

# Fall ohne Fallhöhe in Gelsenkirchen: Gabriele Rech verpasst „Madama Butterfly“ ein neues Ende

geschrieben von Werner Häußner | 1. Mai 2022



Hochzeits-Show für den Fremden im ersten Akt von Puccinis „Madama Butterfly“ in Gelsenkirchen. (Foto: Björn Hickmann)

**Irgendwann musste es so kommen: Am Ende von Giacomo Puccinis „japanischer Tragödie“ richtet Madama Butterfly den Dolch nicht gegen sich selbst, sondern sticht den hereinstürzenden Pinkerton ab. Damit macht Regisseurin Gabriele Rech das Opfer zur Täterin, nimmt ihr die Fallhöhe.**

Tatsächlich ein „Schritt in Richtung Unabhängigkeit“, wie das Programmheft der neuesten Produktion des Gelsenkirchener

Musiktheaters im Revier meint? Eher eine jener aufgesetzten Ideen, deren hervorstechender Wert die Neuheit ist.

Der Reihe nach. Dirk Beckers Bühne signalisiert von Anfang an: Hier wird „Japan“ für Touristen mit speziellen Interessen inszeniert. Papierwände und Kirschblüten als Deko, ein Podium, mit silbernem Glitter verhängt. Grotesk auf eine Wand vergrößert, gehört auch Katsushika Hokusais zum Kitsch verkommene „Große Welle von Kanagawa“ zum Inventar. Japanerinnen in bunten Folklore-Kostümen (Renée Listerdahl) trippeln herein. Ein paar Damen hängen an einer reichlich mit Flaschen ausgestatteten Bar ab. Der passend geschmeidig singende Goro (Tobias Glagau) vermittelt nicht nur Quartier, wird mit dem vergnügungswilligen B.F. Pinkerton schnell handelseinig. Immer wieder wechselt Geld die Hände.

Die Kolleginnen verfolgen interessiert die Show der Madama Butterfly. Die „Verwandten“ der arrangierten Hochzeit können ihr Kichern kaum verbergen. Und Michael Heine wirft sich als wütender Onkel Bonze mächtig ins Zeug. Wer für einen kurzen Moment glaubt, jetzt werde es ernst und die Galerie über der Szene repräsentiere eine Art inneres Gewissen der Cio-Cio-San, verliert diese Illusion schnell. Die „Bekehrung“ Butterflys zur Religion des Amerikaners gehört ebenso zum Spektakel wie das mit Gelächter verkündete Lebensalter von 15 Jahren. Zum Höhepunkt: Liebesduett mit falschen Papierampeln und Thomas Ratzingers Stimmungslicht.



Die tiefe Liebe an der Bar? In Puccinis „Madama Butterfly“ am Musiktheater im Revier bleiben Fragen offen. Ilia Papandreou (Cio-Cio-San) und Carlos Cardoso (Pinkerton). (Foto: Björn Hickmann)

Als die Show im zweiten Akt zu Ende ist, das Papier zerfetzt, die Bar geleert, stellt sich die Frage: Warum hängt „Madama Butterfly“ noch in diesem Ambiente herum, angetan mit der abgeschabten Uniformjacke ihres in die USA entchwundenen „Gatten“? Wie ist es möglich, dass ein professionelles Showgirl sich mit Haut und Haaren an einen Kunden verliert und seit fast drei Jahren auf die Rückkehr des Marineleutnants wartet? Woher ein solches fundamentales Missverständnis?

Calixto Bieito hat einst an der Komischen Oper – die Musik Puccinis bewusst missverstehend – Butterflys Strategie von Anfang bis Ende ausinszeniert: Ziel war es, mit einer Green Card rauszukommen aus ihren Milieu. Was Gabriele Rechs „Butterfly“ bewegt, aus Sehnsucht an der Flasche zu hängen, erschließt sich nicht. Und wenn sich im Duett „Bimba, dagli occhi pieni di malia“ der psychologische Schalter in Richtung schwärmerisch-radikaler Liebe umgelegt haben sollte, bleibt

die Inszenierung diesen Moment schuldig.

