

eingestrichen (auch die nachkomponierte Balletteinlage im III. Akt entfiel). Das steigerte die dramatische Wirkung, störte allerdings die von Chézy und Weber sorgsam kalkulierte Balance von lyrischen Tableaus und handlungsbe-
tonten Passagen.

Wirklich beachtlich waren die sängerischen Leistungen. An erster Stelle ist Emily Magee in der Titelpartie zu nennen. Die Geläufigkeit ihres Soprans im Finale I (Nr. 9) beeindruckte, vor allem aber ihre Gestaltung des III. Akts, eine stimmliche *Tour de force* zwischen verzagter Verzweiflung (Nr. 15) und stiller Melancholie (Nr. 17) einerseits, panischer Sorge (Nr. 16) und fast schon hysterischer Verzückung (Nr. 20) andererseits, war absolut bezwingend, eine musikalische Sternstunde! Ihr Partner Adolar wurde von Bernhard Berchtold (eingesprungen für den ursprünglich vorgesehenen Christian Elsner) gegeben; der Tenor verfügt über einen wundervollen, für die Romanzen (Nr. 2 und 12) nötigen lyrischen Schmelz, wurde aber auch den dramatischen Herausforderungen der Partie gerecht. Egils Silins verlieh dem Lysiart Noblesse; er zeichnete die Figur weniger als einen diabolischen Bösewicht, denn als einen selbstsicheren, in seiner Standeshhre gekränkten und in der Durchsetzung seiner Interessen skrupellosen Machtmenschen. Catherine Foster beeindruckte mit einer fulminanten Arie im I. Akt (Nr. 8), konnte dieses Niveau allerdings nicht über alle drei Akte halten. Als König Ludwig war Steven Humes besetzt, seinen wohlklingenden Bass hätte man gerne in einer größeren Partie gehört.

So bleibt ein zwar nicht ungetrübter, insgesamt aber positiver Gesamteindruck. Erneut war zu erleben, welch' immense musikalische Kraft Webers großer Oper innewohnt: eine derart plastische, bildhafte Tonsprache, dass die Bühnenaktion kaum vermisst wurde.

Frank Ziegler

Essen: 24. Februar 2018

Alfried Krupp auf der Bühne: Heinrich Marschners *Hans Heiling* als Ruhrgebiets-Familienstory in Essen

Die Schätze, die schliefen in ewiger Nacht, fördern die Erdgeister in Heinrich Marschners *Hans Heiling* ans Licht – den Menschen zum „Heil und Verderben“. Das „schwarze Gold“, das dem Ruhrgebiet fast 200 Jahre lang

Reichtum und Elend gebracht hat, versiegt in diesem Jahr: Mit Prosper-Haniel in Bottrop schließt am 21. Dezember 2018 die letzte Steinkohlenzeche. So lag es für das Aalto-Theater nahe, sich mit Marschners romantischer Oper an den vielfältigen Aktivitäten rund um das Ende dieser Ära zu beteiligen.

Marschner wusste, worüber er Musik schrieb; er erinnerte sich wohl an die Braunkohlenförderung rund um seine Heimatstadt Zittau und den traditionsreichen Bergbau im benachbarten Gebirge. Regisseur Andreas Baesler und sein Bühnenbildner Harald B. Thor knüpfen daran an: Sie rücken die böhmische Sage vom designierten König der Erdgeister, der auf die Erde flieht, um menschliche Liebe zu erlangen und dabei scheitert, eng an eine Geschichte aus dem Ruhrgebiet, und decken verblüffende Parallelen auf: Hans Heiling mutiert zu Alfried Krupp von Bohlen und Halbach, die Königin der Erdgeister schreitet als perlenbehängene Bertha Krupp umher und setzt als Übermutterfigur ihren Sohn unter psychischen Druck.

