

Oek

OFFENBACH EDITION KECK
Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck

Jacques Offenbach

LES FÉES DU RHIN

Dokumentation 2002–2006



BOOSEY & HAWKES
BOTE & BOCK

OFFENBACH EDITION KECK

LES FÉES DU RHIN



OFFENBACH EDITION KECK
Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck

Jacques Offenbach

LES FÉES DU RHIN

Die Rheinnixen

Dokumentation 2002–2006

Werkinformationen

Produktionen

Auszeichnungen

Pressestimmen

BOOSEY & HAWKES
B O T E B O C K

Umschlagabbildungen:

© Robert Balen / SNG Opera in balet Ljubljana; Friedemann Vetter; Marlies Kross;
Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main

Siehe auch den Bildteil ab S. 46.

Oek

Offenbach Edition Keck

Herausgeber: Jean-Christophe Keck
www.offenbach-edition.de
oek@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.de
composers.germany@boosey.com

Geschäftsführer: Winfried Jacobs

Herausgegeben von der Abteilung Promotion
Redaktion und Layout: Jens Luckwaldt
Umschlaggestaltung: David J. Plumb
Herstellung: DMP Digital- und Offsetdruck GmbH, Berlin

Wir danken Dr. Carola Böhnisch, Herbert Büttiker und Dr. Peter Larsen für die freundliche Genehmigung zum Abdruck ihrer Texte.

November 2006

Kostenfreies Promotion-Exemplar

Inhaltsverzeichnis

- 7 Vorwort
- 11 Werkeinführung
- 13 Nicht Eva, nicht Germania –
Anmerkungen zu einer (un)zeitgemäßen Oper
von Frank Harders-Wuthenow
- 16 »Du liebes Land« – Ein Klang vom anderen Deutschland
von Dr. Peter Larsen
- 18 Zwischen Ängsten und Phantasien –
Die Vision eines friedlichen Vaterlandes
von Dr. Carola Böhnisch
- 23 Sterben am Gesang – ein Künstlerdrama
von Herbert Büttiker
- 28 Krieg, Trauma, Amnesie und Bewältigung – eine deutsche Oper
Zum Regiekonzept der deutschen Erstaufführung
von Dr. Peter Larsen
- 33 Zur Ausgabe
- 35 Besetzung
- 36 Inhalt der Oper
- 38 Ausgaben
- 39 Anmerkungen den Herausgebers
von Jean-Christophe Keck
- 46 Bildteil
- 57 Dokumentation
- 59 Aufführungs-Historie
- 60 Montpellier
- 63 CD-Ersteinspielung
- 66 Ljubljana
- 69 Trier
- 72 Lyon
- 74 Cottbus



*Jacques Offenbach,
Porträt von Nadar (Privatarchiv)*

Vorwort

Bereits in den ersten Gesprächen über die Auswahl und Reihenfolge der neu herauszugebenden Bühnenwerke Offenbachs bei Boosey & Hawkes wies Jean-Christophe Keck, Herausgeber der 1999 in Angriff genommenen Offenbach-Edition OEK, auf die absolute Dringlichkeit einer Ausgabe von dessen unbekanntem Meisterwerk *Die Rheinnixen* hin. Die Tatsache, daß es sich um Offenbachs einzige durchkomponierte Romantische Oper handelt, die immerhin im Auftrag der Wiener Hofoper entstanden war und sowohl thematisch als auch durch zwei später entlehnte Musiknummern auf die *Contes d'Hoffmann* vorausweist (die »Barcarolle« und Hoffmanns »Chant bachique«), die Tatsache auch, daß es von diesem monumentalen Werk niemals eine Ausgabe gegeben hatte und man sich damit auf musikalisches und theatralisches Neuland wagen würde, unterstrich den Reiz und die Notwendigkeit dieser Aufgabe. Doch gab es Bedenken zu überwinden, denn den *Rheinnixen* haftete der Nimbus des Scheiterns an: Daß das Werk nach seiner Uraufführung (allerdings in verstümmelter Fassung) am 4. Februar 1864 sehr schnell in Vergessenheit geriet, mochte ja auch mit musikalischen und dramaturgischen Mängeln zu tun haben. Da die Ausgabe einer Oper von diesen Dimensionen zudem ein äußerst kostspieliges Unterfangen darstellt und ein Verlag in schwierigen Zeiten ungern ins Blaue hinein investiert, erwies sich die Zusage von René Koering, Chef der Musikabteilung des französischen Rundfunks und Intendant des Festivals von Montpellier, *Die Rheinnixen* im Sommer 2002 in ihrer ursprünglich konzipierten vieraktigen Fassung unter der Leitung von Friedemann Layer zur konzertanten Uraufführung zu bringen, als äußerst glückliche Fügung. Diese dann von mehreren europäischen Rundfunkanstalten gesendete Produktion, die wenig später auch auf CD erschien (Universal/ Accord), konnte alle Bedenken ausräumen. Publikum wie Presse feierten *Les Fées du Rhin*, unter welchem Titel das Werk in Montpellier zur Aufführung kam, als bedeutende Entdeckung eines zu Unrecht vergessenen Meisterwerkes, die das einseitige und verfälschte Bild, das sich die Musikwelt von Offenbach als einem Komponisten frecher Couplets und frivoler Cancans gemacht hatte, nachhaltig relativieren sollte. Der triumphale Erfolg der szenischen Wiederbelebung im Januar 2005 durch die Oper in Ljubljana/Slowenien (wo sie auch nach drei Spielzeiten in Folge noch auf dem Spielplan steht), die deutsche Erstaufführung am 15. April 2005 in Trier in der mutigen und provozierenden Inszenierung Bruno Berger-Gorskis, mit der *Die Rheinnixen* von der Zeitschrift *Opernwelt* zur Wiederentdeckung des Jahres gekürt wurden, die semi-szenische Umsetzung in Cottbus (Spielzeiten 2005/2006 und 2006/2007) und nicht zuletzt die zahlreichen Phonopreise für die CD-Ersteinspielung bestätigten: Hier wurde der Opernwelt ein zentrales und in seiner Art einzigartiges Werk der europäischen Romantik zurückgegeben.

Die Gründe, warum es fast anderthalb Jahrhunderte bis zu dieser Entdeckung dauern mußte, sind mittlerweile klar zu bezeichnen: Sie liegen in den widrigen Umständen der Uraufführung 1864, in der politischen und kulturpolitischen Gegebenheiten der Entstehungszeit, in Offenbachs biographischer Situation als ein in Frankreich schaffender deutscher Emigrant jüdischer Abstammung und in den thematischen Besonderheiten des Werkes selbst. Im Januar 1864 begann die Wiener Hofoper mit den Proben zu den *Rheinnixen*, kurz nachdem die Uraufführung von Wagners *Tristan* eben dort nach zahlreichen Proben wegen vermeintlicher Unspielbarkeit annulliert wurde. Die Mißgunst von Wagners Parteigängern in Wien war Offenbach gewiß, und die wagnerianische Presse spielte den Erfolg der Oper (Offenbach selbst bekam acht Vorhänge) entsprechend herunter. Überdies war Ander, der Tenor, der auch die Rolle des Tristan hätte verkörpern sollen, an einem Gehirnleiden erkrankt (an dem er auch wenig später verstarb), so daß er nicht in der Lage war, die Partie des Franz vollständig zu lernen. So sah sich Offenbach zu einer Reihe von Strichen veranlaßt, die die Oper auch in ihrer dramaturgischen Substanz schädigten. Statt der ursprünglich geplanten vieraktigen Grand-Opéra kam in Wien nur noch ein stark gekürzter und umgearbeiteter dreiaktiger Torso auf die Bühne. Ausgangspunkt der Rekonstruktion der Originalfassung war Offenbachs bis dato von der Forschung unberücksichtigter eigenhändiger Klavierauszug, der nicht nur das Werk in seiner Gesamtheit mit allen Varianten repräsentiert, sondern auch als einzige Quelle nicht nur das deutsche, sondern auch das französische Libretto

enthält. Wie auch die anderen Manuskripte Offenbachs wurden die autographen Quellen der *Rheinnixen* nach Offenbachs Tod in alle Himmelsrichtungen zerstreut, Teile fanden sich in Bibliotheken, andere in privaten Sammlungen wieder. Der Klavierauszug ermöglichte die Zuordnung verschiedener in Privatsammlungen oder bei Auktionen auftauchender Partiturseiten, manchmal sogar ganzer Nummern, die in den beiden autographen Hauptquellen der Partitur fehlten.

Ein Wort zum Titel der Oper. Es war Eduard Hanslick, der mit Offenbach befreundete einflußreiche Wiener Kritiker und Musikschriftsteller, der davon abriet, die Oper, wie von den Autoren ursprünglich vorgesehen, *Die Feen* zu nennen, aus Rücksicht auf die gleichnamige (allerdings noch nicht uraufgeführte) Oper Richard Wagners. Offenbach nannte das Werk dann, dem Vorschlag Hanslicks folgend, *Die Rheinnixen*. Ein Titel, der in die Irre führt, da das Werk nichts mit Nixen zu tun hat, sondern mit Feen und Elfen, also Elementarwesen zu Lande. Der für die Wiederentdeckung des Werkes wie für die Ausgabe gewählte französische Titel *Les Fées du Rhin* versucht, eine sinnvolle Synthese aus Original- und Uraufführungstitel herzustellen.

Vorliegende Publikation möchte einen Einblick geben in die aufregende Geschichte der Wiederentdeckung der *Fées du Rhin*. Versammelt wurden die Programmheftbeiträge und Werkeinführungen zu den verschiedenen Produktionen in Montpellier, Ljubljana, Trier und Cottbus, die aus verschiedenen Blickwinkeln auf die komplexe, faszinierend moderne Thematik des Werkes eingehen; ausgewählte Pressestimmen zu den verschiedenen Aufführungen – darunter die eingehende Würdigung durch Herbert Büttiker anlässlich der Schweizer Erstaufführung durch das Gastspiel der Oper Ljubljana in Winterthur und zur CD-Ersteinspielung, ein einführender Text des Herausgebers Jean-Christophe Keck, sowie die relevanten Informationen zu Partitur und Besetzung runden die Materialsammlung ab. Eine beiliegende CD mit Ausschnitten aus allen vier Akten der Oper verschafft einen Überblick über die außerordentliche musikalische Vielfalt des Werkes mit seinen intimen Monologen, ironisch-buffonesken Ensembles, hochdramatischen Chören und atemberaubenden Grand-Tableaus. Offenbachs Musik integriert verschiedene Strömungen des europäischen Musiktheaters um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Durch sein Ingenium werden sie zu etwas einzigartig Neuem verschmolzen, zu einem Zeugnis wahrhaft europäischen Denkens und Empfindens, das in seiner Tragweite erst heute verständlich wird.

Die Verortung der Handlung in der Zeit der deutschen Bauernkriege ist nicht nur Konvention, sondern auch Kunstgriff der Grand-Opéra, der »Ferne Spiegel« erlaubte den Blick auf die 'heißen' Themen der Gegenwart. Offenbachs Ansatz ist der des Psychoanalytikers 'avant la lettre'. Der Kern seiner Erzählung – die Traumatisierung des Individuums wie des Kollektivs durch die Unterdrückungsmechanismen einer nach innen patriarchalischen, nach außen hin chauvinistischen Gesellschaft – führt zu der so einfachen wie provozierenden Behauptung: Erst wer mit sich selbst im Reinen ist, ist zum Dialog mit dem Anderen fähig. Offenbachs Protagonisten sind Archetypen deutscher Befindlichkeit, und ihre Analyse so schonungslos wie prophetisch. In diesem Sinne sind die *Fées du Rhin* eine deutsche Nationaloper mit therapeutischer Absicht – schön, aber unbequem. Der Gang der Geschichte ging mit lautem Poltern über Offenbachs querständige Botschaft hinweg. Von einem in Paris Exilierten jüdischer Abstammung konnte, wollte man sie nicht vernehmen. Heute bekommen die *Fées du Rhin*, am Beginn einer neuen europäischen Ära und mit historischem Abstand zu den von deutschem (Un-)Wesen verursachten Katastrophen des 20. Jahrhunderts, eine neue Chance.

Frank Harders-Wuthenow, November 2006



OFFENBACH EDITION KECK
Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck

Jacques Offenbach

Die kritisch-aufführungspraktische Offenbach-Werkausgabe
Herausgegeben von Jean-Christophe Keck

Bühnen- und symphonische Werke in 43 Bänden
Partituren, Klavierauszüge, Supplement-CD-ROM

»A series which merits the most enthusiastic support from
scholars, libraries and performers alike.« The Musical Times

I. Opéra-bouffes

Orphée aux Enfers (1858), *La Belle Hélène*, *La Vie parisienne*,
La Grande-Duchesse de Gérolstein, *La Périhole*, *Les Brigands*, *Barbe-Bleue* u.a.

II. Die Romantische Oper: *Les Fées du Rhin*

III. Opéra-comiques in drei Akten

Les Bergers, *Robinson Crusoe*, *Vert-Vert*, *Fantasio*

IV. Opéra-féeries

Orphée aux Enfers (1874), *Le Roi Carotte*,
Le Voyage dans la lune

V. Nachkriegswerke (nach 1870/71)

Madame l'Archiduc, *La Fille du tambour-major* u.a.

VI. Das Romantische Ballett: *Le Papillon*

VII. Ein- und zweiaktige Werke

Ba-Ta-Clan, *Il Signor Fagotto*, *L'Île de Tulipatan*, *Les Deux Aveugles* u.a.

VIII. Symphonische Werke

Offenbach Waltz, *Souvenir d'Aix*, *Grand Concerto pour Violoncelle et Orchestre* (»Concerto militaire«),
Ouverture à grand orchestre u.a.

Erhältlich in Kaufausgaben oder für Aufführungen.

Einzelnummern aus Bühnenwerken auch für Konzertaufführungen erhältlich.

**Besuchen Sie die OEK im Internet unter www.offenbach-edition.de
oder www.boosey.de/offenbach**

BOOSEY & HAWKES
BOTE & BOCK

WERKEINFÜHRUNG

Ulrich - Lahn

hélas ma fille - s'abandonner... mon serment...

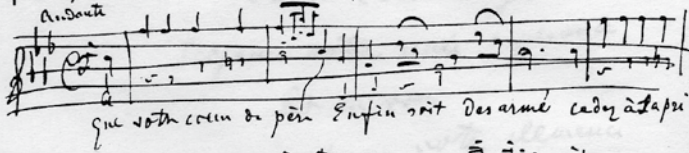
Lahn

Partir sans vous jamais.

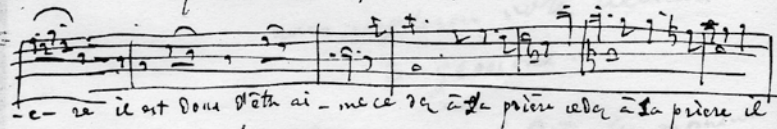
—
Quintette

soffritto - puis front

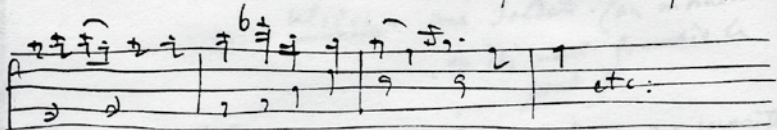
Andante



que votre cœur de père Enfin soit désarmé cœur à la prière



- ce il est donc d'être ai - me ce de à la prière cœur à la prière il



etc.

est si donc d'être aimé il est si donc d'être ai - me

(milieu)

Ulrich -
Non une autre existence
pour moi n'est plus possible hélas
en vain s'avançant, d'avance
je suis comiz au trépas
Du serment qui me lie
puis je oublie la loi
Surtout je vous supplie
Partez, Partez sans moi

Lahn (Ewig -) le même chant - } que votre cœur de père
cœur à ma prière
Enfin soit désarmé
cœur à ma prière
Il est donc d'être aimé
le cœur des fées invisibles: qu'ils perissent
qu'ils subissent
le sort qui les attend

Nicht Eva, nicht Germania

Anmerkungen zu einer (un)zeitgemäßen Oper

von Frank Harders-Wuthenow

Im Angesicht der nun erstmals vollständig vorliegenden Orchesterpartitur von Jacques Offenbachs großer Romantischer Oper *Les Fées du Rhin* steht man fassungslos vor der Frage, warum 140 Jahre ins Land gehen mußten, bis dieses singuläre Meisterwerk eines nicht gerade unbekanntenen Komponisten endlich in seiner ursprünglich intendierten Fassung zur Aufführung kam. Einige der möglichen Gründe sollen im folgenden benannt und kurz beleuchtet werden: die widrigen äußeren Umstände, die die Einstudierung der Oper im Januar 1864 begleiteten, die politische und kulturpolitische Situation der Entstehungszeit, Offenbachs Position als ein in Frankreich schaffender jüdischer Komponist deutscher Abstammung sowie werkimmanente Besonderheiten.

In der äußerst spärlichen Sekundärliteratur wird behauptet, das Werk sei bei der Premiere durchgefallen. Liest man die Uraufführungskritiken, so stellt man allerdings fest, daß sich ablehnende und positive Stimmen die Waage hielten – offenbar brachte die Aufführung einen großen Publikumserfolg. So berichtete Offenbach Alfred von Wolzogen, dem Übersetzer des Librettos, nach Breslau: »Letzten Donnerstag war endlich die Erstaufführung der *Rheinnixe* [sic!] und trotz den so begreiflichen Wünschen meiner Neider mit einem großen Erfolg. Ich bin achtmal gerufen worden. (...) Viele Stücke wurden lebhaft applaudiert. Die Zweitaufführung hat noch besser gegangen, was jedoch keineswegs die wagnerianischen Zeitungen verhindert, mich zu vernichten.« Der Kritiker der Niederrheinischen Zeitung teilte die zeitgenössische Wiener Opernszene in vier Lager, in die »Partei der Anhänger der alten Musik«, die der »Wagner'schen Musik, die der italienischen, namentliche der Verdi'schen«, und schließlich gab es die »vierte Partei«, das unvoreingenommene Publikum, welche die »grösste ist... sie weissagt nicht voraus, sondern erwartet mit Neugierde und Theilnahme, was gebracht wird. Diese macht den Erfolg im Theater, und mein Bericht ist im historischen Rechte, wenn er bestätigt, dass das volle Haus durch den reichlich gespendeten Beifall der Oper den Pass zur Reise nach allen Bühnen ausgestellt hat.« Der Verdacht drängt sich auf, daß der Erfolg der Oper heruntergespielt wurde, weil gewisse, tonangebende »Parteien« einen Erfolg Offenbachs auf dem Feld der großen, dramatischen Oper nicht ertragen konnten.