Puccinis Oper über eine existenzielle Tragödie ließe sich wohl auch als soziales Drama erzählen, wäre da nicht die Perspektive des Komponisten, der alle Figuren auf Cio-Cio-San als Zentrum ausgerichtet hat. Rech entwertet die innere Katastrophe der Butterfly. Pinkertons Handeln erscheint in diesem Kontext durchaus verständlich und konsequent pragmatisch, wenn er mit der eingekauften Braut von früher nichts mehr zu tun haben will und bei seiner Rückkehr ein paar große Scheine als Kompensation hinterlässt. Er ist Geschäftspartner in einem Sex-Deal, nicht der gedankenlose Chauvi, der ein gewaltiges Missverständnis auslöst. Dass Butterfly am Ende zusticht, statt den Ehrenkodex ihrer alten Kultur im Suizid zu realisieren, ließe sich in der Tat als Chiffre für eine Befreiungstat lesen. Aber dazu müssten die Signale in der Inszenierung anders gesetzt werden.

Giuliano Betta am Pult der Neuen Philharmonie Westfalen unterstützt im ersten Akt die Atmosphäre der Vorspiegelung, indem er Puccinis Musik so unemotional wie möglich ablaufen lässt: kantig, bisweilen laut, mit wenig Raffinesse in Artikulation und Phrasierung, aber mit Sinn für Details, die das Orchester klarsichtig ausmusiziert. Später findet Betta das organische Pulsieren von Puccinis Metrum; die Lautstärke könnte jedoch subtiler geregelt werden. Den Solisten und dem trefflich agierenden Chor von Alexander Eberle wäre damit geholfen.

Ilia Papandreou hat als Cio-Cio-San den ironischen Tonfall des ersten Auftritts ebenso verinnerlicht wie die weiten Kantilenen ihrer sehrenden Sehnsucht. Wenn die Töne auf dem Atem ruhen, erschafft sie magische Momente intensiven Gesangs. Carlos Cardoso als Gast vom Aalto-Theater Essen bringt für den Pinkerton keinen warm strömenden, sondern einen wie Kristall strahlenden Tenor mit, besingt „America forever“ mit einiger Anstrengung und gestaltet „Addio fiorito asil“ eher kühl als – je nach Lesart – wehmütig oder larmoyant gefärbt. Butterflys

Dienerin Suzuki bleibt in dieser Inszenierung eine Randfigur, mit ehrwürdigen Reifespuren gesungen von Noriko Ogawa-Yatake, die vor mehr als 20 Jahren, ebenfalls in einer Inszenierung von Gabriele Rech am Musiktheater im Revier, die Titelpartie verkörpert hatte. Zur Blässe verurteilt bleibt auch der Sharpless von Petro Ostapenko.

Könnte doch sein, dass die unbändige kreative Energie künftiger Butterfly-Regieführenden zu noch originelleren Lösungen führt: Vielleicht ersticht Suzuki demnächst die abtrünnige Butterfly, oder gleich Pinkerton mit dazu? Könnte nicht Sharpless die beiden Frauen erschießen und über ihren Leichen die Hände Pinkertons schütteln? Oder werten wir mal die Randfigur der Kate Pinkerton auf (Scarlett Pulwey hätte sicher nichts dagegen gehabt) und lassen sie ihren unmöglichen Ehemann abknallen? Auf, auf ins Terroir der Deutungen, die gute alte Oper ist noch lange nicht am Ende!

*Weitere Vorstellungen: 20., 22., 28. Mai, 18. Juni 2022. Info und Karten: Tel.: 0209/4097-200, [www.musiktheater-im-revier.de](http://www.musiktheater-im-revier.de)*

---

# **Kein Recht auf Vergessen: Gelsenkirchen überzeugt mit Mieczysław Weinbergs erschütternder Oper „Die Passagierin“**

geschrieben von Werner Häußner | 1. Mai 2022



Alfia Kamalova und Bele Kumberger als Katja und Yvette in Mieczysław Weinbergs „Pasazerka“ – zwei Frauen, die Opfer der Brutalität der Vernichtungsmaschinerie Auschwitz werden. (Foto: Forster)

**Namen. Die Menschen haben Namen. Sie heißen Hannah, Yvette, Bronka, Tadeusz. Und sie erzählen Geschichten, Lebens-, Sehnsuchts-, Erinnerungsgeschichten. Ganz im Gegensatz zu ihren Peinigern. Bei denen sind sie Nummern. Die Menschen, die ihre Fäuste, Schlagstöcke und Pistolen gegen ihre Mitmenschen richten, erzählen nichts. Sie räsonieren nur über ihre Ideologie. Und als die Geschichte in das Leben einer der Uniformierten einbricht (durch eine stumme Begegnung, nur einen Blick), offenbart sich die ganze Erbärmlichkeit ihrer Existenz.**

Ja, man könnte Mieczysław Weinbergs „Pasazerka“ („Die Passagierin“) auf eine „KZ-Oper“ eingrenzen. Ein tief berührendes Zeugnis dafür, dass Kunst sich selbst diesem furchtbarsten aller Schreckensorte des Bösen nähern kann. Wie erschütternd die Konfrontation wirkt, war nach der Premiere im [Musiktheater im Revier](#) in Gelsenkirchen spürbar: Betroffenheit und Beklemmung lasteten geradezu greifbar im Raum.