Der Konflikt erinnert an die Heirat Alfrieds mit der geschiedenen Annelese Lampert im Jahr 1937. Sie mag den Krupp-Erben glücklich gemacht haben, war aber eine Ehe gegen den Willen seiner Eltern. Nach drei Jahren trennte er sich wohl auf Betreiben der Mutter von Frau und Sohn, übernahm die Firma, führte aber ein zurückgezogenes, innerlich einsames Leben. Auf dieses soziale Gefälle spielt die Regie mit deutlichen Bildern an: Hans Heiling muss entsetzt erkennen, wie der mit „rasendem Verlangen“ geliebten Anna ihr Bräutigam aus einer anderen Gesellschaftsschicht immer fremder und unheimlicher wird. Sie spürt, wie sie sich in der Gesellschaft der einfachen Leute wohler fühlt und sich schließlich – ihre wahren Gefühle erkennend und unter dem Einfluss der Geisterkönigin und ihres dämonischen Gefolges – für Konrad, einen einfachen Mann aus ihrer Schicht entscheidet.

Bis ins Detail arbeitet das Produktionsteam die Gleichsetzung durch: Gabriele Heimann lässt sich von dem bekannten Familienporträt der Krupps zu nobel-dezenter Nachkriegsmode inspirieren. Der Chor trägt das Gewirk einfacher Leute aus den sechziger Jahren, als sich die Zechenstilllegungen ankündigten, aber in dem im Bild zitierten Essener „Blumenhof“ bei Tanztee und Schnitzeltag das gesellschaftliche Leben florierte. Der gewaltige vertäfelte Saal á la Villa Hügel kontrastiert mit einer beengten Stube mit Bett, Kohleherd und Schwarz-Weiß-Fernseher, in der Witwe Gertrud die Rückkehr

ihrer Tochter Anna bei nächtlichem Sturm erwartet. Gefeierte wird in einem hohen, schmutzigweißen Raum, wie einst auf großen Zechen als Lohnhallen oder Waschkauen zu finden. Dort spielt auch das Bergwerksorchester Consolidation aus Gelsenkirchen in schönsten Bergmannsuniformen als Einlage das Glückauf-Lied, die heimliche Hymne des Ruhrgebiets.

Couleur locale also allenthalben, liebevoll entworfen. Das geht immerhin über die bloße Äußerlichkeit hinaus, wie sie 2008 in Essen in Wagners *Tannhäuser* von Hans Neuenfels und Reinhard von der Thannen mit dem Aufbau eines gewaltigen Fördergerüsts bemüht wurde. Lästig wird's dann aber, wenn Hans-Günter Papirnik langwierige Dialoge in breiten Ruhri-Slang überträgt und von der Brieftaube bis zum Karnickel alle Populärmythen des Potts bemüht. Zur Sinnfindung tragen derlei biedere Anleihen, wie wir sie aus missglückten Operettenabenden kennen, nichts bei.

Auch im ehrgeizig gedachten dramaturgischen Ausbau knirschen die Stempel. Die Bergleute-Metapher funktioniert noch einigermaßen: Unter Tage sind die Arbeiter mit Helm und Grubenlampe die Geister, die ihren König zurückhalten wollen und deshalb gegen seine Verbindung mit einem Menschen opponieren. Oben demonstrieren sie mit Spruchband und Schildern gegen Stilllegungen und damit gegen den Krupp-Heiling aus der Oberschicht.

Aber wenn Anna in der neusachlichen Sechziger-Jahre-Villa ihres noblen Bräutigams im „Zauberbuch“ blättert und maßlos erschrecken soll, aber nur die Vorhänge wehen wie in einem schlechten Gruselfilm; wenn in der von Marschner genial konzipierten Arie „An jenem Tag“ Hans Heiling in türkisgrünes Licht getaucht ist, wenn im nächtlichen Park rotes Hilfslicht die Erscheinung der „Geister“ beglaubigen soll, ist sichtbar, wie das Konzept Baeslers an seine Grenzen kommt. Der Konflikt erschöpft sich eben nicht in der Klassen-Herkunft seiner Protagonisten, lässt sich soziologisch nur einseitig beschreiben. Eher wäre danach gefragt, die Konstellationen psychologisch zu erschließen oder die romantische Doppelnatur eines Hans Heiling überzeugend zu dechiffrieren.