Berechtigt war sicher die von verschiedenen Seiten geäußerte Kritik am Libretto, zumal in der zusammengestrichenen Fassung der Wiener Premiere. Offenbach war der letzte, dies zu leugnen, schrieb er doch an Wolzogen in dem bereits zitierten Brief: »Ich weiß, daß man sehr über das Libretto hergefallen ist, und es ist sicherlich nicht Ihre Schuld, lieber Meister, wenn das Libretto durch die Macht der Umstände so verstümmelt worden ist.« Die Rekonstituierung der Originalfassung zeigt, daß die zahlreichen Kürzungen, die vor der Uraufführung vorgenommen wurden, stark in die dramaturgische Substanz des Werkes eingriffen und die logische Motivation des Handlungsverlaufs an mehreren Stellen durchbrochen haben.

Wenn das Werk also in seinen Wirkungsmöglichkeiten durch die widrigen Umstände der Premiere geschmälert wurde, warum kam es dann später nicht zu Aufführungen der ursprünglich intendierten Fassung? Selbst der Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick – ansonsten ein glühender Fürsprecher Offenbachs – näherte sich dem Werk mit Vorbehalt, obwohl er nicht umhin konnte, die »vielen schönen geistreichen Einzelheiten« zu loben. Wie auch andere Kritiker war Hanslick der Meinung, Offenbach habe sich mit der Großen Oper auf ein ihm wesensfremdes Terrain gewagt. Offenbach war als Komponist der leichten Muse abgestempelt. Gönnte man ihm den Erfolg in dem von ihm begründeten Genre, so harsch war die Ablehnung, als er sich die höheren Musentempel zu erobern trachtete. Man muß allerdings zugeben, daß Offenbach eine seltene Begabung hatte, mit den von ihm gewählten Stoffen in offene Messer zu laufen. Mit einem Hund in der

Hauptrolle einer Opéra-Comique (*Barkouf*) die Pariser Salle Favart erobern zu wollen, zeugt von einer gewissen Tollkühnheit, und den Deutschen und Österreichern als in Frankreich schaffender Jude rheinischer Abstammung mittels einer großen Romantischen Oper den deutschen Nationalgedanken beizubringen, hatte beinahe schon etwas Selbstmörderisches.

Der Patriotismus der *Fées du Rhin* ist immer wieder belächelt worden, aber er wurde bisher weder aus seinem zeitgeschichtlichen Kontext noch aus den Absichten der Oper heraus interpretiert. Stellen die *Fées du Rhin* formal gesehen den Versuch da, Elemente der Opéra-Comique mit denen der Grand-Opéra zu verschmelzen, so ist die Grundidee der Handlung – persönliche Schicksale vor den Hintergrund authentischer historischer Ereignisse zu stellen und mit diesen zu verweben – ein typisches Element der Grand-Opéra. Die Wahl von Ort und Zeit der Handlung zeugen von den konkreten politischen Intentionen der Autoren: die Geschichte spielt in einer Gegend, die im Laufe der deutschen Selbstfindung im 19. Jahrhundert mythisch verklärt wurde. Der Rhein wurde als Grenzstrom zweier Kulturen empfunden, die sich in dem Maße, wie die politische Einigung Deutschlands vorangetrieben wurde, entfremdeten, wobei diese Entfremdung auf deutscher Seite regelrecht hysterische Züge annahm. Das Jahr 1522 verweist auf die Zeit der deutschen Bauernkriege, der ersten großen 'basidemokratischen' Revolution in der Geschichte der Neuzeit, in der die Landbevölkerung gegen feudalistische und klerikale Tyrannei, gegen Willkürherrschaft und Fremdbestimmung aufbegehrte. Der Bezug zu den gescheiterten Revolutionen von 1830 und 1848 liegt auf der Hand. Die *Fées du Rhin* wurden allerdings weniger aus dem 48er Geist heraus konzipiert – auch wenn Offenbach sein 1848 komponiertes »Vaterlandslied« in der Oper leit-thematisch verwendet –, sondern aus der Vorahnung einer ganz und gar undemokratischen und auf machtpolitischen Interessen basierenden Einigung Deutschlands, die sich 1864 bereits klar abzeichnete. 1862 war Bismarck von Wilhelm I. zum Ministerpräsidenten Preußens ernannt worden, der die Stärkung der preußischen Monarchie mit einer geschickten Kriegspolitik vorantrieb: 1864, im Jahr der Uraufführung der *Fées du Rhin*, wurde Dänemark geschlagen, nur zwei Jahre später Österreich, was die Auflösung des Deutschen Bunds und ein weitere Ausweitung der preußischen Einflußsphäre nach sich zog. Die deutsche Reichsgründung, die man auch als große preußische Einverleibungsaktion verstehen kann, war das Ergebnis des deutsch-französischen Krieges, der durch Bismarcks Kalkül ('Emser Depesche') ausgelöst wurde. Die Kaiserkrönung am 18. Januar 1871 im Spiegelsaal von Versailles unterstreicht den symbolischen Charakter der Aktion: das Deutsche Reich war auf Frankreichs Niederlage gebaut. (Daß die Stärkung des eigenen Selbstbewußtseins durch die Erniedrigung des Anderen allerdings psychologisch fatale Folgen auf beiden Seiten hatte, sollte die Zukunft zeigen.) Anders als es die Revolutionäre von 1830 und 1848 gewollt hatten, war die deutsche Reichsgründung nicht durch einen demokratischen Akt hervorgebracht worden – das Volk wurde nicht befragt.

Wenn man Offenbachs Oper vor diesem Hintergrund sieht, wird vieles, auch ihre geringen Erfolgchancen, verständlich – sie stand in schärfster Opposition zum Zeitgeist. Die *Fées du Rhin* sind ein durch und durch pazifistisches Werk, indem der »deutsche Kriegesmann« die denkbar schlechtesten Noten bekommt. Daß Franz an einem Trauma leidet und sich weder an seine Liebe noch an seine Heimat erinnern kann, weil er bei einer kriegerischen Auseinandersetzung am Kopf verwundet wurde, hat eminent symbolische Bedeutung, wie überhaupt den beiden Paaren – Armgard-Franz und Hedwig-Conrad – hoher Symbolwert zukommt. Wie in kaum einer anderen Oper steht die matriachale Sphäre in ihrer lebenserhaltenden Funktion im Mittelpunkt. Sie steht für eine zivilisierte Gesellschaftsordnung, für eine das Wohl des einzelnen garantierende Gemeinschaft, wohingegen die von Conrad repräsentierte patriarchale Sphäre in ihrer ganzen Destruktivität vorgeführt wird. Das »Vaterland«, das immer wieder in den dramatischen Höhepunkten der Oper beschworen wird, ist nicht das Vaterland Moltkes und auch nicht das des Baron Krupp. Es bezeichnet, gerade in der unerwarteten glücklichen Auflösung des Dramas, einen utopischen Ort gewaltfreier Demokratie und meint doch eigentlich ein – »Mutterland«. Armgard, die großartige Heldin dieser Oper, ist das Gegenbild aller Wagnerschen Frauenfiguren – der dämonischen wie der still duldenden. Sie hält als einzige die Fäden

in der Hand, ihr gelingt es in einer Shakespearschen Sommernacht, die kranken Männerhirne zu kurieren und sich selber aus der Einflußsphäre der Mutter heraus zu emanzipieren, Aspekte Leonores und Paminas gleichsam in sich vereinigend.

Verstießen die *Fées du Rhin* also gegen den sich am Feindbild Frankreich aufbauenden chauvinistischen deutschen Zeitgeist, so verstieß sein Schöpfer um so mehr gegen das Bild, das man sich vom Komponisten einer deutschen Nationaloper machte. In den Augen der Zeitgenossen, und nicht nur der Wagnerianer, stand Offenbach für das oberflächliche, leichtlebige, gewissenlose 'Franzose'ntum', war Repräsentant des 'welschen Tandes' schlechthin, gegen den Wagner in den zeitgleich entstandenen Meistersingern mahnend die 'heil'ge deutsche Kunst' setzte. Als Maître de Danse karikierte Wagner den verhaßten Offenbach in seinem fürchterlichen 'Lustspiel' *Eine Kapitulation*, in dem er sich 1871 über die besiegten Franzosen und die Opfer der Pariser Kommune lustig machte: »Dansons! Chantons! / Mirliton! ton ! ton! / C'est le génie de la France / qui veut qu'on chante et qu'on danse!« singt dort der von Offenbach mit der Trompete dirigierte Chor zur Begleitung von Victor Hugos Verteidigung eben jenes 'Génie de la France': »Civilisation, pommade, savon, die sind meine Hauptpassion.«

Vor dem Hintergrund des sich in Deutschland verschärfenden Antisemitismus, der nicht nur bei Wagner pathologische Züge annahm, war Offenbach als Komponist deutscher Romantischer Opern untragbar. Er durfte sie nicht nur nicht schreiben, er durfte es auch nicht können: »Das romantische ist in dem Werk nicht organischer Bestandteil, sondern äußerliche Zutat. Man wird überhaupt wohl und gerecht daran tun, *Die Rheinnixen* entschieden vom Standpunkt der französischen Oper aus zu beurteilen. Zwischen der deutschen Waldesstimmung des *Freischütz* und dem pariserisch eleganten Elfenhain Offenbachs bestehen fühlbare [sic!] Unterschiede. (...) Wagners *Rheingold* und Offenbachs *Rheinnixen* haben nur Äußerlichkeiten gemeinsam«, schrieb pars pro toto Eduard Hanslick, den Wagner gleichwohl in den *Meistersingern* als Beckmesser karkikierte.

Die Romantik der *Fées du Rhin* ist keine deuschtümelnde, sondern eine ironische aus dem Geiste Heinrich Heines. Wenn auch wichtige Motive der Handlung der dem Undinen-Stoff verwandten Loreley-Sage entlehnt sind, steht doch kein elfisches Wesen im Mittelpunkt der Aktion. Weshalb der – übrigens von Hanslick empfohlene – Titel *Die Rheinnixe(n)* in die Leere geht. Offenbachs Feen sind jene weiblichen Elementargeister, die sich die Männerphantasie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Projektionsfläche für ihre Sexualneurosen schaffte und die von Undine bis Lulu die Opernbühnen bevölkerten. »Halb zog sie ihn, halb sank er nieder«, heißt es in Goethes Gedicht *Der Fischer* von dem Manne, der einem »feuchten Weib« erlag, womit die Geste von gleichzeitiger Abwehr gegen und Ausgeliefertsein an die Sphäre des Unbewußten und Triebhaften treffend beschrieben ist. Daß sich die Musik der Elfen 15 Jahre später als Kurtisanenmusik im *Giulietta*-Akt von *Hoffmanns Erzählungen* wiederfand, wurde als kompositorische Beliebigkeit interpretiert. Die subtile Ironie, die sich in der Transformation dieser so ungemein sinnlichen Musik verbirgt, blieb unbemerkt, denn um denselben Aspekt der Verführung geht es auch in den *Fées du Rhin*. Elfenhain und Schlachtfeld sind die Kehrseiten ein und derselben Medaille; die Angst vor der (weiblichen) Sexualität, die im 19. Jahrhundert in einer Angst vor der Effeminierung der Gesellschaft kulminierte, korrespondierte mit einem Kult der Ratio und männlich heroischer Selbstherrlichkeit. In Offenbachs Oper wird dies auf wunderbare Weise thematisiert: Opfer der elfischen Verlockungen sind nur die Krieger, den anderen können sie nichts anhaben.

Ein Klang vom anderen Deutschland

von Dr. Peter Larsen

»Es braust ein Ruf wie Donnerhall, wie Schwertgeklirr und Wogenprall: Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein, wer will des Stromes Hüter sein? Lieb' Vaterland, magst ruhig sein, fest steht und treu die Wacht am Rhein!« Sicherlich gehört Max Schneckenburgers 1840 verfaßtes und 1854 von Karl Wilhelm komponiertes Lied zu den am häufigsten intonierten Vaterlandsgesängen aus deutschen Soldatenkehlen. Auslöser für das Gedicht waren Äußerungen des damaligen französischen Ministerpräsidenten Adolphe Thiers, der forderte, der Rhein müsse die französische Ostgrenze bilden, was in Deutschland einen Sturm der Entrüstung und die sogenannte »Rheinkrise« entfachte. Die Beweggründe, die zur Entstehung des Liedes führten, mögen nachvollziehbar sein, doch der angeschlagene Ton, die Sprache, die Vehemenz der formulierten Aggression und Gewaltbereitschaft weisen – lange bevor es im Zuge des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71 zur deutschen Volkshymne avancierte – in eine dunkle Zukunft. Es nimmt atmosphärisch das vorweg, was Frankreich wie Deutschland bevorstand: Ein zur »Erbfeindschaft« hochgeputzter, säbelraselnder Nationalismus, der zuerst den gegenseitigen Respekt und im weiteren Verlauf der Geschichte die Menschlichkeit schlechthin kostete. Der Rhein bildete dabei immer die symbolische Demarkationslinie. Der Graben, der Reiß aber, der sich im Zentrum Europas auftat, weitete sich bis Sedan, Versailles, später bis Verdun und Compiègne.

Vor diesem Hintergrund ist der Einfall Jacques Offenbachs zu sehen, in seiner Romantischen Oper *Les Fées du Rhin* dem schutzlos der Soldatengewalt ausgesetzten Mädchen Armgard ein Vaterlandslied in den Mund zu legen, das so ganz anders klingt als die zum Marschtakt gebrüllten Kriegsgesänge. Offenbach kehrte wie so oft die Verhältnisse um: Entgegen der herrschenden politischen Großwetterlage Mitte der 1860er Jahre (die europäischen Mächte steuerten immer mehr in Richtung Konfrontation) steht Armgards Vaterlandslied wie ein Gegenentwurf aus dem Geist eines antichauvinistischen Patriotismus da. Denn es ist ein Liebeslied: »O könnt' ich's Allen sagen, wie meine Pulse schlagen für Dich, mein Vaterland! Ich habe Dir mein Leben, mein Alles hingegeben. Ich nehm' das Glas zur Hand und trink' es Dir und ruf' es laut: Du, Vaterland, bist meine Braut! Du liebes Land, du schönes Land! Du großes, deutsches Vaterland!« Ein Liebeslied von seltener Schönheit, Sehnsucht und Melancholie. Davon spricht die schlichte, zarte, zugleich ausdrucksstarke Melodie, die subtile harmonische Fortschreitung und der wiegende 12/8-Takt, der den Text in Schwingungen versetzt. Doch zu wem singt Armgard dieses Lied in höchster Bedrohung? Zu einem Soldaten. Zu einem Mann, den sie liebt, doch der, verführt, verhärtet, versehrt und seiner Erinnerung beraubt, nur noch sinnloser Gewalt folgen kann: »Nur im blut'gen Schlachtgetümmel Franz sich zeigt! Alles weicht scheu zurück, denn nur Sein ist der Sieg und das Glück. Ja, gegen Höll' und Himmel stürmt er furchtlos an, und es haust der Tod auf Waldung's grauser Bahn!« Das klingt nach Schneckenburgers Schwertgeklirr und Wogenprall. Hat Armgards Liebeslied vom Vaterland da noch eine Chance? Offenbach läßt alle Hoffnung fahren: Die Amnesie will sich nicht überwinden lassen. Zu tief schon prägen Haß und Destruktivität die allgemeine Stimmung. Das Liebeslied vom Vaterland verhallt unverstanden im Raum: »Ja, gar schön war der Gesang! Doch nun sing' ein heit'res Lied, daß in Lust das Herz erglüht.« Was folgt, zeigt Offenbach in seltener musikalisch-dramatischer Drastik: Armgard verliert auf grausame Weise ihre Würde und sich selbst.

Es wäre eine pessimistische Sicht, die Offenbach seinem Publikum vorhielte, würde sich nicht seine Musik zur Vision weiten. Denn das Vaterlandslied Armgards erweist sich in der Oper nicht nur als unzerstörbar, es setzt sich letztlich auch musikalisch durch. Somit triumphiert das Liebeslied vom Vaterland als Friedensgedanke über Krieg und Zerstörung. Das ist weit mehr als Romantische Oper. Es ist geradezu prophetisch,

führt man sich den Fortgang der Geschichte Europas in den letzten knapp anderthalb Jahrhunderten vor Augen: Amnesie und Ignoranz, Entwürdigung und Gewalt, schließlich dann doch die Erkenntnis, daß nur im gemeinsamen Miteinander Frieden möglich ist. Und nun wird auch mit einem Mal klar, was mit Offenbachs Oper geschah: Die Amnesie in der Werkrezeption ist vor den historischen Realitäten geradezu symptomatisch zu nennen.

(Dr. Peter Larsen schrieb seinen Text für das Programmheft zur deutschen Erstaufführung der Oper in Trier im April 2005.)



*Germania führt die deutschen Soldaten: »Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein«.
Deutsches Weinetikett, 1871 (Historisches Museum der Pfalz, Speyer)*

Zwischen Ängsten und Phantasien

Die Vision eines friedlichen Vaterlandes

von Dr. Carola Böhmisch

Es stellt sich die Frage, warum ein solch großartiges Werk des 19. Jahrhunderts für mehr als 140 Jahre – auch wenn einzelne Musiknummern daraus in anderen Opern des Komponisten überlebten – in der Versenkung verschwinden konnte. Die Gründe scheinen sowohl editorischer, aufführungspraktischer als auch inhaltlicher Art zu sein: So ist beispielsweise anzunehmen, daß der Erfolg der Uraufführung im Wien des Jahres 1864 durch Wagnerianer und Anhänger anderer Musikrichtungen bewußt hintertrieben wurde. Zu sehr identifizierte man Offenbach mit der heiteren Form des Musiktheaters und wollte eine große romantische Oper des Komponisten, insbesondere ein Auftragswerk des Wiener Hofopertheaters, nicht akzeptieren. Obwohl *Les Fées du Rhin* in deutscher Sprache gesungen werden sollte, bat Offenbach seinen Mitarbeiter Charles Nutter, ein französisches Libretto im Stil der deutschen Romantik zu verfassen und Alfred von Wolzogen, es zu übersetzen. Es ist nicht zu verhehlen, daß die deutsche Version allerhand Ungeschicklichkeiten in den Formulierungen aufweist. Erschwerend beim Durchbruch dieses Werkes kam hinzu, daß der Darsteller des Franz kurz vor der Premiere so schwer erkrankte, daß er seine Partie nur noch bruchstückhaft erlernen konnte. Offenbach sah sich gezwungen, die Oper »zusammenzustreichen«, was einen sprunghaften und zum Teil unlogischen Handlungsverlauf zur Folge hatte. Nach zehn Vorstellungen wurde der Torso dieser Oper vom Spielplan abgesetzt.