Beim Beifall stand auf der Bühne, mitten unter den Künstlerinnen und Künstlern, eine zierliche Frau: die 93-jährige Zofia Posmysz. Sie hat Auschwitz überlebt und in einer durch ein persönliches Erlebnis angeregte Novelle die fiktive Begegnung einer Täterin mit einem ihrer Opfer beschrieben. Die Erzählung bildet die Grundlage für Weinbergs Oper.

Aber das bis 2010 in der westlichen Welt unbekannte Werk des 1919 in Polen geborenen jüdischen Komponisten will nicht zuerst die Vernichtungsmaschinerie der Nazis dokumentieren. Als „Hymne an den Menschen, an ihre Solidarität, die dem fürchterlichen Übel des Faschismus die Stirn geboten hat“, bezeichnet Weinbergs enger Freund und Förderer Dmitri Schostakowitsch die Oper.

Das Libretto von Alexander Medwedew fügt in die Erzählung Zofia Posmysz' Frauen ein, die aus Polen, Frankreich, Russland kommen, die ihre Leiden und Hoffnungen ins Lager mitgebracht haben, die dulden, beten, weinen, sich empören und lieben. Und die auf diese Weise Menschlichkeit im Verborgenen weiterleben lassen, kleine Inseln der Humanität schaffen. Die aber auch die Frage nach der Gerechtigkeit Gottes stellen, nach seiner Anwesenheit in der Hölle von Auschwitz. Vielleicht, so eine der Frauen, sei Gott in Auschwitz noch einmal Mensch geworden und hier gestorben.



Beklemmende Bilder in Gabriele Rechs Inszenierung von Mieczyslaw Weinbergs „Die Passagierin“ am Musiktheater im Revier. (Foto: Forster)

Die kalten Zahlen, die in einer Projektion die Namen zu verdrängen suchen, triumphieren nur in der Ideologie der Peiniger: Die Menschen im Lager lassen sich nicht enthumanisieren – auch wenn es die Denunziantin, den weiblichen „Kapo“ in gestreifter Kluft mit Schlagstock gibt. „Abstrakter Humanismus“ wurde Weinberg vorgeworfen, die Oper daher erst 2006, zehn Jahre nach seinem Tod, konzertant in Moskau erstmals aufgeführt. Was für ein abstruser Vorwurf, aber er enthüllt in seiner perversen Form eine Wahrheit: Worauf Weinberg besteht, ist das Überleben der Menschlichkeit selbst dort, wo nur noch Tod und Teufel zu regieren scheinen. Eine Botschaft, die über die Bedingungen der historischen Konkretion in Auschwitz hinaus beansprucht, gültig zu sein.

Weinberg lässt die „Passagierin“ mit einem Appell für die Erinnerung enden. „Wenn das Echo eurer Stimmen verhallt, gehen wir zugrunde“, zitiert er einen Paul Eluard zugeschriebenen Satz. In ihrem sanften, lyrischen Schlussgesang nennt die überlebende Marta noch einmal die Namen ihrer Mitgefangenen im Lager.

Es geht nicht um ein abstraktes, formalisiertes Gedenken. Es geht um Menschen. Keiner der Ermordeten geht in der Opferrolle auf. Jeder hat Charakter, Geschichte, Beziehungen, Herkunft und Ziel. Der Namen hält das Leben fest. Nicht umsonst sind in der Gedenkstätte [Yad Vashem](#) in Israel die Namen der Holocaust-Opfer in Stein graviert, können auch im Internet recherchiert werden. Und daher noch einmal: Hannah, Yvette, Bronka, Tadeusz, Katja, Krystina, Vlasta ...