Noch eins ist schade: Die bemühte Verortung in der Region rückt Marschners allzu selten gespielte Oper in die Ecke einer Ausgrabung, die man gerade mal aus passendem Anlass auf den Spielplan setzen kann. Mitnichten: Schon

in den siebziger Jahren haben Aufführungen in Frankfurt, Zürich oder Bielefeld die innovativen musikalischen Errungenschaften Marschners und die dramatische Qualität des Librettos von Eduard Devrient erwiesen. Dass *Hans Heiling* auf der Bühne selten zu erleben ist – zuletzt am Theater an der Wien und in Regensburg – spricht nicht gegen die Oper, sondern eher gegen routinierte Spielplan-Bastler.

Frank Beermann und die Essener Philharmoniker machen die Qualität der Musik hörbar – und lassen nebenher erfahren, wie ungeniert sich etwa der Bayreuther „Meister“ bei Marschner bedient hat, dessen Oper er 1833 brandneu in Würzburg mit einstudiert und den er später in seinen Schriften höhnisch niedergemacht hat. Beermann setzt auf eine aufgehellte, im Tempo manchmal rasche, aber durchdachte Lesart, auf brillant-durchsichtige Bläser und schlanke Streicher, die manchmal zu bescheiden hinter die Bläser zurücktreten.

In Szenen wie dem unerhört expressiven Melodram der Gertrud, in den bedeutenden Arien von Heiling und Anna oder in den auffallend großräumig konzipierten Finali kehrt er die vielgestaltige und farbenreiche Musik heraus und zeigt, dass sich Marschner vor Zeitgenossen nicht verstecken muss. Schade, dass der spätere Hannoveraner Hofkapellmeister nie wieder ein so zündendes Libretto gefunden hat: In späteren Jahren beklagt er sich bitter über die Qualität der Opern-„Dichtungen“. Aber über die Qualitäten seiner Musik lässt sich nichts aussagen. Opern wie *Des Falkners Braut*, *Das Schloss am Ätna* oder *Der Bäbu* kennt einfach kein Mensch mehr, und die Forschung ist bisher über tradierte Allgemeinplätze kaum hinausgekommen.

Das Aalto-Theater setzt bei den Sängern auf sein bewährtes Ensemble und fährt in den meisten Partien gut damit. Heiko Trinsinger fügt mit dem Heiling seinem breiten Repertoire – das etwa auch die Titelpartie in Marschners *Vampyr* umfasst – eine weitere wichtige Bariton-Rolle hinzu. Wirkt in der Premiere die fordernde Höhe anfangs noch etwas erzwungen und fest, steigert sich Trinsinger in der früher noch in Wunschkonzerten und Arienabenden beliebten große Szene „An jenem Tag“ überzeugend, befeuert den brennend schmachtenden Ton des rasend Verliebten, verliert sich in seine Rachefantasien, falls Anna – was später ja auch geschieht – ihm die Treue bräche. Als Darsteller bleibt er in der steifen Rolle des Außenseiters in allen Welten; am

Ende bricht er als Entwurzelter zusammen und löst eine Sprengung aus: Im Hintergrund fliegt in historisierendem Schwarz-Weiß ein Zechengebäude in die Luft, stürzen Fördergerüste ein – eine Projektion, die Heilings innere Katastrophe nachzeichnet: den Wunsch, diese Welt hinter sich zu lassen, die ihm kein Heil, aber bitteres Verderben brachte.

Oft unterschätzt wird die Figur der Anna, die Jessica Muirhead vor Soubretten-Putzigkeit bewahrt. Die Rolle entwickelt sich vom leichten Tonfall der jungen, noch recht naiven Tochter zu den dramatischen Linien einer jungen Frau, die sich und ihrer wahren Gefühle bewusst wird. In der Stimme beglaubigt Muirhead diesen Weg in leuchtendem Ton, in der Gestaltung der Rolle setzt die Regie in diesem Punkt eher auf bedeutungsvolle Bühnen-Symbolik als auf psychologische Durchdringung. Auch Bettina Ranch als Gertrud erfasst das Spektrum der Figur zwischen den angedeutet buffonesken Zügen der Mutter, die ihrer Tochter die reiche Partie zuschanzen will, und des im Melodram vom Unbewussten ins Erkennen wandernden Schrecken – ein stimmlich bezwingend nachgezeichnetes psychologisches Meisterstück in Marschners Musik.