Die Entfesselung der Phantasien und Ängste

Les Fées du Rhin offenbaren ein typisches Arsenal romantischer Opern: Tanzende Elfen, lockende Sirenen und todbringende Feen greifen in reale Konflikte und persönliche Schicksale der Menschen einer längst vergangenen Epoche ein. Hier gibt es Mondscheindylle, Wahnsinnszenen, Scheintoderfahrten ebenso wie kriegerische Übergriffe und brutale Vergewaltigungen. Parallelen zur Loreley oder zu den sieben Jungfrauen von Oberwesel – auch Figuren des Rheins – weisen auf das Zeitinteresse an diesen Themenkreisen hin.

Aus romantischer Sicht ist die Einbeziehung der Geisterwelt in reale Auseinandersetzungen und Konflikte weder bloßer Selbstzweck noch Effekthascherei. Ihr ist es wichtig, die profane Wirklichkeit durch eine Entfesselung der Phantasie zu erklären und zu bereichern. In diesem Sinne lassen romantische Werke Träume und Einbildungen zu ihrem Recht kommen. Die Grenzen zwischen Schlaf, Traum und Tod beginnen zu verwischen. Auch in den *Fées du Rhin* läuft die Handlung darauf hinaus, das Reale, das hier und jetzt Gültige, zu unterhöhlen, bzw. die Macht des Faktischen zu brechen, damit die Welt wenigstens einen Augenblick lang ganz anders erscheint, als der Alltagsverstand sie zu begreifen glaubt. Daß auf diese Art viele Möglichkeiten existieren, Visionen und Utopien zu verwirklichen, liegt auf der Hand. Gleichzeitig jedoch spiegelt das Eingreifen übersinnlicher und dämonischer Wesen auch ein verändertes Lebensgefühl wider. Jahrzehnte zuvor – in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts – wurde die Sonne noch als das Sinnbild des Verstehens, der Klarheit des Gedankens gefeiert. Ihre Strahlen waren in der Lage, die dunkle, undurchschaubare Nacht zu vertreiben und »der Heuchler erschlichene Macht« zu »zernichten«. Was im Licht der Sonne erschien, verbarg kaum ein Geheimnis. Die »Verdunkelung« der Romantiker ist beispielsweise in Webers *Freischütz* (1821) nachzuvollziehen. Der Mensch fand sich plötzlich in unbekanntem Abhängigkeitsmechanismen wider, die auf ihn hereinbrachen und seine Lebenssicherheit untergruben. Dunkle, nächtliche, »unsichtbare Mächte« unterhöhlten das persönliche Glück eines bürgerlichen Paares: Max fühlt sich von ihnen fremdbestimmt (»herrscht blind das Schicksal!«) und in seinem Handeln nicht mehr Herr seiner selbst.

Das frühe 19. Jahrhundert brachte im Gefolge der englischen Schauerromantik Vampirsagen und eine ganze Reihe von Bearbeitungen dieses blutrünstigen Stoffes in Mode. Die Vampire schienen Ängste zu personifizieren. Man glaubte zu wissen, daß sie das Blut – sprich die Lebenskraft des Menschen – bei lebendigem Leibe auszusaugen imstande sind. Ihr Charakteristikum sei es, den Menschen aus dem Hinterhalt anzugreifen, im Schlaf, im Dunkeln, d.h. dann, wenn er sich nicht wehren kann. Auch hier wird wiederum das Gefühl des Ausgeliefertseins deutlich.

Die beiden letzten Akte der *Fées du Rhin* spielen in der Dunkelheit, gegen Mitternacht am Elfenstein bzw. zwischen Ruinen und Trümmern. Die Menschen hier leben in einer gewissen Abhängigkeit von den nächtlichen Wesen, die in der Lage sind, unheilvoll in ihr Leben einzugreifen. Die Ballade, die Armgard – der Mutter zum Trotz – singt, weist bereits im ersten Akt auf ein phantastisches Bedingungsgefüge innerhalb der realistischen Handlung hin: Der Sage nach sterben nämlich alle Jungfrauen, die zu viel singen. Sie müssen als Elfen im nächtlichen Spuk Männer in das Verderben führen und vergrößern also gegen den eigenen Willen die unheilvolle und dämonische Bedrohung. Auch eine Fremdbestimmung im romantischen Sinne.

Armgard wird von den brutalen Soldaten gegen ihren Willen gezwungen, bis zum Umfallen zu singen. Dabei ereilt sie das Elfenschicksal der Ballade, dem sie aber letztlich entinnen kann. Gerade an dieser Stelle wird deutlich, wie sehr die Grenzen zwischen Wachen und Träumen, Schlafen und Tod fließend sind. Die Elfen der Ballade treten dann im dritten Akt leibhaftig auf und greifen unmittelbar in die Handlung ein. Durch das Aufzeigen des Ungewöhnlichen wird es nicht nur möglich, Gefahren und Ängste aufzuzeigen, sondern – wie bereits angedeutet – auch Visionen Ausdruck zu verleihen. In diesem Sinne verbindet die Handlung der *Fées du Rhin* das Wirken einer phantastischen Geisterwelt und authentische historische Ereignisse auf eine sehr eigene Weise. Das spiegelt sich auch in den zwei musikalischen »Ideen« wider, die das Stück durchziehen: Dem Elfenlied, das später als »Barcarolle« in *Hoffmanns Erzählungen* Berühmtheit erlangte, und dem so genannten Vaterlandslied, einem fast hymnischen Lied mit schlichtem melodischen Duktus. Dieses Vaterlandslied singt zuerst Armgard, in der Hoffnung, mit der Beschwörung eines erinnerten Glückszustandes ihren geliebten Franz wachzurütteln. Das Lied steht für eine pazifistische Utopie, zumal es Offenbach selbst bereits 1848 komponiert hatte und in seine Oper später nur einfügte. Am Ende der *Fées du Rhin* erfolgt die direkte Konfrontation von Barkarole und Vaterlandslied, der süßen Morbidität tödlicher Erotik (Elfenmusik) und des hymnischen Aufrüttelns (Vaterlandslied). Damit scheinen Offenbach und sein Librettist durchaus auch einen Beitrag zu einem vehementen Diskurs im damaligen Deutschland liefern zu wollen. Es geht um die Fragen: Was ist das Vaterland? Wie ist es zu schützen?

»O schönes, großes, deutsches Vaterland!«

Nicht umsonst spielt die Handlung des Werkes am Rhein, an dem Fluß, der im Bewußtsein des 19. Jahrhunderts vom romantischen Naturwunder zum »Schicksalsfluß« stilisiert wurde. Eine regelrechte Flut von Kunstwerken, die sich mit der Bedeutung des Rheines beschäftigten – Rheinlieder, Rheingemälde, Rheinmärchen, Rheingedichte – überschwemmte in dieser Zeit Deutschland. Warum?

Napoleon hatte, um Frankreichs Vorherrschaft auf dem Kontinent zu sichern, die Annexion des linken Rheinufers vollzogen und liberalistische Reformen eingeführt. Doch bald mauserte sich der Revolutionsgeneral zum Imperator, der sein Volk im eigenen Land ausnutzen und auf den Schlachtfeldern des Kontinents verbluten ließ – darüber hinaus Frankreichs Nachbarvölker in halbkoloniale Abhängigkeit zwang. In dem Maße, wie in Deutschland der nationale Gedanke erwachte und sich im Laufe des 19. Jahrhunderts konkretisierte, wurde der Rhein zum Streitobjekt, von dem sowohl Frankreich als auch Deutschland ihre Existenz glaubten abhängig machen zu müssen. Wie alle Völker in der Geschichte ihre Widerstandskraft gegen fremdländische Besatzer durch eine Mobilisierung des Patriotismus verschärfen, so glorifizierten deutsche Dichter und

Denker den Franzosenhaß, die blutige Rache und den Opfertod. Ernst Moritz Arndt beispielsweise schrieb 1813 *Des Teutschen Vaterland*, eine zehnstrophige Drohung gegen Frankreich mit dem wiederkehrenden Refrain: »O nein! Mein Vaterland muß größer sein!«. Er, der die vaterländische Grenze »mit Gottes Hilfe« so weit verrückte, daß sie in die Lebenssphäre anderer Völker hineinragte, zeugt mit seinem Appell für die Anfänge eines Ideologiewandels. Obwohl die Kriege von 1813 bis 1815 die Unabhängigkeit von Frankreich brachten, eskalierte der alte Streit, ob der Rhein Frankreichs »natürliche Grenze« oder »Deutschlands Strom« sein müsse, 1840 ein weiteres und keineswegs letztes Mal. »Zum Rhein! Über'n Rhein! All' Deutschland, all' Deutschland, in Frankreich hinein!«, stimmte wiederum Ernst Moritz Arndt an. In diesem Sinne wurde der Rhein zum nationalen Symbol und hatte einen entscheidenden Anteil an dem Schüren von Kriegsbereitschaft und völkischem Haß. So gelten Nikolaus Beckers *Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein* und Max Schneckenburgers *Die Wacht am Rhein* (beide 1840) als die wohl populärsten Rheinlieder dieser Art.

Doch gleichzeitig gab es auch eine andere Art von Patriotismus: Heinrich Heine oder Ludwig Börne beispielsweise glaubten, daß es falsche Vaterlandsliebe sei, die die Völker gegeneinander verfeinde. Der wahre Patriot stehe vor allem im Kampf gegen die inneren Feinde, die eigentlichen Bedrücker des Vaterlandes. Vor der eigenen Haustür müsse man sozusagen anfangen aufzuräumen. In seinem *Wintermärchen* (1844) verlachte Heinrich Heine Nikolaus Beckers militanten Aufruf, den Rhein zu verteidigen. Er ließ den Vater Rhein klagen: »... doch schwerer liegen im Magen mir / die Verse von Niklaus Becker. (...) Wenn ich hör, das dumme Lied, / dann möchte ich mir zerrauen / den weißen Bart, ich möchte fürwahr / mich in mir selbst ersaufen!«

Vielleicht kann man auch das *Deutschlandlied* des Hoffmann von Fallersleben – den 1841 entstandenen Text der heutigen Nationalhymne – zu Heinrich Heines Auffassung von Patriotismus zählen. Jedenfalls standen die beiden beschriebenen, einander widersprechenden Auffassungen der Vaterlandsliebe in der deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts permanent nebeneinander. Es war Bismarck, der die Frage nach »des Teutschen Vaterland« auf dem Wege dreier Kriege gegen Dänemark (1864), Österreich (1866) und wiederum Frankreich (1870/71) beantwortete.

Natürlich ist es interessant, Offenbachs *Fées du Rhin* in diesem historischen Kontext genauer zu betrachten. Immerhin beinhaltet die Oper, die direkt am Rhein spielt und 1863/64 konzipiert wurde, das inhaltlich und strukturell das Werk prägende Vaterlandslied. Diese hymnisch vorgetragenen Äußerungen werden – wenn nicht hinterfragt – gerne belächelt oder in die politisch leicht anrühige Ecke verbannt.

Wer sollte dich nicht ehren,
nicht deinen Ruhm begehren,
o Heimat hold und traut!
Wo stolze Burgen thronen,
wo treue Menschen wohnen,
wo Sangeslust so laut:
Da muß am schönen grünen Rhein,
ein Leben voller Wonne sein!
O liebes Land, o schönes Land!
O schönes, großes, deutsches Vaterland!

Nutter / Jacques Offenbach:
»Vaterlandslied«, 1864 (2. Strophe)

Deutlich wird, daß sich dieses Vaterland nicht definiert durch Besitzanspruch gegenüber anderen Völkern. Der Blick richtet sich ins eigene Land, das ebenso nach innerer Einheit strebte wie das in den *Fées du Rhin* abgebildete Deutschland.

»... der verbündeten Fürsten Macht es jetzt zerstört!«

Die Handlung spielt im Jahre 1522 in der Zeit der Reformation und des allgemeinen Aufbegehrens gegen die feudalistische und klerikale Tyrannei. Ähnlich wie in dem beschriebenen Zeitraum des 19. Jahrhunderts war Deutschland in viele kleine Fürstentümer zersplittert. Der so genannte Pfälzer Ritteraufstand tobt, eine Erhebung der Reichsritter unter Franz von Sickingen. Dieser erfolgreiche Heerführer war zum Idol des niederen Ritteradels geworden, der sich in Bedrängnis zwischen der Geldwirtschaft der aufblühenden Städte und den Machtinteressen der Territorialherren befand. Er kämpfte für eine Entmachtung der vielen Landesfürsten, um ein Wiedererstarben des Ritterstandes und eine Stärkung des Kaisers, also um eine Adelsdemokratie mit monarchischer Spitze. Franz von Sickingen gilt als eine der faszinierendsten Persönlichkeiten der Reformationszeit, (seine) Ebernburg bei Kreuznach als Zufluchtsstätte der Anhänger dieser Strömung. Man nannte seinen Wohnsitz auch die »Herberge der Gerechtigkeit«.

Die *Fées du Rhin* widerspiegeln jene Zeit, in der der Reichsritter Franz von Sickingen im so genannten »Pfaffenkrieg« gegen das Erzbistum Trier zieht und eine Säkularisierung im Sinne der Reformation anstrebt. Kaum hat er das Land verlassen, stürmen die Landgrafen der Pfalz und Hessens unter der Führung Conrad von Wenckheims marodierend ins Land. Alle Besitztümer von Sickingens – insbesondere die Ebernburg – sollen dem Boden gleich gemacht werden.

Offenbach – ein Deutscher mit jüdischer Abstammung, aber französischem Wohnsitz – schreibt für Wien eine deutsche romantische Oper. Dabei spielt der im Verhältnis von Deutschland zu Frankreich so »heikle« Rhein keine Krieg schürende Rolle. Im Gegenteil: Dem Rhein entsteigen Feen und Elfen und ziehen die das Vaterland gefährdenden Krieger letztlich in den Tod. Diese Auffassung, die die Debatte um »das Vaterland« verknüpft mit der Aufgabe, eigene innere Probleme (wie die Kämpfe der zersplitterten Fürstentümer untereinander) zu klären, steht in direktem Zusammenhang mit Heinrich Heines Bild vom wahren Patrioten. Conrad von Wenckheim und seine Mannen werden als Feinde des Vaterlandes charakterisiert. Sie kennen zwar auch das Vaterlandslied und Conrads Trinklied weist direkte Ähnlichkeiten mit dem so genannten Deutschlandlied von Hoffmann von Fallersleben auf. Jedoch pervertiert Conrad durch sein Handeln genau die verbal proklamierten Werte:

Deutsche Frauen, deutsche Treue,
Deutscher Wein und deutscher Sang
Sollen in der Welt behalten
Ihren alten schönen Klang,
Uns zu edler Tat begeistern
Unser ganzes Leben lang.
Deutsche Frauen, deutsche Treue,
Deutscher Wein und deutscher Sang!

*August Heinrich Hoffmann von Fallersleben,
Lied der Deutschen, 1841 (2. Strophe)*

Es gibt auch allerlei artige Mädchen dort,
der Schönen, wahrlich, gar viele zählt der Ort!
Fehlt uns wohl etwas noch?
Bringt allen doch
ein donnerndes Hoch!
Stoßt an, Kameraden, stoßt an!
Kling, Kling, Klang!
Der deutsche Kriegermann liebt Maid und Sang!

*Nutter / Jacques Offenbach,
Trinklied, 1864 (2. Strophe)*

Er und seine Truppen schänden die »artigen Mädchen« am Ort, vergewaltigen sie. Und der Wein, mit dem sie anstoßen, ist gestohlen. Nicht nur, daß die Krieger Franz von Sickingens Besitzungen hinterrücks in dessen

Abwesenheit angreifen (es geht immerhin um eines der Zentren der Reformation): Conrad von Wenckheim setzt sich durch sein menschenverachtendes Auftreten von vornherein ins Unrecht.

Es gilt festzuhalten:

Offenbachs romantische Oper *Les Fées du Rhin* ist ein Panorama über die Misere des Krieges und über den Glauben an ein geeintes Vaterland. Was Menschen allein nicht erreichen, können sie mit Hilfe überirdischer Wesen vollbringen. Der Jäger Gottfried führt die feindlichen Truppen an den bedrohlichen Elfenstein. Bewußt benutzt er die singenden Elfen und todbringenden Feen, um sein Land zu retten. Er kanalisiert also die allgemein bekannte und in Balladen besungene Elfenbedrohung und führt sie als Speerspitze wirkungsvoll gegen den Feind des Vaterlandes. Der Mensch – dies eine Botschaft der *Fées du Rhin* – kann zwar der Macht der Fremdbestimmung nicht völlig entgehen, aber er kann in diesem Bedingungsgefüge doch Herr der Situation sei. Romantisches Gedankengut, Ängste und Phantasien werden mit pazifistischen Ideen aufgeladen. Und tatsächlich treiben die Rheinfen das Chaos der von Kriegen zerstörten Welt auf die Spitze. Damit lösen sie auch die Verblendungen einiger Menschen: Nur die durch Elfenkontakte Gewandelten können dem Feenbereich entkommen und damit gerettet werden: Franz findet sein Gedächtnis wieder und begreift, daß er aus blinder Aggression fast seine Liebste getötet hätte. Der grausame Hauptmann Conrad erinnert sich seiner Jugendsünden und erkennt deren Konsequenzen. Er schwört allem Kriegshandwerk ab. Die marodierenden Soldaten, die unbelehrbaren Feinde des Vaterlandes jedoch, werden von Elfen und Feen in den Untergang gelockt. Die Utopie eines friedlichen und geeinten Kulturlandes scheint näher zu rücken.