„Die Passagierin“ wurde erst 2010 bei den Bregenzer Festspielen szenisch uraufgeführt und seither in Europa und Amerika mehrfach, in Deutschland in Karlsruhe und Frankfurt wieder inszeniert. Gelsenkirchen nimmt die Herausforderung an, dieses wichtige und schwierige Werk erneut zur Debatte zu stellen. Die Premiere – einen Tag nach dem Internationalen Gedenktag der Opfer des Nationalsozialismus – ist begleitet von einem umfangreichen Rahmenprogramm, das am 1. Juli mit

einem Gastspiel des Theaters Hof mit George Taboris „Mein Kampf“ endet.



Sorgfältige Menschenstudien:  
Tadeusz (Piotr Prochera) und  
Lisa (Hanna Dora  
Sturludottir). Foto: Forster

Regisseurin Gabriele Rech legt Wert auf sorgfältige Menschenstudien, von der eilfertig prügelnden Aufseherin (Patricia Pallmer), die sich durch Anbiederung zu retten hofft, über die resignierten, aber nicht gebrochenen Frauen, die wie Yvette (Bele Kumberger) sogar noch zu träumen wagen, bis hin zu dem Musiker Tadeusz (Piotr Prochera), der bis zur Hingabe des eigenen Lebens entschlossen ist, sich und sein Gewissen nicht brechen zu lassen: Als der Lagerkommandant, ein „Musikkenner“, von ihm einen trivialen Walzer fordert, spielt er ein Beispiel universaler Musik, Johann Sebastian Bachs Chaconne.

Das Einheitsbühnenbild von Dirk Becker macht es der Regisseurin nicht leicht, die filmähnlichen Rückblenden zu inszenieren. Der Raum, durch dunkel vertäfelte Holzportale gegliedert, mit einem Podium im Hintergrund und einer Bar an der Seite, ist anfangs der moderne Salon eines Schiffes, auf dem der Diplomat Walter und seine Frau Lisa nach Brasilien reisen. Im eleganten Cocktailkleid der ausgehenden fünfziger Jahre – die historisch verorteten Kostüme sind von Renée Listerdal – versuchen die beiden, ihr Recht auf Vergessen zu

behaupten, aber die „schwarze Todeswand“ von Auschwitz widerspricht: Der Chor singt aus dem Rang und vergegenwärtigt, was verdrängt werden soll.



Täterin und Opfer:  
Lisa (Hanna Dora  
Sturludottir) und  
Marta (Ilja  
Papandreou) in der  
Gelsenkirchener  
Inszenierung von  
Mieczysław Weinbergs  
„Die Passagierin“.  
(Foto: Forster)

Als Lisa – die KZ-Aufseherin Anna-Lisa Franz war das Vorbild – in einer Passagierin die ehemalige Auschwitz-Gefangene Marta zu erkennen glaubt, schiebt sich die Vergangenheit in die elegante Wirtschaftswunder-Kulisse. Aus dem Salon wird der Schauplatz des Totentanzes, Uniformierte marschieren auf. Dass der Raum genauso gut als SS-Kasino durchgehen könnte, weist subtil darauf hin, dass es zwischen der Nazizeit und der jungen Bundesrepublik mehr Kontinuitäten gegeben hat als fassbar waren: Die Letzten, die als Täter in Frage kommen, stehen erst heute vor Gericht.

Rech lässt das blonde Lieschen zur „arischen“ Frau in Uniform mutieren, die nicht prügelt oder tötet, sondern mit ihren Opfern ein subtiles Spiel einfädelt: Sie gewährt scheinbar Momente der Menschlichkeit, etwa, wenn sie Marta und ihrem Geliebten Tadeusz ein heimliches Treffen ermöglicht. Aber ihr Ziel dabei ist die innere Demütigung der Gefangenen, wenn sie sich selbst verraten, um aus ihren Händen die Gunst zu empfangen. Dass sie damit an der charakterlichen Festigkeit von Marta und Tadeusz scheitert, irritiert sie zutiefst: In sinisterner Verwunderung beklagt Lisa den Hass, den ihr die Gefangenen entgegengebracht haben.

Hanna Dóra Sturludóttir zeigt, wie diese Frau den Halt verliert, der ihr das Verdrängen und ihre konstruierten Rechtfertigungen gegeben haben – und wie die Beziehung zu dem karrierebewussten Walter (Kor-Jan Dusseljee) zerbricht. Ihre letzten Klagen hört der Mann überhaupt nicht mehr; er blättert teilnahmslos am Tresen in der Zeitung. Das Ende der Oper – und des Selbstbetrugs Lisas – kommt mit dem dämonisch verzerrten Walzer und einem träumerischen Lied Martas. Ilia Papandreou singt es mit anrührender Einfachheit, nachdem sie drei intensive Stunden lang die schweigende, allein durch ihre Präsenz wirkende Passagierin und die auch angesichts des sadistischen Hohns der „Aufseherin Franz“ starke, mutige Frau im Lager verkörpert hat.