Jeffrey Dowd ist über den Konrad längst hinaus: Statt seines reifen Tenors, dem in der Höhe Glanz und Frische fehlt, bräuchte es ein jugendliches Timbre für den Liebhaber und Retter Annas. Rebecca Teem orgelt als Königin der Erdgeister nach schlechter Wagner-Manier – das bedeutet flackernde, bisweilen gewaltsame Tonemission, und eine monochrome tour de force. Teem ist freilich nicht die einzige Sängerin, die mit dieser Partie ihre Probleme hat: Den Typ des dramatischen, aber schlank-beweglichen Soprans mit strahlender Höhe, wie ihn etwa auch Rezia in Webers *Oberon* fordert, gibt es kaum mehr.

Karel Martin Ludvik und Hans-Günter Papirnik stehen ihren Mann an der Seite des forschenden Konrad. Der Opernchor des Aalto-Theaters wirkt in der Szene der Erdgeister anfangs noch dünn und inhomogen – liegt das an der breiten Aufstellung im Hintergrund? –, findet aber schnell seine bewährte Form, für die Jens Bingert als Chordirektor in allen Stilformen einsteht. Eine CD-Aufnahme der verdienstvollen Produktion ist geplant. Das Aalto-Theater setzt seine Beschäftigung mit der deutschen romantischen Oper mit einer

Neuinszenierung des *Freischütz* am 8. Dezember 2018 fort (Inszenierung: Tatjana Gürbaca, Dirigent Tomáš Netopil).

Werner Häußner

Erfurt: 1. Juni 2018

Verderben für Welschlands Gefild: Gaspare Spontinis Riesen-Oper *Agnes von Hohenstaufen* in Erfurt wiederentdeckt

Es sollte ein großer Wurf werden, eine Art preußischer Nationaloper und die Krönung des Werks des Berliner Generalmusikdirektors Gaspare Spontini. Geblieben ist die große historisch-romantische Oper *Agnes von Hohenstaufen* ein work in progress, umstritten und geschmäht. Ein riesiges Vorhaben, das die einen für „beispiellos misslungen“ hielten, die anderen in den höchsten Tönen als wegweisend priesen. Eine Kontroverse, die sich bis heute durch die magere Rezeptionsgeschichte der eigentlich drei Mal uraufgeführten Oper zieht.

Die mit Spannung erwartete Wiederaufführung in Erfurt auf der Basis einer kritischen Edition von 2001 plus der erst kürzlich wiederentdeckten Ouvertüre wird die unterschiedliche Beurteilung nicht harmonisieren – das lässt sich nach über drei Stunden Aufsehen erregender Musik und einem zweitägigen wissenschaftlichen Symposium der Universität Mainz wohl feststellen.

Ein Stoff aus der Geschichte der Stauferzeit

Aber der Reihe nach: Spontini, ab 1820 vom preußischen König angeworbener erster „Generalmusikdirektor“ in Berlin, wollte mit der großen Oper nach einem Stoff aus der Geschichte der Stauferzeit den großen Wurf landen, der seit langem von ihm erwartet wurde. Anlass war die Hochzeit des Prinzen Carl mit der weimarischen Prinzessin Marie 1827, zu der allerdings erst der erste Akt des Librettos von Ernst Raupach fertiggestellt war. Schon damals begann die Kontroverse, die Spontini und seinen schärfsten Kritiker Ludwig Rellstab sogar bis vors Gericht führte.

Die vollendete Oper erklang im Berliner Königlichen Opernhaus 1829 anlässlich der Vermählung des Prinzen Wilhelm – des späteren Kaisers – mit Auguste von Weimar. Fassung Nummer drei, gründlich überarbeitet und zum Teil neu komponiert, hatte 1837 eine erfolgreiche Premiere. Die Partitur blieb ungedruckt, was wohl der entscheidende Grund für das Ausbleiben von