Offenbach schreibt im Jahre 1864 – im Kriegsjahr gegen Dänemark – ein Stück mit pazifistischem Grundanliegen und beweist damit nicht nur Mut, sondern bezieht politisch Stellung. *Les Fées du Rhin*, die Krieg als Verbrechen brandmarken und für die friedliche Koexistenz aller Völker werben, waren in Bismarcks Preußen einfach nicht gewollt. Das könnte – neben den beschriebenen aufführungspraktischen und editorischen Komponenten – durchaus der entscheidende inhaltliche Grund dafür gewesen sein, daß die Oper in ihrer Zeit offiziell keine Akzeptanz fand und kurz nach der Uraufführung wieder in der Versenkung verschwand. Die Erstaufführung der Oper im östlichen Teil Deutschlands – im Staatstheater Cottbus – wird sicher auf großes Interesse stoßen. Offenbachs großartig packender Musikdramatik mit ihren lyrischen Melodienbögen und ihrer phantastischen Tonmalerei kann man sich jedenfalls nur schwer entziehen.

(Dr. Carola Böhmisch schrieb ihren Text zur Opernaufführung in Cottbus im Mai 2006.)

Sterben am Gesang – ein Künstlerdrama

Zu Jacques Offenbachs Romantischer Oper *Les Fées du Rhin*

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 des 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 der berühmten »Barcarolle«, die in *Hoffmanns Erzählungen* den Venedig-Akt atmosphärisch prägt, aber in den *Rheinnixen*, wie sich zeigen wird, als Elfenmusik von größerer Bedeutung ist. Stärker noch als die musikalischen Verbindungen zwischen beiden Werken fällt aber die thematische Parallele 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 hätte. 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, wobei im Falle Antonias von der Gestalt der Erzählung zu derjenigen der Oper auch eine Verschiebung der Thematik zu berücksichtigen ist. 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, und während in der Erzählung Krespels Geigenspiel Antonia vom Singen abhält, findet Offenbach im Dialog von Stimme und Geige eine letzte Steigerung virtuoser Exaltation, in die Miracle Antonia treibt.

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, zu der Tanz und Gesang natürlich gehören, 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 daran 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 dieses Lied nicht mehr aus freien Stücken singt, nicht bei ihrem Auftritt, sondern unter denkbar schlimmen Umständen erst vorträgt, als 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 Handlungs-ort 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 am Singen oder eben aus Gram gestorbenen Jungfrauen, die als Elfen im nächtlichen Reigen – die Anknüpfung an Brentanos zum Mythos gewordene »Lore Lay«-Ballade ist offensichtlich – die Männer ins Verderben locken.

Die Ballade

Mit der Elfen-Geschichte, die nun Armgard der Mahnung der Mutter zum Trotz als Ballade 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 »Kunstgesangs« einer Antonia zu nähern scheint. Da ist zum anderen der Refrain selber, der in der Phrase »Jetzt ziehen sie vorbei mit ihrer 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 »Barcarolle«-Thema kreist.

Im Ton der Ballade wird so 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 automatenhaft ihre Triller und Läufe bis zur Erschöpfung. Nicht das Liebesleid als solches führt die Katastrophe herbei, sondern die Gewalt einer enthemmten Meute und der durch sie forcierte Gesang.

Produktivität im Uneigentlichen

Künstlernovellistik scheint in diesem Bauern- und Söldnermilieu denkbar fern, und doch weist die Art und Weise, wie musikalische Form die Dramaturgie prägt, 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 suchartigen 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

Es drängt sich auf, das »Vaterlandslied« in der Deutschland-Oper unter diesem biografischen Gesichtspunkt zu würdigen, zumal es sich um eine Komposition aus dem biografischen Fundus Offenbachs handelt, um eine Melodie aus dem Revolutionsjahr 1848. Diese spielt nicht nur im Finale des ersten Aktes, sondern auch im dritten und dann wieder im vierten Akt eine zentrale Rolle. Im ersten Akt singt Armgard das Lied 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. Aber gerade die eigenwillige Wahl – im Kontext der ländlichen Handlung wäre ein volkstümliches Liebeslied naheliegender – läßt vermuten, daß damit die Sache im Kern berührt ist. 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 die Signatur der »Friedensoper«, als die der Herausgeber Jean-Christophe Keck die *Fées du Rhin* zu Recht apostrophiert, wenn er sie als »großen pazifistischen Hymnus« bezeichnet, »in dem die Liebe über den Krieg triumphiert«.

Was mit diesem Lied auf dem Spiel steht, ist in den Schlußakten 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, mit der Armgard im dritten Akt Franz aus dem Bann der Elfenmusik lockt, und im vierten Akt wird sie im Angesicht des Todes sogar – in die Höhe moduliert auch im konkreten musikalischen Sinn – 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 »Barcarolle«. Während die Botschaft, die Offenbach den *Fées* mitgab, für 140 Jahre ungehört blieb, hat die »Barcarolle« als Ohrwurm alle erdenkliche Zuhörerschaft erreicht.

Die »Barcarolle«

In den letzten Takten der Oper folgt die direkte Konfrontation von »Barcarolle« 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 erzählt es die Oper, 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 der Uraufführung stellte er gerade die Naturhaftigkeit der Elfenmusik in Frage. In gewissem Sinn zu Recht. 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 Feenmusik 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.

Eros und Tod

Vielleicht bietet der Kontrast zum »Vaterlandslied« einen weiteren Ansatz zum Verständnis. Im »Vaterlandslied« drückt sich Armgards Lebens- und Liebesfülle aus, die »Barcarolle« 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 »Barcarolle« 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 sich 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 »Barcarolle« 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 dazu angetan ist, Herren- und Eroberermentalität zu paralisieren. 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. Vielleicht ist es nicht zu weit gegriffen, das phantasmagorische Geschehen des dritten Aktes 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*).

Näher als Schopenhauer dürfte Offenbach freilich Heinrich Heine mit seinen Ausführungen im »Salon« über die Elementargeister, die »Willis« etwa (*Giselle!*), oder dann Gérard de Nerval, Heines Freund und Übersetzer, gestanden sein. Dieser beschreibt in der Vorrede zu seinem Buch *Lorely, Souvenirs d'Allemagne* (1852) seine fatale Begegnung mit der »Fée du Rhin«, die ihm ein trauriges Erwachen aus einem schönen Traum beschert habe. Deren »grâce trompeuse« hätte er, wie er nun meint, mißtrauen sollen: »car son nom même signifie en même temps charme et mensonge«. Nutter (1828–1899), der Librettist der *Fées du Rhin*, war der Übersetzer für die Verdi- und Wagner-Aufführungen in Paris und Gründer des Archivs der Grand-Opéra. Auch dies spricht dafür, daß wir es mit Musikdramatik auf der Höhe der Zeit zu tun haben.

Denken in Musik und über Musik

Offensichtlich ist, daß Offenbach den dramaturgischen Gegensatz von »Barcarolle« und »Vaterlandslied« bewußt gesteuert und, wie die Schlußakte 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 dabei als Brücke zwischen »Vaterlandslied« und »Barcarolle« 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) auffällt. Daß es sich um drei exponierte Schlüsselmotive handelt, steht außer Frage; ob damit etwas zur Werkgenese gesagt ist, bleibe dahingestellt. Die frühe Komposition des »Vaterlandsliedes« läßt den Gedanken immerhin als verlockend erscheinen.

Die Frage mag eine für Offenbach-Spezialisten sein. Dessen Denken in Musik und über Musik jedenfalls gehört 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 sind 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 die Hörerfahrung mit seiner Musik vertieft wird.

(Zuerst erschienen in leicht geänderter Form in: Der Landbote, 9. April 2005)

Krieg, Trauma, Amnesie und Bewältigung – eine deutsche Oper

Zum Regiekonzept der deutschen Erstaufführung

von Dr. Peter Larsen

Jacques Offenbach. Bei diesem Namen kommen spontan Assoziationen auf. Offenbach – das ist der König des Boulevards, der Champs-Élysées, der Opéra-Bouffe, der Cancans mit den rauschenden Röcken und fliegenden Beinen. Offenbach ist der Meister der Pariser Operette und der unumschränkte Herrscher über die Melodie. Aufreizend. Voller Esprit und Schwung, Pikanterie mit einem Hauch Frivolität, rauschhaft und humorvoll zugleich. Dazu kommt noch das Freche: Die satirischen Anspielungen und spitzen Sticheleien, die stets präzise neuralgische Punkte des bürgerlichen Frankreich der Ära von Napoleons dem Dritten trafen. Keine Frage: Offenbach war gleichermaßen ein Genie der Unterhaltung auf höchstem Niveau wie der bissigen Gesellschaftsfarce. Sein Rang im sogenannten leichten Genre ist unangefochten und seine Popularität hält bis heute ungebrochen an. Das gilt auch für seine letzte Oper, *Les Contes d'Hoffmann*, die – so die landläufige Meinung – eine Ausnahme bildet – einen Ausflug in das seriöse Fach. So entstand das Bild eines genialen Komponisten der leichten, der heiteren Muse, dem zum Ende seines Lebens noch etwas Ernstes glückte. Dieses Bild hat sich festgesetzt. Bis heute. Und es ist nicht zu halten. Es ist geradezu falsch. Es ist ein Klischee. Ein Vorurteil. Vielleicht sogar ein verstecktes Ressentiment.

Denn Offenbach ist offenbar anders als man bislang dachte. Diese Erkenntnis wurde erst möglich durch eine Änderung der Quellenlage. Denn einzig eine originale Quelle kann es erreichen, ein Bild, das wir uns von der Vergangenheit gemacht haben, zu bestätigen oder zu korrigieren. Nur das, was auch aus der Vergangenheit überliefert ist, existiert im Bewußtsein der Gegenwart – oder vereinfacht ausgedrückt: Ohne Quelle kein Werk, ohne Noten keine Musik.

Es waren unermüdliche Musikforscher, allen voran Jean-Christophe Keck von der Offenbach Edition Keck OEK, die im Auftrag des Musikverlages Boosey & Hawkes / Bote & Bock, beginnend mit dem Jahr 1999, einen musikalisch-dramatischen Schatz hoben und ein Werk ans Licht beförderten, das die Ansichten und Urteile über Offenbach unverzüglich korrigieren sollte. Die Entdeckung und die editorisch enorm aufwendige Rekonstruktion der einzigen von Offenbach zu Lebzeiten vollendeten und auch aufgeführten Oper *Les Fées du Rhin* brachte das Bild, das man von diesem Komponisten über Dezennien hatte, deutlich ins Wanken. Als dann bei der konzertanten Uraufführung der vieraktigen Originalfassung 2002 in Montpellier (der eine CD-Gesamtaufnahme folgte) auch in der klanglichen Vergegenwärtigung deutlich wurde, welche musikalische Qualität und dramatische Sprengkraft aus dem bislang völlig unbekanntem Stück hervorleuchtete, war das Erstaunen groß.

Ohne Zögern hatte daher das Theater Trier unter der neuen Leitung von Intendant Gerhard Weber den Entschluß gefaßt, die deutsche Erstaufführung der Oper in der quellenkundlich korrekten, vieraktigen Fassung szenisch zu realisieren. Diese Entscheidung fiel übrigens lange bevor die erste szenische Wiederaufführung am 13. Januar 2005 im Slowenischen Nationaltheater in Ljubljana mit großem Medienecho über die Bühne ging.

Doch eines sollte dabei klar sein – und das muß an dieser Stelle mit aller Deutlichkeit gesagt werden: Dieses Meisterwerk Offenbachs, das operngeschichtlich eine Lücke zwischen Romantischer Oper deutscher Prägung, Grand-Opéra und Opéra-Bouffe schließt, gehört eigentlich nicht nach Montpellier, Ljubljana und Trier, sondern letztlich nach Paris, Wien und Berlin.

Gehen wir zurück in die Zeit der Entstehung, Mitte Februar 1864 berichtete Jacques Offenbach an seinen deutschen Librettisten Alfred von Wolzogen über den Verlauf der am 4. Februar 1864 am Wiener Hofoperntheater erfolgten Uraufführung seiner Romantischen Oper: »Letzten Donnerstag war endlich die Erstaufführung der *Rheinnixe* und trotz den so begreiflichen Wünschen meiner Neider mit einem großen Erfolg. Ich bin achtmal gerufen worden. (...) Viele Stücke wurden lebhaft applaudiert. Die Zweitaufführung hat noch besser gegangen, was jedoch keineswegs die wagnerianischen Zeitungen verhindert, mich zu vernichten.«

In diesem kurzen Statement ist schon fast alles enthalten, was Aufführungs- und Wirkungsgeschichte der Oper bis heute betrifft: großer Publikumserfolg auf der einen Seite, Skepsis und Vorurteile auf der anderen. Mag man es nun den Wagnerianern in die Schuhe schieben oder nicht: Der große Durchbruch der einzigen von Offenbach vollendeten ersten Oper ist von ihm selbst zu Lebzeiten nicht erreicht worden. Die widrigen Umstände bei der Uraufführung allein können nicht dafür verantwortlich gewesen sein. Zwar hatte der dreiaktige Torso, der in Wien zur Uraufführung kam, kaum noch etwas mit der ursprünglichen Konzeption der Oper zu tun (Offenbach war aufgrund der Erkrankung eines Hauptdarstellers gezwungen, sozusagen in letzter Minute sein Werk zu einem Fragment zusammenschneiden), doch erkannte offensichtlich das Publikum die Bedeutung des Werkes, wie aus dem ebengenannte Briefzitat Offenbachs eindeutig hervorgeht.

Was also verhinderte eine nachhaltige Rezeption?

Die Ursache hängt zum einen mit dem Inhalt, mit der Handlung der Oper und zum anderen mit der politischen Großwetterlage Mitte der 1860er Jahre zusammen. Kurz gesagt: Für eine Oper, in der Gewalt als Mittel der Politik abgelehnt wird, für eine Handlung, die Kriegsgreuel schonungslos als Verbrechen offenlegt und zugleich für eine humane und zivile Gesellschaft sowie für eine friedliche Koexistenz der Völker wirbt, war im Preußens Bismarcks ebenso wenig Raum, wie in den anderen europäischen Großmächten, die sich seit dem Kräftemessen im Krimkrieg Mitte der fünfziger Jahre auf Konfrontationskurs befanden.

Damit stand die Oper *Les Fées du Rhin* schon von Beginn an nicht passend in der Welt ihrer Entstehung. Ein französischer Komponist, deutsch-jüdischer Abstammung, bekannt durch die frech-frivolen Opéra-Bouffes à la *Orphée aux Enfers*, kritisierte ohne Zurückhaltung die Kriegspolitik und den zunehmenden Chauvinismus seiner Zeit und das noch im Genre der Romantischen Oper, gesungen in deutscher Sprache. Das konnte einfach keine Akzeptanz finden.

Dazu kam die Provokation, die vom Titel ausging. Der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick, ein ausgewiesener Wagner-Gegner, riet Offenbach zu dem Titel »Die Rheinnixe«, wohl auch um die Wagner-Gemeinde herauszufordern, denn Wagners *Rheingold*-Pläne waren ja schon bekannt. Als dann noch der Wiener Hofoperndirektor Salvi Offenbachs Oper einer Wiener Erstaufführung des *Tristan* vorzog, minderten sich die Chancen des Werkes auf Verbreitung im deutschsprachigen Raum immer mehr.

Die Geschichte der Oper *Les Fées du Rhin* ist eine Geschichte der Mißverständnisse. Offenbach wurde von seinen Zeitgenossen mißverstanden und es dauerte fast anderthalb Jahrhunderte bis endlich die Gelegenheit ergriffen werden konnte, im Geburtsland des Komponisten das Werk in seiner ganzen Tragweite zu erfassen, für uns heute zu deuten und neu auf die Bühne zu bringen. Die Trennung von dem herkömmlichen Offenbach-Bild gelang dabei schneller, als die Akzeptanz seiner dunklen Prophetie im Hinblick auf die Traumata der Gewalt und des Entsetzens, die Europa im ausgehenden 19. und im 20. Jahrhundert noch bevorstanden.

Die Konzeption von Regisseur Bruno Berger-Gorski und der Ausstatterin Karin Fritz stellt nach sorgfältiger Analyse der Werke wie seines Umfeldes die Verarbeitung von Kriegstraumata in den Mittelpunkt ihrer Interpretation.

Dabei stehen sich eine kriegerische, inhumane Realität mit gewalttätigen Übergriffen und Grenzüberschreitungen, maßloser Willkür, Aggression und Destruktion und eine innere, visionäre Alternativwelt einer kriegstraumatisierten Frau gegenüber.

Zentrale Figur der Oper ist Hedwig, eine ältere Frau, die von Beginn an ein unausgesprochenes, rätselhaftes Trauma in sich trägt. Ihre Vergangenheit ist dunkel; sie erzog ihr Kind, die Tochter Armgard, ohne fremde Hilfe, nachdem sie von dem Kindesvater im Stich gelassen wurde. Tragischerweise scheint die Mutter dieses Trauma nun an ihre Tochter weitergegeben zu haben, denn auch Armgard, die durch ihre fast übernatürliche Schönheit auffällt, jedoch merkwürdig abwesend und verträumt wirkt, ist bereits in jungen Jahren – genau wie ihre Mutter – verlassen worden. Ihre Jugendliebe Franz entschied sich, mit den Soldaten in den Krieg zu ziehen und gilt seit langem als verschollen. Folgerichtig muß Armgard wie Hedwig ihre Liebesgefühle schmerzhaft erleben: Ihre aufkeimende Lust verlagert sie daher in das Singen, das sie geradezu manisch betreibt.

Ausgangssituation ist eine halb zerstörte Zufluchtsstätte, eine Kirche, in die sich die Bewohner eines Dorfes und Flüchtlinge vor drohenden Kriegshandlungen zurückgezogen haben. Mit Hedwig und Armgard, die ebenfalls dort hingelangt sind, ist der Vertraute und Freund Gottfried, der zwar Armgard liebt, auch um sie wirbt, aber nur allzu schnell erkennen muß, daß sie in ihrer Verfassung sich ihm nicht emotional zuwenden kann. Die scheinbare Ruhe in dem vermeintlichen »Schutzraum« wird plötzlich zunichte gemacht: Marodierende Soldaten unter dem Befehlshaber Conrad fallen plündernd und zerstörend über das Refugium der verängstigten Dorfbewohner her. Wie in allen Fällen, in denen die Zivilbevölkerung in Kriegshandlungen verwickelt ist, werden vor allem die Frauen Opfer der gewaltsamen Übergriffe.