Auch wenn die [Frankfurter Inszenierung](#) Anselm Webers vor zwei Jahren nicht zuletzt wegen der überzeugenden Bühne von Katja Haß für das Verschmelzen von Realität und Erinnerung eine noch prägnantere Bild-Lösung gefunden hat: Gelsenkirchen kann sich neben den bisherigen Produktionen der „Pasażerka“ anstandslos behaupten und punktet mit einem alles in allem großartigen Ensemble, zu dem die zahlreichen, in mehreren Sprachen singenden Darsteller ebenso beitragen wie der von Alexander Eberle sattelfest einstudierte Chor und die Statisterie des Hauses.

Valtteri Rauhalampi festigt den Eindruck, ein präsenter,

genauer, sensibler Orchesterleiter zu sein; die Neue Philharmonie Westfalen bestätigt den Aufwärtstrend der vergangenen Jahre erneut eindrucksvoll in den vielen genau ausgehörten kammermusikalischen Abschnitten der Musik Weinbergs, aber auch in den an Schostakowitsch erinnernden schrägen Zitaten von Unterhaltungsmusik, den unheimlich präzisen Schlägen und den harmonisch verdichteten Stellen, an denen der Klang des ganzen Orchesters gefordert ist.

Mit solchen ambitionierten Produktionen lässt Intendant Michael Schulz das Musiktheater im Revier in einer Liga spielen, in der es die im Mainstream erstarrende Deutsche Oper am Rhein Christoph Meyers deklassiert und das Aalto-Theater in Essen ernsthaft herausfordert. Und auch in Dortmund wird sich der Nachfolger Jens-Daniel Herzogs ab 2018 einiges einfallen lassen müssen, um gleichzuziehen.

**Vorstellungen** am 5., 18. Februar; 2., 17. März; 2., 23. April 2017.

**Info:**

<https://musiktheater-im-revier.de/#!/de/performance/2016-17/die-passagierin/>

---

*Das **Rahmenprogramm** des Musiktheaters im Revier in Kooperation mit Partnern aus Stadt und Land Nordrhein-Westfalen läuft bis zum Ende der Spielzeit mit Konzerten, Ausstellungen, Lesungen, Vorträgen und Zeitzeugen-Begegnungen. Seit 29. Januar zeigt das Kunstmuseum Gelsenkirchen eine Ausstellung mit Arbeiten von Michel Kichka, die das Holocaust-Trauma seiner Familie verarbeiten. Am 7. Februar erzählen Zeitzeugen aus Gelsenkirchen in der Neuen Synagoge ihre Geschichten vom Überleben und der Rückkehr in die Heimatstadt.*

*Bei einem Liederabend mit Almuth Herbst am 12. Februar im Kleinen Haus der Musiktheaters erklingen unter anderem die in Theresienstadt entstandenen von Victor Ullmann. Am 12. März*

spielt das Danel-Quartett im Kleinen Haus Werke von Mieczysław Weinberg und Dmitri Schostakowitsch. Und am 26. März kommt der Geiger Linus Roth, der unter anderem Weinbergs Violinkonzert auf CD eingespielt hat, zu einem Gesprächskonzert ins Musiktheater und stellt Kompositionen Weinbergs für Violine und Klavier vor. Das Rahmenprogramm gibt es als Download unter <https://musiktheater-im-revier.de/assets/files/068cb1d4-e1ba-395b-9357-0fa76433c69f.pdf>

Weitere **Informationen** zu Mieczysław Weinberg gibt es auf der Webseite der Internationalen Mieczysław Weinberg Society: [http://www.weinbergsociety.com/index.php?article\\_id=16&clang=0](http://www.weinbergsociety.com/index.php?article_id=16&clang=0)