Schließlich wird es noch bedrohlicher, als ein verwundeter, doch wohl sehr gefährlicher Soldat hereintaumelt, vor dem auch die Soldaten Angst zu haben scheinen. Es ist Franz, der durch eine Kriegsverletzung sein Gedächtnis verloren hat. Einerseits ein gewissenloser Scharfschütze, ist Franz zugleich Opfer des Krieges, ohne sich dessen bewußt zu sein.

Die Dorfbewohner werden gezwungen, das schönste Mädchen preiszugeben. In ihrer Not verweisen die Frauen auf Armgard. Gottfried, der gutherzige Helfer, überwindet seine Angst und will das Schlimmste verhüten, doch er wird ohne jede Chance brutal zusammengeschlagen und dabei schwer verletzt.

Man holt die schöne Armgard aus ihrem Versteck. Sie erblickt Franz, doch der erkennt sie nicht. Nun soll sie für die Soldaten singen: Sie trägt das alte Vaterlandslied vor, das sie als Kind oft gesungen hat. Doch Franz, der das Lied kennen mußte, reagiert nicht. Die Situation eskaliert: Conrad und die Soldaten machen sich über Armgard her. Hedwig muß die schreckliche Szene mit ansehen. Schließlich stirbt Armgard in den Armen der entsetzten Mutter. Die Soldaten verschwinden.

Armgarads schrecklicher Tod löst bei ihrer Mutter einen traumatischen Schock aus. Sie verfällt in eine Art Wahnzustand, in dem sie eine Traumrealität mit ganz eigenen Gesetzen durchlebt. Alles erscheint plötzlich wie verwandelt: Franz, der sich nicht erinnern konnte, wirkt auf einmal völlig gesund und sehnt sich nach Armgard. Gottfried, eben noch tödlich verletzt, kehrt wieder und führt die Soldaten mutig in die Irre. Schließlich hört Hedwig wie von Ferne die Stimme ihrer Tochter.

Vor ihrem geistigen Auge bildet sich das traumhafte Reich der Feen, von dem Armgard so oft gesungen hat. Wie magisch angezogen, läßt sich Hedwig auf die Gestalten ein, die ihr erscheinen. Auch ihre Tochter ist unter den Lichtwesen. Doch immer wieder stören alptraumhafte Eindrücke vom Kriegsgeschehen Hedwigs Wahrnehmung. Als auch Conrad auftaucht, wird Hedwig mit einem Mal schrecklich bewußt, daß er nicht nur der Mörder ihrer Tochter, sondern auch deren Vater ist und somit der Mann, der sie einst betrog und verließ.

Nun scheinen die Ereignisse immer stärker ineinanderzuffießen: Franz findet zu Armgard. Conrad vollzieht unter dem Einfluß der Feen eine unerwartete innere Wandlung. Das alles geschieht aber nur in Hedwigs Innern. Als Hedwig es schafft, Conrad mit der Wahrheit zu konfrontieren, wird ihr das eigene Trauma und die Tragödie ihres Daseins offenbar.

Ganz am Ende kommt sie wieder zu Bewußtsein, kehrt in die Realität zurück und erkennt ihre Lage. Ihre innere Reise ist zuende. Sie begreift, daß die Schrecken und Greuel nicht ungeschehen gemacht werden können, daß Krieg und Gewalt sich fortsetzen werden. Doch keimt in ihrem Innern zart und verletzlich die Hoffnung auf Versöhnung und Frieden als unzerstörbare Vision auf – erlebbar ist diese Friedenshoffnung jedoch nicht mehr in der sichtbaren Welt auf dem Theater, sondern ausschließlich in der Musik Jacques Offenbachs selbst.

Ich denke, die Zeit ist reif für Deutschland, diese Romantische Oper Jacques Offenbachs endlich anzuerkennen und mit offenen Armen aufzunehmen. Es geht darum, ein zentrales musikdramatisches Werk der europäischen Romantik aus der Amnesie zu befreien, ihm seinen gebührenden Platz zuzuweisen und zu neuem Leben zu erwecken!

(Dr. Peter Larsen schrieb seinen Text als Einführung in die Operaufführung im Theater Trier im April 2005.)

ZUR AUSGABE



*Titelcover des Klaviersatzes,
M-2025-3039-9*

Besetzung

Jacques Offenbach LES FÉES DU RHIN

Romantische Oper in vier Akten

Libretto von Nuitter (Charles Louis Etienne Truinet) und Jacques Offenbach

Deutsche Fassung von Alfred von Wolzogen

PERSONEN:

CONRAD VON WENCKHEIM, Anführer der Landsknechte im Dienst des Kurfürsten von der Pfalz	Kavalierbariton
FRANZ BALDUNG, desgleichen	Jugendlicher Heldentenor
GOTTFRIED, ein Jäger aus dem Nahetal	Baßbariton
HEDWIG, Besitzerin eines Sicking'schen Pachthofes am Rhein	Dramatischer Mezzosopran
ARMGARD, deren Tochter	Lyrischer Sopran (mit Koloratur)
Eine Fee	Sopran
Erster Landsknecht	Tenor
Zweiter Landsknecht	Bariton
Ein Bauer	Tenor
Winzer, Bauern, Landsknechte	gemischter Chor
Elfen, Geister des Rheins	Chor, Ballett

ZEIT UND SCHAUPLATZ DER HANDLUNG: Im Rhein- und Nahetal, 1522

ORCHESTERBESETZUNG: 3(3=Picc).2(I,II=EnglHr).2.2-4.2.3.1(Ophikleide)-Pkn.Schlzg(3)-Hrf(2)-Streicher;
Bühnenmusik: 5 I. Violinen, 3 II. Violinen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner;
2 Trompeten hinter der Bühne

DAUER: ca. 3 Stunden

Die Handlung

In Deutschland tobt ein Krieg unter den Kleinstaaten, Provinzen und Fürstentümern. Die Landgrafen der Pfalz, Hessens und Triers haben sich gegen den Grafen Franz von Sickingen verbündet, dessen Burg unweit Kreuznach von den Pfälzischen Landsknechten unter der Führung Conrad von Wenckheims eingenommen werden soll. Ein Hauptmann der Wenckheimschen Truppe ist Franz Waldung, der seit einer Kriegsverletzung am Kopf an einer Amnesie leidet. So fehlt ihm jegliche Erinnerung, als die Soldaten durch seinen Heimatort ziehen und auf einem der Sickingenschen Pachthöfe Quartier machen. Dort leben Hedwig und ihre Tochter Armgard, Franzens Jugendliebe, die während des abendlichen Gelages von Wenckheim und den Landsknechten drangsaliert wird. Erst als Armgard, die zur Unterhaltung der Soldaten singen muß, scheinbar tot zusammenbricht, erwacht Franz aus seinem Trauma.

Traum und Realität durchkreuzen sich in den nun folgenden nächtlichen Ereignissen, in denen das durch Menschen verursachte Chaos durch Elementargeister auf die Spitze getrieben wird, wodurch sich erst der Wahn lösen kann. Wenckheim läßt seine Soldaten zur Sickingenschen Burg vorrücken, die im Morgengrauen genommen werden soll. Doch der Sickingen treue Jäger Gottfried, als Ortskundiger gezwungen, den Trupp durch den nächtlichen Wald zu führen, bringt die Soldaten zum Elfenstein, wo sie dem Zauber der elfischen Gesänge erliegen sollen. Armgard, die nicht gestorben, sondern lediglich in Ohnmacht gefallen war, mischt sich unter die Elfen, um Franz zu retten. Hedwig will sich an Conrad rächen, in dem sie den Mann wiedererkennt, der sie vor vielen Jahren durch eine vorgetäuschte Eheschließung betrog und der der Vater ihrer Tochter ist. Aber auch der zynische Krieger Conrad kommt durch die seelischen Erschütterungen wieder zu Verstand und schwört am Ende dem Kriegshandwerk ab.

*

Armgard ist sowohl handelnde Person wie symbolisch erhöhte Figur. Sie steht für die 1864 noch immer virulente Sehnsucht nach einem geeinten Deutschland – neben dem Elfenlied, das später als Barcarolle in *Hoffmanns Erzählungen* Berühmtheit erlangte, durchzieht Offenbachs 1848 komponiertes »Vaterlandslied« die Oper als ein zweiter musikalischer roter Faden – doch eine Einigung wird hier beschworen, die nicht das Ergebnis machtpolitischer Spekulationen à la Bismarck ist, sondern der kulturellen Identität. In ihrer anti-chauvinistischen, pazifistischen Haltung, komponiert aus der Perspektive eines zum »Erbfeind« übergelaufenen deutschen Komponisten, sind die *Fées du Rhin* ein außerordentliches Dokument europäischer Romantik.

Hintergrund

Die Oper kam 1864 unter dem irrigen Titel *Die Rheinnixen* (ein Vorschlag Eduard Hanslicks) an der Wiener Hofoper heraus, allerdings in einer zerstückelten, dreiaktigen Fassung, da der an einer mentalen Krankheit leidende Tenor Ander die männliche Hauptrolle nicht vollständig lernen konnte (er starb einige Monate nach der Uraufführung). Diese um etwa eine Stunde Musik – größtenteils die aufregendste des Werkes – gekürzte Fassung hatte offensichtliche dramaturgische Schwächen, und es ist verständlich, daß die Oper dafür kritisiert wurde. Die äußerst spärliche Literatur zu den *Fées du Rhin* kolportiert einen Mißerfolg der Uraufführung, was aber aufgrund der zeitgenössischen Quellen widerlegt werden kann (siehe die Artikel von Jean-Christophe Keck und Frank Harders-Wuthenow in dieser Dokumentation). Zitiert wurden entweder die Wagnerianer oder Hanslick, der Offenbach nicht als Komponisten großer Romantischer Opern sehen wollte, sondern als Satiriker.

Dank der jahrelangen Vorarbeiten des Offenbach-Herausgebers Jean-Christophe Keck konnte erstmals eine kohärente Ausgabe erstellt und das Werk damit für den Aufführungsbereich erschlossen werden. Die Quellen waren auf verschiedene Bibliotheken weltweit verstreut, wichtige Dokumente fanden sich aber auch in Privatbesitz. Gespielt werden kann jetzt erstmals nicht nur die für Wien von Alfred von Wolzogen übersetzte deutsche Fassung, sondern auch die von Offenbach ursprünglich komponierte französische Originalfassung.

Die Erstaufführungen der originalen deutschen Fassung seit 2002 haben – wie die Presse einhellig bestätigt – das gängige Offenbach-Bild umgekrempt und bestätigen, daß eine Produktion des Werkes mit exzellenten Sängern in einer intelligenten Regie jedes Opernpublikum der Welt begeistern muß. Es ist herrlichste romantische Musik, auf der Höhe ihrer Zeit, europäisch, nicht tümelnd, und von einer subtilen Ironie, wie man es von den deutschen Komponisten der Zeit nicht kennt. Ein echter Gegenentwurf zu Wagner, handelt es sich um eine echte Sängerooper, um einen unerschöpflichen Fluß herrlichster melodischer Erfindung bei gleichzeitig höchst origineller und moderner Orchesterbehandlung.

Ausgaben

Klavierauszug (französisch/deutsch)

Paperback, XXX Seiten

ISMN M-2025-3039-9, EUR 89,95

Partitur

ISMN M-2025-3003-0 (in Vorbereitung)

Supplement CD-ROM

ISMN M-2025-3159-4 (in Vorbereitung)

Die Offenbach Edition Keck OEK erscheint im Verlag von Boosey & Hawkes / Bote & Bock unter der Herausgeberschaft von Jean-Christophe Keck. Sie wird Bühnen- und symphonische Werke von Jacques Offenbach in 43 Bänden umfassen. Auf der Grundlage von Erstausgaben und Originalmanuskripten, präsentiert die OEK erstmals verbindliche Ausgaben für den praktischen Gebrauch, welche die ursprünglichen Intentionen eines der größten Meister der Musik im 19. Jahrhundert widerspiegeln.

Für nähere Informationen besuchen Sie bitte die Website zur OEK unter www.offenbach-edition.de, oder richten Sie Ihre Anfrage an oeck@boosey.com.

Verwendete Quellen

Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M. (autographe Orchesterpartitur – dreiaktige Version);

Yale University – Beinecke Rare Book & Manuscript Library (autographe Orchesterpartitur – gestrichene Passagen – autographe Klavierauszug und autographes Librettofragment – Korrespondenz);

Österreichische Nationalbibliothek Wien (Kopistenpartitur der dreiaktigen Version);

Universitätsbibliothek Hamburg (Kopistenpartitur der dreiaktigen Version, Chorstimmen);

Universitätsbibliothek Bonn (Korrespondenz);

Bibliothèque Nationale de France – Bibliothèque de l'Opéra (Korrespondenz);

Stadtarchiv Köln (autographe Fragmente);

Privatsammlungen – Familie Offenbach, Jean-Christophe Keck (autographe Fragmente, Partiturdrukke etc.)

u.a.

Anmerkungen des Herausgebers

von Jean-Christophe Keck

Zur Werkgeschichte

Zahlreich sind die Legenden, die sich um Jacques Offenbach ranken. Eine der hartnäckigsten zielt darauf ab, ihn zu einem Komponisten von ausschließlich leichter Musik zu machen, der am Ende seines Lebens ein einziges Werk ernststen Charakters geschrieben habe, *Les Contes d'Hoffmann*. Dem ist nicht so. Während seiner gesamten Laufbahn präsentierte Offenbach seinem Publikum sehr viel ernstere Werke als *Orphée aux Enfers*, *La Belle Hélène* oder *La Vie parisienne*. *Barkouf* (1860), *Robinson Cruséo* (1867), *Vert-Vert* (1869) und vor allem *Fantasio* (1872) hatten allerdings nicht die Erfolge, die ihnen zustehen. Abgesehen davon, daß einige neidische Kollegen das Ihre dazu taten, damit Offenbach sie nicht in den Schatten stellte und in seiner Ecke blieb, bei dem Genre nämlich, das er begründet hatte, der französischen Opéra-Bouffe, wollte das Pariser Publikum von dem »kleinen Mozart der Champs-Élysées« vor allem eines: sich vergnügen lassen. So ist es nicht verwunderlich, daß *Les Fées du Rhin / Die Rheinnixen* in Offenbachs französischer Laufbahn nahezu unbemerkt geblieben sind. Dieses Werk wurde 1863 von der Wiener Hofoper bei ihm in Auftrag gegeben. Es ist die Zeit, in der Offenbach gleichermaßen in Wien wie in Paris angehimmelt wird. Die Oper soll in Deutsch gesungen werden. Offenbach versichert sich zunächst der Hilfe seines treuen Mitarbeiters Nutter bei der gemeinsamen Verfassung des französischen Librettos, das dann von Baron Alfred von Wolzogen ins Deutsche übersetzt wird (diese Vorgehensweise gilt im übrigen auch für die anderen für Wien komponierten Werke, etwa *Der schwarze Korsar* oder *Fleurette*). Es scheint, daß Offenbach zunächst selber beides, Text und Musik schrieb und das Komponierte Nutter schickte, der seinen Versen dann den Schriff geben sollte. Nutter ließ sich mit der Rücksendung bisweilen Zeit, was bei Offenbach heftige Reaktionen auslöste: »Ich bin gek... wenn Sie mir nicht bis Dienstag oder Mittwoch spätestens zurückschicken, was ich Ihnen anderntags und gerade eben habe zukommen lassen.« Offenbach schickt regelmäßig vollständige Nummern an seinen Übersetzer nach Breslau, aber es kommt vor, daß diese nur Musik, keinen Text beinhalten. Im Übrigen entlehnt Offenbach ganze Nummern aus früheren Werken (*Barkouf*, *Les Trois baisers du diable*, *Papillon*, und das »Vaterlandslied«), die er für würdig erachtet, seinem Publikum noch einmal in anderem Kontext präsentiert zu werden. Diese etwas komplizierte Vorgehensweise, vor allem aber Nutters Verspätungen, scheinen Wolzogen vor einige Probleme gestellt zu haben. Offenbach zeigt gegenüber seinem »Dichter« in Breslau deshalb große Nachsicht. Er schickt ihm aufmunternde Briefe, macht Veränderungsvorschläge mit sehr viel Takt, ganz im Unterschied zu dem sehr viel direkteren und familiäreren Ton, mit dem er seine Librettisten gewöhnlich traktiert.

Trotz dieser widrigen Umstände beginnen die Proben zu den *Rheinnixen* am 16. Januar 1864. Im Laufe der Wochen kommt es zu zwei großen Problemen: die Oper scheint zu lang und Offenbach macht, wie es seine Gewohnheit ist, entsprechende Striche. Was den Verlauf der Produktion aber besonders gefährdet, ist die Tatsache, daß Ander, der die Rolle des Franz einstudiert, an einem Gehirnleiden erkrankt ist (an dem er einige Monate nach der Uraufführung auch verstarb). Es ist ihm offenbar unmöglich, die äußerst anstrengende Partie in ihrer Gesamtheit zu lernen, und Offenbach sieht sich genötigt, zahlreiche Seiten noch in letzter Minute zu streichen. Die beträchtlich verkürzte und auf drei Akte kondensierte Oper dauert nunmehr zwei Stunden. Die schwerwiegenden Eingriffe in die Partie des Franz schaden der dramaturgischen Kohärenz des Werkes, vor allem im letzten Akt.

Trotzdem sind die *Rheinnixen* bei der Premiere und den zehn folgenden Vorstellungen ein großer Publikumserfolg. Der kränkelnde Komponist kann die Premiere nicht, wie geplant, selber dirigieren, wird aber vom

Publikum viele Male herausgerufen und erhält wahre Ovationen. Es ist vor allem die wagnerianische Presse, die versucht, den Erfolg herunterzuspielen. Wagner selbst, erklärter Feind Offenbachs, erträgt es nur schwer, daß Salvi, der Direktor der Hofoper, Offenbach die Möglichkeit gibt, seine *Rheinnixen* zu realisieren und zwar anstelle des ursprünglich vorgesehenen *Tristan*.