---

# Nibelungen nach französischer Art: Ernest Reyers „Sigurd“ in Erfurt ans Licht geholt

geschrieben von Werner Häußner | 1. Mai 2022

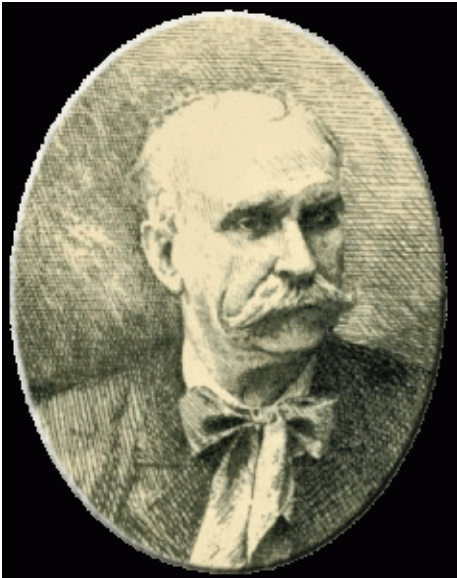


Atmosphärisch dichte Bilder schafft Maurizio Balò für Ernest Reyers „Sigurd“ am Theater Erfurt. Foto: Lutz

**Erstaunlich, was es nach Jahrzehnten ausgedehnter opernarchäologischer Feldforschung noch zu entdecken gibt. Und erstaunlich, was an einem mittelgroßen deutschen Opernhaus möglich ist, wenn der richtige Intendant kreatives Potenzial entfaltet: Unter Guy Montavon ist Erfurt zu einer ersten Adresse für Uraufführungen und für Ausgrabungen vergessener, vernachlässigter und verkannter Werke geworden.**

Die laufende Spielzeit – anlässlich des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs vor 100 Jahren – steht unter dem Motto „Geliebter Feind“: Sie brachte mit der Uraufführung von „Das schwarze Blut“ des Franzosen François Fayt einen mit dem Krieg verbundenen Stoff auf die Bühne, und sie thematisiert mit Ernest Reyers „Sigurd“ jetzt das über Jahrhunderte hin belastete Verhältnis zwischen der französischen Nation und den Deutschen.

Ernest Reyer (1823-1909) ist einer der Musikmenschen aus der zweiten Reihe, die zu ihrer Zeit erheblichen Einfluss hatten, später aber aus vielerlei Gründen vergessen wurden. Als Journalist und Kritiker – unter anderem für das einflussreiche „Journal des débats“ –, als Förderer von Hector Berlioz und Bewunderer Richard Wagners, als Freund deutscher Kultur und Literatur, war Reyer bedeutungsvoll; als Komponist einiger Opern wirkte er kaum über den französischen Sprachraum hinaus.



Ernest Reyer auf einer  
historischen  
Abbildung, um 1890.

„Sigurd“ ist neben „Salammbô“ die erfolgreichste seiner Opern – ein Schmerzenskind, dessen Geburt mehr als zwanzig Jahre dauern sollte: Spätestens 1866 arbeitete Reyer daran, das Libretto von Alfred Blau und Camille du Locle zu vertonen, doch die erste Aufführung fand erst 1884 in Brüssel statt.

Die Pläne Reyers, das Werk in Paris uraufzuführen, scheiterten am Wechsel der Direktoren der Opéra und an der politischen Lage: Nach dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 war eine Oper auf einen als deutsch empfundenen Stoff nicht mehr opportun. Doch nach dem Erfolg in Brüssel griff Paris zu: Ein Jahr später erlebte Reyer den Triumph seines Werkes, das bis zum Zweiten Weltkrieg im Repertoire der Opéra blieb.

In Deutschland war – wohl ebenfalls aus politischen Gründen – Reyers „Sigurd“ nie zu sehen: Nach Wagners „Ring des Nibelungen“ verschwand etwa auch Heinrich Dorns „Die Nibelungen“ vom Spielplan. Die Annahme liegt nahe, dass eine französische Oper auf den Stoff der „Götterdämmerung“ in einem von Wagnerianern geprägten Klima nur schwer vorstellbar gewesen wäre. Erfurt holt also längst Fälliges nach und erschließt eine Oper, die mehr als nur Ausgrabungs-Interesse

für sich beanspruchen kann.

Das Libretto stützt sich – wie Wagner – auf das Nibelungenlied, aber auch auf die Edda und die Völsungasaga. Auch die Spuren von „Tristan und Isolde“, die Reyer 1863 bei einem Besuch in Deutschland kennengelernt hatte, schlagen sich nieder. Am Wormser Hof Gunthers lehnt dessen Schwester Hilda – ihr Vorbild ist Kriemhild – die Hand Attilas ab. Sie liebt den fernen Helden Sigurd, der sie einst befreit hatte. Sigurd will jedoch Brunehild gewinnen: Die Walküre wurde aus dem Himmel verbannt, weil sie für einen Sterblichen auf der Erde gekämpft hat, in dem unschwer Sigurd zu erkennen ist.

Ein Zaubertrank der Amme Hildas, Uta, lenkt das Streben Sigurds um: Er verbündet sich mit Gunther und verspricht, was nur er als reiner Held vollbringen kann: Brunehild aus einem feuerumlohten Palast zu holen und Gunther als Gattin zuzuführen. Dazu schlüpft er in Gunthers Rüstung – Zauberdinge wie Tarnhelm und Ring kommen bei Reyer nicht vor. Zurück am Hof, täuscht Sigurd die misstrauische Brunehild und fordert als Lohn für seinen Dienst die Hand der übergläcklichen Hilda.

Nach der Doppelhochzeit kommt es, wie es kommen muss: Hilda petzt und zeigt stolz Brunehilds Keuschheitsgürtel, den sie von Sigurd geschenkt erhielt. Die einstige Walküre erfährt die Wahrheit, das von Uta erahnte Unglück nimmt seinen Lauf ...

### **Die Inszenierung verschränkt Mythos und Geschichte**

Guy Montavon vollbringt in Erfurt das Kunststück, die Handlung in wunderschön üppigen Bildern zu erzählen, die heillos kitschig wären, hätte er sie nicht durch den Bezugsrahmen gebrochen. Sein Thema ist das Wirken des Mythos in der Geschichte: Er greift auf, wie der Nibelungenstoff in der Rezeption des 19. und 20. Jahrhunderts Kultur und Politik beeinflusst hat. Begriffe wie „Nibelungentreue“ oder Verse wie „Die Wacht am Rhein“ sind nur die Schaumkronen auf den Wogen eines geistesgeschichtlichen Stroms, dessen Verzweigungen im

Denken der Zeit vielfach nachspürbar sind.

Das erste der wirkmächtigen und atmosphärisch großartigen Bilder der Bühne von Maurizio Baló ist ein Nachkriegsszenario: die Ruinen des zerstörten Worms recken sich in einen trüben Himmel, Frauen klopfen Steine sauber, Kriegsversehrte kauern in tristen Trümmern. Hilda liegt verängstigt in einem schiefen Bett am Bühnenrand, umsorgt von Krankenschwester Uta. Ein Albtraum ängstigt sie immer wieder. Ihre Rettung ist ebenfalls eine erträumte: Sigurd, der Held, wird aus ihrer Fantasie geboren, eine idealisierte Gestalt aus einem retrospektiv ersonnenen Roman-Mittelalter. Die Regie macht die Kopfgeburt deutlich: Der „Held“ bewegt sich parallel zu der kranken Hilda. Der Barde, der von seinen Taten singt (mit robustem Ton: Máté Sólyom-Nagy), ist ein blutiger Verletzter.

### **Wirkungsvolle Bilder erinnern an Illustrationen des Historismus**

Diese Linie zieht Montavon durch: Hilda leidet, hofft und echauffiert sich mit der Handlung auf der Bühne, auf der ein nostalgisch kostümiertes Mittelalter das Bild prägt – wie abgeschaut von Illustrationen der Sagenbücher des 19. Jahrhunderts. Das Island, aus dem Sigurd Brunehild holt, ist Theaterspiel: Ein aufgezogenes Tuch zeigt schroffe Eisgebirge, der düster orgelnde Odinspriester (Juri Batukov) trägt das Kostüm imaginierter Germanen-Vorzeit. Die goldenen Flügelhelme in den Händen des Chors sind mehr als Requisiten – es sind Verweise auf „illustrierte“ Geschichte in der Kunst des Historismus.

Auch Hagen (Vazgen Ghazaryan) erinnert an Fürstenporträts, wie wir sie etwa bei Moritz von Schwind finden. Ein bildnerischer Coup ist das Auftauchen Brunehilds in einem wikingerzeitlichen Bestattungsschiff – ihr Gewand ist ein Traum aus Gold, der Stil in einer Art, wie sich wackere Wagnerianer ihre werkgetreue „Walküre“ vorstellen (Kostüme: Frauke Langer). Im Hintergrund mahnt jedoch ein Rheinschiff in kaltem, grauem

Stahl an die bedrückende Wirkung des Mythos Jahrhunderte nach seiner geschichtlichen Zeit.