Offenbach, der ewige Optimist, erklärt sich mit seinem Werk zufrieden und unterzieht es – trotz Anraten seines Freundes Hanslicks – keinen weiteren Retuschen. Er denkt sogar an eine Produktion in Paris im folgenden Jahr. Es ist allerdings denkbar, daß er diese Idee angesichts des enormen Erfolges der *Belle Hélène* und zahlreicher neuer Aufträge verschiedener Theater wieder fallen läßt. Einige Teile der *Rheinnixen* sollten auf recht eigenartige Weise bald aber doch noch zu weltweitem Erfolg gelangen: zunächst übernahm er die »Chanson des cloches« in seinen *Fantasio* (1872), dann erachtete er zwei weitere Nummern für wert, in *Les Contes d'Hoffmann* aufgenommen zu werden. So wurde aus dem Gesang der Elfen, mit neuen Vesen von Jules Barbier, die berühmte »Barcarolle« und aus dem Trinklied Conrads der »Chant bachique« Hoffmanns.

Zur Bedeutung des Werkes im Schaffen Offenbachs

Es ist bedauerlich, daß fast alle Biographen Offenbachs, auch die in jüngster Zeit, die vernichtenden Argumente der Wagnerpresse ungeprüft nachgebetet haben und die *Rheinnixen* als ein wenig gelungenes Werk darstellen. Was zunächst die musikalische Seite anbelangt, so sind diese Urteile haltlos, da sie auf vollkommener Unkenntnis des Werkes beruhen. Was die Arbeit Wolzogens betrifft, so ist es richtig, daß seine Übersetzung Schwachstellen in der Prosodie aufweist, und man merkt auch, daß einige Passagen in großer Eile redigiert wurden. Es geht deswegen aber nicht an, die Handlung als solche in Frage zu stellen. Auch hier gilt, daß Offenbachs Biographen lediglich eine stark eingestrichene Fassung beurteilten (wenn sie nicht ohnehin einfach voneinander abschrieben), und sich nicht die Mühe machten, die Quellen in ihrer Vollständigkeit zu konsultieren. Die durch die Striche in der Partie des Franz verursachte Korruption des Librettos trug zweifellos dazu bei, das Verständnis einiger Szenen zu erschweren. Aber der Text ist im allgemeinen nicht schwächer als die meisten in dieser Zeit entstandenen Libretti, und die deutsche Romantik aus der Sicht Charles Nuitters, die manche für übertrieben hielten, nicht anders als die des *Freischütz* von Weber, des *Lac des Fées* von Auber oder anderer Opern von Lortzing oder Cornelius. Zahlreiche Opern Meyerbeers ernteten Begeisterung bei Publikum und Presse, obwohl der konventionelle Charakter der »Grand Opéra« in ihnen viel ausgeprägter ist als in den letzten beiden Akten der *Rheinnixen*.

Die Partitur überrascht durch ihre Modernität, ihre Frische und vor allem ihre dramatische Kraft. Die Qualität der Instrumentierung trägt dazu bei, wie die häufige Verwendung der Chöre. Große Klangeffekte alternieren mit Szenen von verstörender Intimität. Der Aspekt des Phantastischen erinnert an *Hoffmanns Erzählungen*. Stilistisch gesehen sind die *Rheinnixen* weniger einer nationalen Schule zuzurechnen, sondern repräsentieren vielmehr den Prototyp einer europäischen Romantik. Offenbach erinnert sich zum einen seiner Wurzeln, und manches in den ersten beiden Akten läßt an Weber, Schubert oder Mendelssohn denken. Die letzten beiden Akte aber sind Verdi viel näher als Meyerbeer oder Auber. Es handelt sich um ein in seiner Art einzigartiges Werk, reich an melodischer und harmonischer Erfindung. Man spürt darin die Frische und Unbekümmertheit des genialen Autodidakten.

Zur kritischen Ausgabe

Schon seit längerer Zeit gab es Interesse von Seiten der Theater an einer Produktion dieser inzwischen zur Legende gewordenen Oper, allerdings fehlte jegliches Aufführungsmaterial. Das Vorhaben einer kohärenten Edition schien zunächst auch zum Scheitern verurteilt aufgrund der Tatsache, daß einige wichtige Quellen verschollen waren. Unsere Arbeit bestand also erst einmal über mehrere Jahre hinweg darin, die verschiede-

nen, in alle Welt zerstreuten Teile des Partiturotographs zusammenzusuchen. Ein echtes archäologisches Abenteuer: einige Teile waren von den Nachfahren Offenbachs falsch klassifiziert worden, und so haben wir z.B. die originale Instrumentierung der ersten Nummer des dritten Aktes unter der irrigen Zuordnung zu *Orphée aux Enfers* wiederentdeckt; die Rekonstruktion des Trio-Finale des zweiten Aktes hingegen war ein regelrechtes Puzzle, nachdem uns verschiedene Spuren zu einzelnen (oft unzusammenhängenden) Seiten an Fundstellen in Yale, Paris, Frankfurt, New York, Köln und Wien geführt hatten.

Wie bei einem Großteil der Werke Offenbachs liegen auch bei den *Rheinnixen* mehrere Fassungen vor. Aufgrund ihrer besonders bewegten Entstehungsgeschichte gibt es neben den beiden Hauptfassungen – der Originalfassung und der Fassung der Uraufführung – auch noch eine dritte, welche Offenbachs verschiedene Lösungsversuche für die bei der Einstudierung auftretenden Probleme dokumentiert (siehe Zur Geschichte des Werkes). Dieses Stadium bezeichnen wir global als Übergangs-Fassung, da sich Offenbachs Vorgehensweise aufgrund fehlender Berichte nicht in allen einzelnen Phasen nachvollziehen läßt.

Unsere Ausgabe legt Wert auf größtmögliche Vollständigkeit. Sie umfaßt sämtliche von Offenbach für das Werk komponierte Musik. Der vieraktigen Originalfassung dient als tragende Säule das vollständige Manuskript des Klavierauszugs von Offenbachs Hand sowie die in verschiedenen Bibliotheken und Privatsammlungen aufbewahrten Teile der autographen Partitur. Durch die zahlreichen Anmerkungen, Striche, Änderungen und Zusätze, die sie enthält, ließ sich die Übergangs-Fassung mit größtmöglicher Eindeutigkeit bestimmen. Sie ging, wie gesagt, der dreiaktigen, eines großen Teils der bereits komponierten Musik beraubten Fassung der Uraufführung voraus. Diese wiederum ist dokumentiert durch eine Abschrift des Kopierbüros der Wiener Hofoper. Im Anhang veröffentlichen wir die Erstfassung einer Arie des Conrad, die Offenbach allerdings wieder verwarf. Auf der die Partiturausgabe begleitenden CD-Rom dokumentieren wir darüber hinaus auch das französische Originallibretto, in der Form, wie es Offenbach in Zusammenarbeit mit seinem Mitarbeiter und Freund Charles Nutter entworfen hatte. Da es zu der von Offenbach erhofften Pariser Produktion der *Rheinnixen* nicht kam, blieb die französische Fassung des Librettos im Stadium der Skizze. Sie erforderte umfassende redaktionelle Ergänzungen und Umarbeitungen, die Gegenstand einer separaten Publikation für den Aufführungsbereich sind.

Die drei Fassungen in einem einzigen Band zusammenzufassen, war eine echte Herausforderung. Die verschiedenen Inhaltsübersichten dienen als roter Faden, zahlreiche Angaben und Querverweise in der Ausgabe bieten ergänzende Hilfe zur Orientierung.

Möge unsere Ausgabe den Hörern ebensoviel überraschende Entdeckungen und musikalisches Vergnügen verschaffen wie uns bei ihrer Erstellung!

N. F. Chanson à boire.

The image displays two versions of a musical score for 'Chanson à boire' (No. 7). The left side shows the original handwritten autograph by Jacques Offenbach, featuring multiple staves with musical notation and some handwritten annotations. A note on the left margin reads 'Triomphe pour l'entrée de Conrad'. The right side shows a printed edition of the same piece, with clean musical notation and lyrics in French. The lyrics include: 'Conrad, l'homme à pied et à pied / Condamné par les fées du Rhin / Condamné par les fées du Rhin / Condamné par les fées du Rhin'. The printed edition includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

Les Fées du Rhin, I. Akt, Trinklied Conrads mit Chor, Ausschnitt – Offenbach verwendete das Stück später als »Chant bachique« in Les Contes d’Hoffmann; links die autographe Partitur Offenbachs (XXX Quelle XXX), rechts die entsprechende Passage in der Ausgabe der OEK.

N° 7 Chanson à Boire – Trinklied mit Chor

220

Allegro

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Ba.
 Cor 1.2
 Cor 3.4
 Pt.
 Oboe 1.2
 Trb. 3
 Oph.
 Tbn.
 Bb.
 C.
 T.
 Chorus
 H.

Land hoch - ge - prie - sen es sei es sei es sei
 soll ich euch sa - gen noch mehr noch mehr noch mehr?

Drin le - bei der Krie - ger so
 Vom Land das ge - fällt uns so

Es sei!
 Noch mehr!
 Es sei!
 Noch mehr!

220

Allegro

Viol.
 II.
 AL.
 VC.
 CB.

The image displays a musical score for 'Les Fées du Rhin', specifically the finale of Act IV. It is a side-by-side comparison of two versions of the score. On the left is the original autograph manuscript by Jacques Offenbach, showing handwritten notation with some corrections and a less uniform layout. On the right is a later edition (OEK), which is more standardized and includes a different set of musical markings. The score features a vocal line with German lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Hörst du nicht die Feen singen? Hörst du nicht die Feen singen? Hörst du nicht die Feen singen? Hörst du nicht die Feen singen?'.

Les Fées du Rhin, *Finale des IV. Actes*, Ausschnitt – Offenbach kombiniert hier zwei wichtige Themen der Oper, das Elfenlied (die spätere »Barcarolle«) und das Vaterlandslied; links die autographe Partitur Offenbachs (XXX Quelle XXX), rechts die entsprechende Passage in der Ausgabe der OEK.

440

This section of the score covers measures 440 to 445. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), Horn (Hr.), Cymbal (Cymb.), and Harp (Harp.). The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the brass instruments provide harmonic support. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter in measure 440 with the lyrics: "rei - tet! Du lie - bes Land, du schö - nes Land, Du". The lyrics continue through measure 445: "rei - tet! Du lie - bes Land, du schö - nes Land, Du".

440

This section of the score covers measures 440 to 445, featuring the string quartet and double bass. The parts are for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Viola), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.). The strings play a rhythmic accompaniment, with the double bass providing a steady bass line. The lyrics for the vocal soloists are: "Komm! Komm! zu uns und sing' und tan - ze, Komm! zu uns und sing' und tan - ze!".

BILDTEIL

Aufführungsphotos

Ljubljana

Photos: © Zvonko Novosel (Nr. 1, 3); Robert Balen / SNG Opera in balet Ljubljana

1. Dirigent Dieter Rossberg beim Partiturstudium mit seinem Assistenten/Korrepetitor Gianluca Marciano.
2. Kostümentwurf von Alan Hranitelj
3. Pressekonferenz am 6. Januar 2005 im Kosovelova-Saal des Cankarjev dom, Ljubljana, mit dem Produktionsteam der Uraufführung.
4. Bühnenbildentwurf von Michael Zimmermann.
5. Szene aus dem I. Akt mit Martina Zadro (Armgard) und dem Opernchor.
6. Szene aus dem II. Akt mit Jože Vidic (Conrad), Branko Robinšak (Franz) und Saša Čano (Gottfried).
7. Szene aus dem III. Akt mit Natela Nicoli (Hedwig) und Ballettsolisten.
8. Szene aus dem III. Akt mit Jože Vidic (Conrad).
9. Szene aus dem IV. Akt mit Martina Zadro (Armgard) und Branko Robinšak (Franz).
10. Szene aus dem III. Akt mit Jože Vidic (Conrad) und Chorsolisten.
11. Ensemble aus dem III. Akt.

Trier

Photos: © Friedemann Vetter

12. Ensemble.
13. Andreas Scheel (Conrad), Eva Maria Günschmann (Hedwig), Jana Havranová (Armgard) und Ensemble.
14. Eva Maria Günschmann (Hedwig) und Jana Havranová (Armgard) und Ensemble.
15. Vera Wenkert (Hedwig), Andreas Scheel (Conrad), Jana Havranová (Armgard) und Ensemble.

Cottbus

Photos: © Marlies Kross

16. Andreas Jäpel (Conrad) mit Damen des Chores (Elfen).
17. Carola Fischer (Hedwig), Anna Sommerfeld (Armgard) und das Philharmonisches Orchester des Staatstheaters Cottbus unter Reinhard Petersen.
18. Jens Klaus Wilde (Franz) und Anna Sommerfeld (Armgard).



1



2



3

4



5





6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

DOKUMENTATION

Aufführungs-Historie

bis zur Spielzeit 2006/2007

Uraufführung (gekürzte dreiaktige Fassung, deutsch):

4. Februar 1864 Wien, Hofoper

Konzertante Uraufführung der originalen vieraktigen Fassung:

30. Juli 2002 Montpellier, Le Corum
(Festival de Radio France et Montpellier)

Ersteinspielung (Mitschnitt Montpellier):

Juni 2003, Universal / Accord

Szenische Uraufführung der Originalfassung:

13. Januar 2005 Ljubljana, Slowenisches Nationaltheater

EA mit internationaler Solisten-Besetzung:

14. Januar 2005 Ljubljana, Slowenisches Nationaltheater

Schweizerische EA in gleicher Produktion:

23. Februar 2005 Winterthur, Theater am Stadtgarten

Österreichische EA in gleicher Produktion:

28. April 2005 St. Pölten, Festspielhaus

Deutsche Erstaufführung der Originalfassung:

15. April 2005 Theater Trier

Gastspielpremiere: 15. Mai 2005 Bad Ems, Kurtheater

(Internationales Jacques Offenbach Festival 2005)

Neuproduktion (konzertant):

1. Dezember 2005 Opéra de Lyon

Neuproduktion (semiszenisch):

27. Mai 2006 Staatstheater Cottbus

Gekürt zur »Wiederentdeckung der Spielzeit 2004/2005«

von der Zeitschrift *Opernwelt*

»Während die Urteile über die neuen Opern der Saison 2004/2005 eine breite Streuung aufweisen, herrscht in puncto Ausgrabungen weitgehend Einigkeit: Jacques Offenbachs mit Originalmaterial aus diversen Archiven rekonstruierte Romantische Oper *Les Fées du Rhin* ist die 'Wiederentdeckung des Jahres'.«

Opernwelt Jahrbuch 2005 (Das Jahrbuch führt die Urteile der gut 50 wichtigsten Opernkritiker aus dem deutschsprachigen Raum zusammen.)

Konzertante Uraufführung der Originalfassung

Montpellier – Le Corum

30. Juli 2002 (Festival de Radio France et Montpellier)

Musikalische Leitung: Friedemann Layer

Orchestre National de Montpellier L.R.

Chœur de la Radio Lettone (Choreinstudierung: Sigvards Klava)

SOLISTEN:

Armgard:	Regina Schörg
Hedwig:	Nora Gubisch
Franz:	Piotr Beczala
Conrad:	Dalibor Jenis
Gottfried:	Peter Klaveness
Ein Soldat / Bauer:	Uwe Pepper
Die Fee:	Gaële Le Roi
Zweiter Soldat / Ein Söldner:	Chorsolisten

(Korrepetition: Mack Sawyer)

Pressestimmen

»... eine musikgeschichtlich einzigartige Schöpfung.«

W. Kutzschbach, Das Opernglas, September 2002

»Dies ist nicht nur eine wundervolle Wiederentdeckung... es ist nicht mehr und nicht weniger als ein gänzlich-
liches aggiornamento, nach dem niemand je wieder... das vielgestaltige Genie Jacques Offenbachs auf die
gleiche Weise beurteilen können. Ein bemerkenswerter musikwissenschaftlicher Fortschritt, eine unver-
zichtbare Anerkennung für diesen ebenso verkannten und ungeliebten wie auf trügerische Weise populären
Komponisten. Ein Prüfstein der Opernproduktion ihrer Epoche... wurden die *Fées du Rhin* von Alberich
entführt, so daß Europa sie derart vergessen konnte?!... Als Höhepunkt des Festivals 2002 glänzen sie wie
ein goldener Wappenschild, gestiftet dem – noch immer lückenhaften – Andenken Jacques Offenbachs: dem
'Mozart der Champs-Élysées'.«

Jacques Duffourg, resmusica.com, August 2002

»Es ist ein unwiderstehliches, köstliches Stück von einem Komponisten, der gänzlich auf der Höhe des Schaf-
fens stand... Man könnte sich nicht schwer vorstellen, daß dieses Werk zum einem der meistaufgeführten
in Offenbachs Œuvre wird.«

Frank Cadenhead, operajaponica.org, 3. September 2002

»Die Entdeckung von Offenbachs *Fées du Rhin* wird als einer der stärksten Akzente dieser achtzehnten Fe-
stival-Ausgabe nachklingen... Hoffen wir, daß diese *Fées du Rhin* auch andere Hörer bezaubern und an der
Neubewertung eines allzu leicht herabgewürdigten Komponisten Anteil haben werden.«

Philippe Venturini, Le Monde de la Musique, August 2002

»Die Gesamtaufführung von Offenbachs *Fées du Rhin* stellt mit Sicherheit das musikalische Ereignis dieses Sommers 2002 dar... Das Festival von Montpellier kann sich etwas darauf einbilden, dieses wichtige Werk zu Gehör gebracht zu haben, das eine kaum bekannte Facette des Talents von Jacques Offenbach offenbart. Bleibt zu hoffen, daß ein Opernintendant sie uns in naher Zukunft auch vor Augen führt.«

Dominique Vincent, forumopera.com, September 2002

»‘Es ist, als hätte man die 11. Symphonie von Beethoven gefunden!’... Für René Koering, den Leiter des Festivals von Radio France in Montpellier, ist die Angelegenheit doppelt aufregend: er verfügt damit über den Vorzug, eine Wiederentdeckung uraufzuführen, und über die Möglichkeit, inmitten eines ‘Offenbacchanale’ (jenes von Jérôme Savary, John Elliot Gardiner und Mark Minkowski entfachten Operettentaumels) ein Werk zu präsentieren, das gegen den Strom schwimmt.«

Marie-Aude Roux, Le Monde, 2. August 2002

»Eine Wiederentdeckung, die man ohne Einschränkung genießt.«

Michèle Fizaine, Midi Libre, 30. Juli 2002

»Die Aufführung dieses mächtigen romantischen Freskos... ruft einem ins Gedächtnis zurück, daß Offenbach ebenso ein sehr großer Komponist ist.«

La Croix, 2. August 2002

»Welch außerordentliches musikalisches Fest haben wir an diesem letzten Opern-Abend gefeiert! Das Festival von Montpellier belebt sein künstlerisches Programm, indem es ihm diese monumental dahinströmende Partitur anfügt – eine sturzbachartige, fast tetralogische Flut von nahezu vier Stunden, wundervoll von jeder Note zur anderen...«

Etienne Müller, concertonet.com, August 2002

»... ein abwechslungsreiches Werk mit... meisterhaft gewobenen Finales, gefühlvollen Balladen und herrlichen Duetten.«

Geerd Heinsen, Orpheus International, November 2002

»Nun bleibt nur zu hoffen, daß diese gelungene Ausgrabung der *Fées du Rhin* nicht ohne Zukunft bleiben wird. Welches Theater wird es wagen, diese große, mit Kultur und musikalischen Eingebungen übervolle Romantische Oper auf die Bühne zu stellen?«

Pierre Cadars, Opera International, August 2002

»Diese Uraufführung... gibt Gelegenheit, die Schönheit einer Musik neu zu bewerten, die eine jederzeit gültige Botschaft transportiert und die Gewalt als Mittel der nationalen Einigung verdammt.«

Eric Dahan, Libération, 30. Juli 2002

»Ein abschließendes Lob ist Jean-Christophe Keck, dem Herausgeber der von Boosey & Hawkes / Bote & Bock publizierten Offenbach Edition Keck zu zollen. Denn seine Arbeiten erlaubten uns, an seiner Entdeckung des bis dato unbekanntem Offenbach teilzuhaben.«

culturekiosque.com, August 2002



*CD-Cover der Ersteinspielung
Universal / Accord CD 472 920-2*

CD-Ersteinspielung

Universal / Accord CD 472 920-2

(Mitschnitt von der konzertanten Uraufführung der Originalfassung in Montpellier, 30. Juli 2002)

Release-Datum: Juni 2003

Musikalische Leitung: Friedemann Layer

Orchestre National de Montpellier L.R.

Chœur de la Radio Lettone (Choreinstudierung: Sigvards Klava)

SOLISTEN:

Armgard:	Regina Schörg
Hedwig:.....	Nora Gubisch
Franz:	Piotr Beczala
Conrad:	Dalibor Jenis
Gottfried:	Peter Klaveness
Ein Soldat / Bauer:	Uwe Pepper
Die Fee:	Gaële Le Roi
Zweiter Soldat / Ein Söldner:.....	Chorsolisten

(Korrepetition: Mack Sawyer)

Auszeichnungen

Aufnahme des Monats

Classica-Répertoire 6/2003

Diapason d'or

Diapason 7/2003

Prix Michel Garcin / Orphée de la meilleure initiative radiophonique

Académie du disque lyrique 2004

Pressestimmen

»Die Macht dieser Musik ist unwiderstehlich... Man verdankt Montpellier, Accord und vor allem Jean-Christophe Keck eine Uraufführung von Bedeutung. Sie dürfte dazu beitragen, etliche Klischeés ins Wanken zu bringen.«

Michel Parouty, Diapason, Juli/August 2003

»Mit der Weltpremiere der *Fées du Rhin*, der in Vergessenheit geratenen großen Romantischen Oper, macht diese CD ein Unrecht wieder gut und bringt dabei ein bedeutendes Werk ans Licht. Das Werk quillt über vor musikalischer Erfindungskraft ohne jede Redundanz und nachgiebige Gefälligkeit. Kurzum, jenes Zerrbild, das Offenbach als Lieferanten leichter musikalischer Vergnügungen für die Feste des Zweiten Kaiserreichs zeigt,

gehört endgültig in die Rumpelkammer veralteter Ansichten. Fast fünfzehn Jahre vor *Les Contes d'Hoffmann* gelingt Offenbach hier eine Partitur von unerhörter Fülle und Brillanz.«

Philippe Thanh, Répertoire, Juni 2003

»Wie das Festival de Radio France-Montpellier 2002 gezeigt hat, handelt es sich wirklich nicht um einen musikalischen Spaß oder eine Opern-Farce, die sich zum *Rheingold* verhält wie *La Belle Hélène* zur griechischen Mythologie, sondern um eine sehr ernste und große Romantische Oper. Über die Handlung hinaus erweist sich vor allem die Musik, ihr beinahe epischer Atem, als Offenbarung. Ist das tatsächlich Offenbach? Jawohl, und diese Romantische Oper in vier Akten dauert dreieinhalb Stunden, ohne daß man sich langweilt! Offenbach träumte davon, in Paris auf einer großen Bühne gespielt zu werden, mit einem großen Orchester, und als großer Komponist anerkannt zu werden. Diese *Fées du Rhin* hätten ihm diese höheren Weihen verschaffen können, hätte nicht Paris ihn so einstimmig zum Vergnügensminister erkoren. Man muß daher dem Musikwissenschaftler Jean-Christoph Keck Dank sagen: Sein unermüdlicher Eifer ermöglicht Offenbach vielleicht endlich, er selber zu sein. Zeit wurde es!«

Opéra Magazine, Juli/August 2003

»Wie wurden sie erwartet! Sie waren zur Legende geworden, seit das Gerücht umging, Offenbach habe ihnen einiges für seine *Contes d'Hoffmann* entnommen – insbesondere die berühmte, zunächst rheinländische und erst später venezianische 'Barcarolle'... Das musikalische Material, die Orchestrierung sind Offenbach vom Besten. Und was noch besser ist: Die Melodik ist von nie nachlassend hohem Niveau, und es sind Melodien für Opernarien, nicht für Operetten-Couplets! Alles an dieser Ersteinspielung ist verführerisch und bezaubernd. Ein Melodiker ist zu entdecken – hervorragend gesungen – und einer, der den musikalischen Handlungsverlauf von einem Ende zum anderen im Griff hat, der Akte komponiert, die wirklich Akte sind. Das alles rückt unsere Vorstellung von Offenbach ziemlich zurecht. Hier hat er einen Atem, eine Statur, einen Weitblick, auf die etliche umsatzstarke deutsche Opern des 19. Jahrhunderts neidisch sein könnten. Diese drei hervorragenden CDs versetzen uns in die Lage, das virtuelle Bild des 'großen Offenbach' zu entwerfen, des klassischsten und europäischsten ('entparisierten') aller Offenbäche, allein aufgrund seiner hochgeschätzten Musik. Die Anschaffung wird sich lohnen!«

André Tubeuf, Classica, Juli/August 2003

»Endlich sind *Die Rheinnixen* wiederaufgetaucht, Jacques Offenbachs erste ernste Oper. Daß es sich um eine Sensation handelt und vor allem, daß es lohnt, das chorintensive Werk für die Bühne zu retten, davon werden sich nun hoffentlich auch hiesige Operndramaturgen und -regisseure mit eignen Ohren überzeugenüberzeugen... ein Füllhorn herrlichster Ensembles und Arien...«

Eleonore Büning, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. September 2003

»Wie sein Antipode Wagner zeigt sich Offenbach als Meister der feinen musikalischen Übergänge in einem Genre, dessen Gesetzmäßigkeiten er ebenso souverän handhabte wie ihre Parodie. Dem im Text behaupteten Patriotismus stellte Offenbach hintergründig in Frage.«

Roman Fryscheisen, Opernwelt, September/Oktober 2003

»Den Verlagen Boosey & Hawkes / Bote & Bock und dem Offenbachspezialisten Jean-Christophe Keck ist der Tauchgang gelungen, so daß dem Hörer sich nun die Qualitäten einer großen Romantischen Oper erschließen können. Die stets helle Orchestration garniert die vieraktige, durchaus brillante Partitur, dir sich mit Sentiment und federnden statt martialischen Märschen dank der einfühlsamen und stilistisch ganz ausgefeilten Umsetzung unter der großbogigen Leitung von Friedemann Layer immer wieder im Walzertakt in die Ohren schmeichelt.«

Michael Lehnert, Das Opernglas, September 2003

»Der vorliegende Live-Mitschnitt basiert auf der jetzt erstmals restaurierten Partitur und überzeugt dank Friedemann Layers musikantisch-temperamentvollen Einsatz, dem engagierten Orchesterspiel und den exzellenten Leistungen des Protagonistinnen, die stimmlich und darstellerisch gleichermaßen überzeugen.«
kma, Neue Zürcher Zeitung, 2. Oktober 2003

»Die live mitgeschnittene Dreier-CD beweist, mit welchem Brio das Orchestre National de Montpellier unter der Leitung Friedemann Layers dieser einfallsreichen Partitur Gerechtigkeit zu verschaffen wußte, in der Weber und Berlioz ebenso aufscheinen wie Mendelssohn oder Verdi. Die gleichermaßen solide wie inspirierte Sängerbesetzung trägt das ihre dazu bei, daß aus dieser Welt-Ersteinspielung eine unverzichtbare Anschaffung für jeden Liebhaber der französischen Musik wird.«
Eric Dahan, Libération, 20. Juni 2003

Szenische Uraufführung der Originalfassung

Ljubljana – Cankarjev Dom, Gallus-Saal

13. Januar 2005: Premiere mit den Solisten des Slowenischen Nationaltheaters

14. Januar 2005: Erstaufführung mit internationaler Solisten-Besetzung

Musikalische Leitung: Dieter Rossberg

Inszenierung: Manfred Schweigkofler

Bühnenbild: Michael Zimmermann

Kostüme und Lichtdesign: Alan Hranitelj

Choreographie: Sándor Román

Choreinstudierung: Martina Batič

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

SOLISTEN (in alphabetischer Reihenfolge):

Armgarth: Adriana Kohutkova / Norina Radovan / Martina Zadro* / Urška Žižek

Hedwig: Elena Dobravec / Mirjam Kalin / Natela Nicoli* / Dubravka Šeparović Mušović

Franz: Marc Heller / Branko Robinšak* / Matjaž Stopinšek

Conrad: Ivan Andres Arnšek / Vitomir Marof / Jože Vidic*

Gottfried: Saša Čano* / Ralf Lukas / Slavko Sekulić

Ein Soldat: Klemen Šiberl / Tomaž Zadnikar*

Die Fee: Vera Danilova / Alenka Gotar / Simona Raffanelli Krajnc*

Zünder: Rusmir Redžić / Dejan Vrbančič*

Zünder (Ballettsolo):... Dan Rus / Mihael Žvegljč

* Besetzung am 13. Januar 2005

Schweizerische Erstaufführung in gleicher Produktion:

23. Februar 2005 Winterthur, Theater am Stadtgarten

Österreichische Erstaufführung in gleicher Produktion:

28. April 2005 St. Pölten, Festspielhaus

(mit dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich)

Pressestimmen

»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

»Nun führte das Opernhaus in Ljubljana vor, daß diese Oper ohne Abstriche in ihrer ursprünglichen Vierakter-Fassung voll bühnentauglich ist.«

Eleonore Büning, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. Januar 2005

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

Elisabeth Richter, Kieler Nachrichten, 19. Januar 2005

»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.«

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... 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 Kriegsrythmen und Feenreigen noch lange im Ohr.«

Karl-Dietrich Gräwe, Rondo, Februar/März 2005

»Jetzt ist das musikalisch reiche Werk in seiner wahren Dimension zu entdecken: als Panorama über die Misere des Kriegs und den Glauben an die Liebe... Wir blicken 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 um so 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... Die Behauptung, Offenbach sei an der Form der Großen Oper gescheitert, ließ sich nun nicht länger aufrecht-erhalten, zu eindrucksvoll war die musikalische Substanz dieses Werkes.«

Ekkehard Pluta, klassik-heute.de, 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 Mondscheindyllen 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 Rheinixen* weit über vergleichbare Bühnenwerke hinaus.«

Richard Steurer, morgen, Januar 2005

Deutsche Erstaufführung der Originalfassung

Theater Trier

Premiere: 15. April 2005

Musikalische Leitung: GMD István Dénes

Inszenierung: Bruno Berger-Gorski

Ausstattung: Karin Fritz

Video: Malin G. Kundi / Ilil Land-Boss

Dramaturgie: Dr. Peter Larsen

Choreinstudierung: Norbert Schmitz

Chor, Extrachor und Statisterie des Theaters Trier

Philharmonisches Orchester der Stadt Trier

SOLISTEN:

Armgard:	Evelyn Czesla / Jana Havranová*
Hedwig:.....	Eva Maria Günschmann / Vera Wenkert*
Franz:	Gor Arsenian
Conrad:	Andreas Scheel
Gottfried:	Nico Wouterse* / Juri Zinovenko
Ein Soldat:.....	Juri Dolgoplov
Bauer:.....	Eric Rieger
Die Fee:	Annette Johansson

* Premierenbesetzung

Gastspielpremiere:

15. Mai 2005 Bad Ems, Kurtheater

(Internationales Jacques Offenbach Festival 2005)

Pressestimmen

»Wieder ist eine Legende entzaubert worden... Der Meister der Opernparodie ist hier ganz ernst, folgt den berühmten Vorbildern seiner Zeit, auch den deutschen Romantikern. Ein meisterliches Werk... István Dénes führt seine ordentlichen Sänger mit Feuereifer durch die klippenreiche Partitur. *Die Rheinnixen* sind wieder aufgetaucht. Bisher allerdings nur an der Opern-Peripherie. Es wird Zeit, daß sich Berlin, Wien oder Paris für sie erwärmen. Denn da nämlich gehören sie wirklich hin.«

Manuel Brug, Die Welt, 19. April 2005

»Die Aufführung am Trierer Theater dürfte ein weiteres Kapitel der späten Erfolgsgeschichte sein.«

Schwäbische Zeitung, 16. April 2005

»Das Theater Trier hilft, ein musikalisches Kleinod wieder ins Bewußtsein zu bringen. Das ist ein Offenbach, wie man ihn nicht kennt. Brachial, zornig begleitet sein musikalischer Haß die umherziehenden, marodierenden Landsknechte. Die bewegende Klage der trauernden Mutter Hedwig ist das inhaltliche Leitmotiv der Oper... bewegende Bilder, die das Publikum durchschütteln bis ins Mark... Der Zugriff stimmt: ein geschärfter, kontrastreicher Offenbach ohne Gefühlsduseleien, vom Orchester glanzvoll gemeistert. Am Ende Ovationen für die Musik, Jubel und Buhs für die Regie, reichlich Diskussionen auf dem Heimweg. Ein Theater-Erlebnis, das keinen kalt läßt.«

Dieter Lintz, Trierischer Volksfreund, 18. April 2005

»Wie auf der Bühne gelang auch im Orchestergraben spannendes, dichtes Musiktheater... Bei den szenischen Aufführungen in Ljubljana und Trier wird es mit Sicherheit nicht bleiben. Das Potential der *Rheinnixen* wird sich herumsprechen.«

Marc Fiedler, Das Opernglas, Juni 2005

»Wer sich auf einen gemütlich-harmlosen Abend mit romantischer Offenbach-Opernmusik eingestellt hat, ist dieses Mal fehl am Platz... Diese Inszenierung zeigt ergreifende Gefühle ohne übermäßige Gefühlsduselei mit durchgehend großartiger Sänger- und Darstellerleistung. Selbst die ansonsten harmlosen Walzerklänge Offenbachs bieten stellenweise ein Klangbild voller Ängste, Hoffnung und Zerrissenheit... Offenbachs ernste und Romantische Oper *Les Fées du Rhin* ist ein eindringliches Psychogramm von Opfern und Tätern in einem Deutschland unmittelbar vor der Reichsgründung. Die Vision einer Welt, in der sich die Einsicht durchgesetzt hat, daß Gewalt als Mittel der Politik verworfen werden muß – ein pazifistischer Traum...«

Hanne Krier, hunderttausend.de, 19. April 2005

»Musikalisch lieferten István Dénes und sein Philharmonisches Orchester überzeugende Argumente für [Offenbachs] meisterliche Lebendigkeit und überraschende Substanz, die beim Publikum zündete... Wenn musikalisch der deutsche Albtraumwald wogt und auch schon mal die Wolfsschlucht im ausgetrockneten Rheinbett dräut, oder wenn mit dem leitmotivisch eingebauten, patriotisch schlichten Lied das 'schöne, große deutsche Vaterland' von der bedrängten Armgard in höchster Not wie ein rettendes Jenseits beschworen wird, dann geht es klar bebildert zur Sache... Da auch kleinere Solopartien solide besetzt sind und der Chor seinen bedeutenden Part in all dem ihm verordneten Bewegungsgetümmel mit Bravour bewältigte wurde diese deutsche Erstaufführung zu einem Dienst an Offenbach.«

Joachim Lange, klassik-heute.de, 22. April 2005

»... erlebt man einen berauschten Abend, in dem das Philharmonische Orchester Trier unter seinem Chefdirigenten István Dénes den Nuancenreichtum der Offenbachschen Kompositionskunst faszinierend zum Ausdruck bringt... *Die Rheinnixen* nach dieser Trierer Erstaufführung nun noch als rein Romantische Oper zu bezeichnen, dürfte zu kurz gegriffen sein, denn der musikalische Horizont weitet sich im Laufe des Abends erheblich aus.«

W. Stauch-V. Quitzow, Luxemburger Wort, 26. April 2005

Neuproduktion (konzertant)

Opéra de Lyon

1./5. Dezember 2005

Musikalische Leitung: Marc Minkowski
Orchestre & Chœurs de l'Opéra de Lyon
Choreinstudierung: Alan Woodbridge

SOLISTEN:

Armgard:	Brigitte Hahn
Hedwig:	Maria Riccarda Wesseling
Franz:	Endrik Wottrich
Conrad:	Brett Polegato
Gottfried:	Nicolas Cavallier
Ein Soldat / Bauer:	Eberhard Francesco Lorenz
Die Fee:	Cassandre Berthon
Zweiter Soldat:	Jean-Richard Fleurençois