Gefallene Walküre: Ilia  
Papandreou als Brunehild.  
Foto: Lutz Edelhoff

Das Ende dekonstruiert den Mythos: Sigurd singt seinen Schlussgesang im verschlissenen Mantel eines Weltkriegssoldaten, Hilda beschwört ein apokalyptisches Szenario. Sie ersticht sich mit dem Schwert Sigurds in ihrem Bett, während Sigurds und Brunehild aus einer Flamme in ein visionäres Jenseits enthoben werden: ein „Liebestod“, in dem Meyers Kenntnis von „Tristan und Isolde“ nachklingt. Ungerührt packt Uta die Bettwäsche zur Desinfektion in einen Plastiksack. Der Traum endet mit Tod und Vernichtung: Attila triumphiert über Gunthers Reich, aus dem Boden fährt der riesige bronzene Kopf eines Kriegerdenkmals – mit dem Heldenpaar auf dem Helm.

Die musikalische Seite der Wiederentdeckung ist bei der neuen Generalmusikdirektorin Erfurts, Joana Mallwitz, in besten Händen. Auch wenn sich Reyer in der Ouvertüre mit einem vierstimmigen Fugato gelehrsam zeigen will: Als musikalischer Wagner-Epigone erweist er sich nicht. Da mögen die Hornrufe bei Gunthers Jagd für einen Moment auf den gleichen Moment in der „Götterdämmerung“ verweisen, da mag Brunehilds Erweckung („Salut, splendeur du jour“) an „Heil Dir, Sonne, Heil Dir, Licht ...“ erinnern – musikalischen Reminiszenzen sind nicht

eindeutig zu identifizieren.

Reyers glühender Lyrismus hat eher etwas mit Charles Gounod zu tun; seine prunkenden Tableaus könnten von Camille Saint-Saëns inspiriert sein; die fahlen Holzbläser, die Hagen begleiten, erinnern an Hector Berlioz. Die Brücken zu Giacomo Meyerbeers musikalischer Architektur sind fragil: Reyer hat, aus dem Gehörten zu schließen, nicht die Spannkraft für die beziehungsreichen Bögen, die sein älterer Kollege schlägt.

### **Farbige Instrumentierung, erhabenes Pathos**

Aber Mallwitz und das Erfurter Orchester lassen das Schwärmerische und das Pathetische in Reyers Musik zu, bringen die farbige Instrumentierung zum Glühen, fassen den mitreißenden Rhythmus scharf und energisch, zeigen Reyers Stärken im expressiven Ausleuchten von Szenen, verleugnen aber auch nicht, dass ihm die Erfindung der einprägsamen Melodie, der packenden Szene nicht gegeben war. Marc Hellers luzider, kraftvoller Tenor kommt nicht nur mit den hohen Noten bis zum C mühelos zurecht; er versteht es auch, die musikalische Rede in tönende Farben umzusetzen.



Marisca Mulder (links)  
als Hilda und Katja  
Bildt als Uta in

Reyers „Sigurd“ in  
Erfurt. Foto: Lutz  
Edelhoff

Kartal Karagedik setzt als Gunther einen profilierten Bariton ein; Vazgen Ghazaryan hat als Hagen nur eine periphere Rolle, die er mit markigem Ton erfüllt. Bei den Damen ist nicht aller Glanz von purem Stimmgold gespiegelt: Ilia Papandreou, die aus Liebe sterbende Walküre, schleudert imposante dramatische Momente über die Rampe, muss aber darauf achten, den Kern der Stimme nicht durch Vibrato auszuhöhlen. Marisca Mulder versenkt sich mit bewundernswertem Engagement in die Rolle der traumatisierten Hilda, kann aber neben schön geführten Linien und sanftem Mezzoforte manch hartem Ton nicht wehren. Katja Bildt als brangänenähnliche Uta reüssiert mit flammenden Prophezeiungen und dunklen Ahnungen.

Andreas Ketelhuts Chor pariert die Herausforderungen anstandslos: abgerundet im Ton, agil in der Bewegung. – Die Reise nach Erfurt lohnt sich: Reyer steht nicht bloß für einen vom „Wagnerisme“ seiner und der folgenden Generation unabhängigen Weg; er kann sich mit seiner Adaption der reichen französischen Musiktradition auch als unabhängiger, kreativer Kopf mit anderen Komponisten seiner Zeit messen.

**Weitere Aufführungen: 7. März, 22. März**

**Information: [www.theater-erfurt.de](http://www.theater-erfurt.de)**