Pressestimmen

»Die *Fées du Rhin* werden zweifellos, sogar noch vor *Les Contes d'Hoffmann*, der Höhepunkt des Offenbach-Festival der Nationaloper Lyon gewesen sein. Wenngleich man nicht wirklich von einer Entdeckung sprechen kann, wurde doch das Werk doch im Juli 2002 in Montpellier vorgestellt, so hat die außergewöhnliche Qualität der Darbietung unter Marc Minkowski, der die überreiche Partitur selbst in die Hand nahm, unsere Bewunderung für dieses Meisterwerk noch vermehrt. Hatte sich Friedemann Layer in Montpellier an den unbestreitbaren Nachhall Webers (man denkt oft an den *Freischütz*) gehalten, findet man sich bei Minkowski und dem Rhythmus, der Dynamik und den Farben, die er mit dem unvergleichlich brillanten Orchester dieser Musik einhaucht, in dem vertrauteren Universum Offenbachs wieder... Eine Einspielung mit der Signatur Minkowskis drängt sich ebenso auf wie die szenische Präsentation durch ein großes Opernhaus.«

Monique Barichella, Opéra Magazine, Januar 2006

»Mit verstümmelter Partitur haben die *Fées* lange im Verborgenen geschlummert. Nun gebührt der Oper Lyon und dem Maestro Minkowski die Ehre, das Werk konzertant vorzustellen. Man findet darin Perlen, vor allem ein prächtiges Frauenduet im letzten, ein wundervolles konzertantes Finale im zweiten Akt, aber auch fröhliche Chöre und ein Ballett... Ein mutiges Unternehmen unter Anteilnahme eines großen Publikums, aufmerksam und lyrisch dirigiert von Marc Minkowski, voller Schönheit im Orchester und in den Chören, mit einer sehr homogenen Besetzung... Der große Jacques Offenbach wurde gesandt, um uns zu zaubern.«

Gérard Corneloup, Le Figaro Lyon, 5. Dezember 2005

»Diese Partitur fließt über vor wahrhaft schönen Passagen, erhöht noch vom gleichsam singenden Dirigat Marc Minkowskis. Der berauschte Walzer des zweiten Aktes lässt Orchester und Publikum mitschwingen. Doch so groß das Können von Orchester und Chor der Oper Lyon auch sein mögen – der Erfolg des Abends

verdankt sich vor allem einer Besetzung, die sich stets im Einklang mit dem Geist dieser Musik und ihrem wienerisch-romantischen Charakter befindet. Eine um so bemerkenswertere Darbietung, als Offenbach von seinen Interpreten bisweilen vokale Akrobatentücke verlangt.«

Antonio Mafra, Le Progrès, 4. Dezember 2005

»Das Werk ist viel mehr wert als der mittelmäßige Ruf leichter Musik, der generell der Produktion des 'Spaßmachers' Offenbach anhaftet. Das Libretto ist sogar ausgesprochen ernsthaft... Dem Genie Offenbachs gelingt es mit seiner sehr feinen, atmosphärischen Instrumentationskunst und mitunter mit einer gewissen Emphase bestens, das Interesse stets wach zu halten. Der Komponist spielt auch mit den Gattungskonventionen (Ballett, Chöre, gigantische und teuflisch eingefädelte Ensembles) mit einer dramaturgischen Intelligenz, die das Stück am Ende auf ein mehr als achtungsgebietendes Niveau hebt... Minkowski spielt hier vielleicht mehr als je seine großartige Fähigkeit aus, das orchestrale Gewebe durch und durch zu beleben. Vom Beginn der Ouvertüre an trägt er den Hörer empor. Aus der Elvenszene macht er ein Pendant zum Freischütz und seiner alptraumhaften 'Wolfsschlucht', mit einer manischen Präzision in der Pinselführung, der Dynamik, den Farben... Hier sind sie, diese lang vergessenen Feen – lebend und belebend. Da capo, bitteschön!«

Benoît Berger, Forum Opéra, Dezember 2005

Neuproduktion (semiszenisch)

Staatstheater Cottbus

Premiere: 27. Mai 2006

Musikalische Leitung: Reinhard Petersen

Inszenierung: Martin Schüler

Ausstattung: Gundula Martin

Dramaturgie: Dr. Carola Böhnisch

Choreinstudierung: Christian Möbius

Herren des Ernst-Senff-Chores Berlin

Opernchor und Philharmonisches Orchester des Staatstheaters Cottbus

SOLISTEN:

Armgard:	Anna Sommerfeld
Hedwig:	Carola Fischer
Franz:	Jens Klaus Wilde
Conrad:	Andreas Jäpel
Gottfried:	Tilmann Rönnebeck
Ein Soldat:	Matthias Bleidorn
Die Fee:	Gesine Forberger
Bauer:	Dirk Kleinke

Pressestimmen

»Hier gibt es große Oper zu hören. Bravouröse Arien, wirkungsvolle Ensembles, originelle Chöre, Balladen, ein großes Liebesduett, ein Trinklied, ein Vaterlandslied, zauberhafte Stimmungen, eingängige Melodien – kurzum: dichte, ab-wechslungsreiche, emotionale Oper. Der Cottbuser GMD Reinhard Petersen dirigiert das alles mit Verve, großer Plastizität, dem rechten Sinn für Atmosphäre und theatralischem Gespür. Das Philharmonische Orchester des Staatstheaters Cottbus läuft zu großer Form auf, mit herrlich variablem, fülligem Streicherklang, pointiert spielenden Bläsern (Hörner!) und einer lebendigen Palette faszinierender Farbschattierungen. Kein schwülstiger Romantikipinsel bestimmt hier das Klangbild, sondern ein schlanker, durchhörbarer Sound, stets im Dialog mit dem theatralischen Vorgängen, federnd in den Pizzicati, schwebend in den Feenszenen, zupackend im Vaterlandslied. Hier hat man sich in eine Klangsprache hineingefunden, die stilistisch überzeugend und mit merklicher Liebe zur Partitur entwickelt ist und die mit der kunstvollen Instrumentation Offenbachs das Orchester zu einem Hauptakteure aufwertet. Zu Recht sitzt das Orchester in Cottbus daher auch auf der Bühne. Aber auch die mustergültige Editionsarbeit Jean-Christoph Kecks offenbart hier einmal mehr ihre Qualitäten. Offenbach ist eben doch anders, liebe deutsche Stadttheaterdramaturgen... Am Ende wird ein Ensemble gefeiert, von dem jeder seine großen Momente hatte. Ein Ensemble das (s)ein Publikum schlagartig von einem Stück zu überzeugen wußte, das – wenn Qualität zählt – sicherlich bald auf vielen Bühnen zu erleben sein wird. Sind sie Intendant? Dann machen Sie Platz in ihrem Repertoire für diesen Geniestreich Offenbachs.«

Uwe Schneider, klassik.com, 27. Mai 2006

»Bei allen Vorbehalten gegenüber halbszenischen Aufführungen: so mitreißend hat man die Oper weder in Ljubljana, noch in Trier erlebt. Martin Schüler hat die Oper durch diskrete Arrangements der Auftretenden und stimmungsvolle Beleuchtung zu ihrem musikalischen Recht kommen lassen... Es war eine Freude, Offenbachs zu Unrecht vergessenes Meisterwerk so vital, so analytisch zugespitzt, attackierend, verführerisch und augenzwinkernd zu hören. Auch die Sängerbesetzung war überraschend. Jens Klaus Wilde sang den kriegsversehrten Franz mit frapperender tenoraler Italianità fast wie eine Puccini-Partie... Das Glanzlicht der Aufführung war die Sopranistin Anna Sommerfeld, die die Partie der Armgard mit strahlender, intakter, gut fokussierter Stimme, mit warmem Timbre und schöner Kantabilität ausstattete: eine Idealbesetzung! Auch der Opernchor des Staatstheaters Cottbus und die Herren des Ernst-Senff-Chores Berlin waren vorzüglich. Alles in allem eine hervorragende Aufführung. Sie darf als die eigentliche musikalische Wiederentdeckung des Stücks gelten.«

Dieter David Scholz, Opernwelt, Juli 2006

»Jacques Offenbachs *Rheinmixin* nach Cottbus zu holen, war ein großer Coup von Intendant und Regisseur Martin Schüler und seinem GMD Reinhard Petersen. Noch besser war die Idee der in Cottbus bewährten semiszenischen Aufführung des Werkes... Diese Musik ist eine Art Zauberbrunnen. Hervor sprudelt die deutsche Romantische Oper, die französische Grand-Opéra. Offenbach, wie man ihn mit seinen großen Opéras-Bouffes kennt und liebt, auch ein bißchen Verdi kommt vor. Das wunderbare an diesem Stilmix ist die Ungezwungenheit, mit der alle Elemente miteinander verwoben sind. Drei martialische Männer, Jäger, Heerführer und Landsknecht, beginnen ein Terzett, als wären sie verschworene Königsmörder in einer Verdi-Oper und enden mit einem Couplet, das aus dem Pariser Leben stammen könnte. Es gibt große Arien und Ensembles, der Chor hat gewaltige Aufgaben, das Orchester glänzt in romantischer Pracht mit Hörnerschall, Trompetenschmetterern und harfenperlender Mondscheinmusik. Bei allem brachialen Geschehen, man sitzt im Theater und freut sich drei Stunden lang ohne eine langweilige Minute... In dieser Oper vermißt man nichts. Die Sänger agieren miteinander wie es die offensichtliche Handlung verlangt, der Chor ist ebenso in Bewegung. Das auf der Bühne plazierte Orchester gibt die üppige Klangfolie für die auf dem abgedeckten Orchestergraben nahe am Publikum singenden und spielenden Solisten. Die erste Glanzleistung: Alle fünf großen Rollen konnten aus dem Cottbuser Ensemble gut besetzt werden... Die Solisten, das Orchester, Reinhard Petersen und Martin Schüler wurden mit Beifall überschüttet... Kein Platz sollte bei den nächsten Veranstaltungen leer bleiben, denn diese Aufführung könnte durchaus in den Annalen der Operngeschichte vermerkt werden.«

Irene Constantin, Lausitzer Rundschau, 29. Mai 2006

Die Seite für Spezialisten und Neugierige

www.boosey.de/oper

Die ganze Welt des Musiktheaters

- Sämtliche Informationen zu den Katalogen von Boosey & Hawkes, Bote & Bock und Anton J. Benjamin
- Über 450 Werke vom 17.-21. Jahrhundert, von Adams bis Yun
- Detaillierte Angaben zu Inhalt, Orchesterbesetzung, Rollen und Stimmfächern
- Komfortable Online-Suche nach Besetzung, Librettist, Sujet u.v.a.m.
- Zahlreiche Hörbeispiele
- Werkkommentare, Pressestimmen und aktuelle Meldungen
- Umfangreiche Informationen zu den Komponisten
- Hinweise zu Kaufangaben, Einspielungen und Aufführungen
- Alle Infotexte in deutscher Sprache

BOOSEY & HAWKES • Opern Boosey Community >>>>>

Opernische

Opern-Hörbeispiele
Suchen Sie in unserer 450 Opern-Werken das Musiktheater, Operetten und Musicals – von Flakobalm bis Offenbach, Tschickovsky, Strauss und Britten bis zu den neuesten zeitgenössischen Opern. Oder gehen Sie zu unserem vollständigen Opernkatalog.

Links der Komponisten
[Alle Komponisten]
Titel

Links der Gesänge
Länge der Oper
Lieder / Texte
Einfache Suche

Oper des Monats

THE CAFE

Die Cafe
Diese Festsche appetitliche Video-Musiktheater kommt zur Aufführung in London (4.-6. Okt.) und New York (2.-4. Nov.) zu Hause am 28. September. Das Werk ist bei Boosey auf CD erhältlich.

Opern-News [Mehr Aktuelles]

Neue Opern von Boosey & Hawkes
Die kommenden beiden Spezialisten-Kompensätze brachte Boosey & Hawkes auf die internationalen Bühnen, besonndert mit Delfin Blawie (2010) in Frankfurt (17. Okt.) und Götz (20. Nov.), sowie mit Alkanon von Adams, Cien, Madama, Barovici oder Adriansen. Für nähere Informationen besuchen Sie bitte den Bereich News.

BOOSEY & HAWKES • Opern Boosey Community >>>>>

Opernische

Opern-Hörbeispiele
Suchen Sie in unserer 450 Opern-Werken das Musiktheater, Operetten und Musicals – von Flakobalm bis Offenbach, Tschickovsky, Strauss und Britten bis zu den neuesten zeitgenössischen Opern. Oder gehen Sie zu unserem vollständigen Opernkatalog.

Links der Komponisten
[Alle Komponisten]
Titel

Links der Gesänge
Länge der Oper
Lieder / Texte
Einfache Suche

Produktion, Serge
The Duchess (Betrothed in a Nunnery)
Opera in four acts

Produktion, Serge
The Merry Serge
Opera in five acts and seven scenes

Produktion, Serge
The Gaidar
Opera in four acts and six scenes

Produktion, Serge
The Loves for These Oranges
Opera in four acts and a prologue

Produktion, Serge
Die Fledermaus

Librettist, Agostino
Foto: Theater Chauxvigny / Theater Wulffens

Librettist, Agostino
Foto: Catherine Adriaens

Librettist, Agostino
Foto: Harpaldian Opera / Wille Klatt

Librettist, Agostino
Foto: Royal Danish Theatre / Martin Neubauer Scene

BOOSEY & HAWKES • Opern Boosey Community >>>>>

Selected Opera

Benjamin Britten
* 22 November 1913, Lowestoft
† 4 December 1976, Aldeburgh

Biographie Deutsch English

Benjamin Britten wurde am 22. November 1913 in Lowestoft in Suffolk an der Ostküste Englands geboren. Auch wenn er schon als Kind ertrag komponierte, spürte er das Bedürfnis nach einer soliden Ausbildung, und so wanderte er sich 1926 an den Komponisten Frank Bridge. Später folgte das Studium am Londoner Royal College of Music bei Arthur Benjamin, Harold Samuel und John Ireland. Während seiner Studienzeit entstand sein „offizielles“ Opus 1, die Sinfonie für Kammerensemble, und das Priority-Quartett für Oboe und Streicher. 1936 schrieb er für Alan Turing, Britten waren angezogen Liedzyklus für Sopran und Orchester, mit dem Britten seine erste Handlung von Stimme und Instrumenten unter Beweis stellen. Bereits zu diesem Zeitpunkt war er in der Lage, sich Komponieren zu leisten. Im Jahr zuvor war er in die GPO (Post Office) Film Unit eingetreten, wo die Zusammenarbeit mit dem Dichter W. H. Auden begann, die große Bedeutung für seinen Wendepunkt hatte.

Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs hielt Britten sich in den USA auf, wo er drei weitere Jahre blieb, bevor er 1942 nach Großbritannien zurückkehrte. Aus dieser amerikanischen Zeit gingen einige wichtige Werke hervor, darunter das Orchesterwerk Sinfonia da Requiem, der Liedzyklus Les Illuminations für hohe Stimme und Streicher sowie sein Violinconcert. Seine Oper Paul Bunyan war sein erster Versuch in einer Gattung, die später sehr wichtig für ihn werden sollte.

BOOSEY & HAWKES • Opern Boosey Community >>>>>

Selected Opera

Opera News Centre

List of available news stories:

- Offenbach's Grande-Duchesse in new OEH version
- OEH returns Offenbach's Grand-Duchesse to full score
- OEH: Zur Frühzeit und späteren Schaffen von Strauss
- OEH: La Grande-Duchesse von Strauss hat in 1911
- OEH: La Grande-Duchesse de Géraldine ungekürzt

Zuletzt auf DVD
Opern heute
Opernreihe
Opernreihe

DER „Grande-Duchesse de Géraldine“ (September 2005)

Die Aufführung der **Grande-Duchesse de Géraldine** vom Oktober 2004 ist zum Januar 2005 am Pariser Théâtre du Châtelet war einer der Höhepunkte in der zwischen fünfjährigen Erfolgsgeschichte der Offenbach Editione Koeck (OEK), jetzt ist die begabteste Inszenierung mit Felicity Lott in der Titrolle, mit den Musiciens du Louvre unter der Leitung von Marc Minkowski und in der Regie von Laurent Pelly auf CD und DVD erhältlich – ungekürzt in der wiederhergestellten Originalgestalt des Werkes, wie es von Offenbach konzipiert wurde.

Teilen der Auflage liegt eine Promotion-CD mit Ausschnitten der Oper
von der Einspielung Universal / Accord CD 472 920-2 bei.



OFFENBACH EDITION KECK
Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck

Jacques Offenbach

LES FÉES DU RHIN

Romantische Oper in vier Akten

Libretto von Nuitter (Charles Louis Etienne Truinet) und Jacques Offenbach
Deutsche Fassung von Alfred von Wolzogen

Auszüge

Gesamtspielzeit: 00:00

1 Ouverture (Beginn)	0:00	III. Akt:		
		7 Nr.16A Arioso et Chœur (Originalfassung) – Fee, Elfen (Schluß)		0:00
I. Akt:		8 Nr.19A Scène et Duo (Originalfassung) – Armgard, Hedwig (Auszug)		0:00
2 Nr. 4 Ballade – Armgard (Beginn)	0:00	9 Nr.19B Scène et Duo (Wiener Fassung) – Armgard, Hedwig (Schluß)		0:00
3 Nr. 6 Chœur (Auszug)	0:00	10 Nr. 20 Chœur – Soldaten (Beginn)		0:00
4 Nr. 7 Chanson à Boire – Conrad, Soldaten (1. Strophe)	0:00	11 Nr. 21 Scène et Romance – Franz (Auszug)		0:00
5 Nr. 10 Final – Ensemble (Auszug)	0:00	12 Nr. 22 Air – Conrad (1. Strophe)		0:00
		13 Nr. 23 Final – Ensemble (Schluß)		0:00
II. Akt:		IV. Akt:		
6 Nr. 15 Trio – Gottfried, Conrad, Franz (Schluß)	0:00	14 Nr. 29 Final – Ensemble (Schluß)		0:00

Für diese Kompilation: ©+© 2006 Boosey & Hawkes / Bote & Bock, Berlin. All rights reserved.



BOOSEY & HAWKES
BOTE & BOCK

www.boosey.de