

# Wikinger-Oper mit Potenzial: Dirigent Wolfram-Maria Märtig zur Erstaufführung der „Fritjof-Saga“ am Aalto- Theater Essen

geschrieben von Werner Häußner | 7. Februar 2026



Aus den szenischen Proben zur „Fritjof-Saga“. (Foto: Matthias Jung)

Am Aalto-Theater in Essen wird am 7. Februar ein unbekanntes Werk zum ersten Mal szenisch aufgeführt: „Die Fritjof-Saga“ ist die einzige Oper der Schwedin Elfrida Andrée. Sie setzt die Reihe fort, die vergessene und vernachlässigte Werke aus der Feder von Frauen präsentiert.

Der Text zu dieser Oper im frühmittelalterlichen Wikinger-Milieu stammt immerhin von der ersten

Literaturnobelpreisträgerin Selma Lagerlöf. Andrée und Lagerlöf hatten sich mit „Fritjof-Saga“ beim 1894 ausgeschriebenen Wettbewerb zur Eröffnung des neuen königlichen Opernhauses in Stockholm beworben, zu einer Aufführung kam es jedoch nicht. Die Komponistin hat ihr Werk nie vollständig gehört.

Erst 2013 hat die Wermland Opera in Karlstad in Schweden – die übrigens am 26. Februar eine Oper über Selma Lagerlöf [uraufführt](#) – Teile der Oper in reduzierter Orchesterbesetzung und ohne Mitwirkung des Chores aufgeführt, unter der Leitung des aus Bochum stammenden damaligen Chefdirigenten Henrik Schaefer. Warum sich die szenische Erstaufführung musikalisch lohnt, fragte Werner Häußner den Dirigenten des Abends, den Ersten Kapellmeister des Aalto-Theaters, Wolfram-Maria Märtig.



Wolfram-Maria Märtig, Dirigent der szenischen Uraufführung. (Foto: Benne Ochs)

**Elfrida Andrée (1841-1929) war eine emanzipierte Frau mit europäischen Kontakten. Sie hat eine Gesetzesänderung durchgesetzt, dank der sie als erste Frau in Europa an einem Dom – in Göteborg – Organistin werden konnte. Da war sie gerade einmal 26 Jahre alt. In Schweden werden ihre Orgelsinfonien und Orchesterwerke aufgeführt, in Deutschland ist sie unbekannt. Hatten Sie je etwas von dieser Komponistin gehört?**

Nein, weder den Namen noch Musik von ihr. Aber als ich zum ersten Mal eine Aufnahme der Ouvertüre zur „Fritjof-Saga“

hörte, war ich beeindruckt und begeistert. Ich hatte direkt Assoziationen an Schumann, Mendelssohn und etwa in den hohen Streichertremoli an den frühen Wagner.

### **Wie würden Sie die Musik Andrées einordnen?**

Als ich mich mit der Partitur beschäftigt und mir ein Stück aus dem dritten Akt vorgespielt habe, dachte ich: Das könnte auch aus Webers „Freischütz“ sein. Ich habe den Eindruck, Elfrida Andrée versucht, Eigenheiten einzubauen, eine eigene Handschrift zu entwickeln. Sie schreibt ungewöhnliche Übergänge für unsere Ohren, hat überraschende Instrumentationsideen, die interessant, aber für uns seltsam klingen. Sie kann sehr schön schreiben, hat eine große Bandbreite an musikalischen Einfällen und Orchesterfarben.

Manchmal frage ich mich aber, etwa bei überraschenden Sprüngen: Will sie versuchen, den technischen Anspruch zu erhöhen? Möchte sie Raffinessen einarbeiten? Das klingt manchmal unnötig, ist manchmal unbequem. Die Musiker und ich stellen uns bei den Proben immer die Frage: Was sollte das? Da gibt es etwa im Chor im Zweiten Bass Oktavsprünge nach unten, die schwer auszuführen sind und die man im Gesamtklang nicht hört. Da hat man den Eindruck, Andrée versucht, eine Art Markenzeichen zu erzeugen.

Typisch für Andrée: Offenbar aus dem Bestreben, die Musik frisch zu halten, hat sie bei allen Parallelstellen etwas verändert. Ganz oft hat sie ihre Musik eindeutig vom Klavier oder der Orgel her gedacht und dann instrumentiert. Das ist nicht immer optimal für die Instrumentengruppen.

**Könnte das auch ein Zeichen für mangelnde Erfahrung sein? Sie hat ja vorher (und nachher) nie Oper komponiert.**



Elfrida Andrée an der Orgel des Doms zu Göteborg. Historische Aufnahme aus dem Jahr 1904.

Das wird sicherlich ein Grund sein. Ich bin überzeugt, sie hätte so manches Detail und manche Übergänge im Lauf von Proben geändert, wie das andere Komponisten immer gemacht haben. Andrée konnte das Stück nie im Probenprozess begleiten oder als Ganzes hören. Sie hatte nur die Möglichkeit, aufs Papier zu schreiben. Insofern gehen wir mit ihr ein bisschen zu streng ins Gericht. Auch unsere Solisten haben schwere Partien zu bewältigen. Der Sänger der Hauptrolle, Mirko Roschkowski, wollte sie zunächst als schier unsingbar gar nicht annehmen, hat sich aber dann in die Fülle melodischer Einfälle verliebt.

Für die Aufführung haben wir bestimmte Nahtstellen abgeändert, ohne ins Werk einzugreifen. Wir fühlen uns frei, zu ändern, wenn das Orchester und ich überzeugt waren, dass die Komponistin selbst solche Stellen im Probenprozesse geändert hätte. Dafür sind wir ja Berufsmusiker. Wir bemühen uns, zu erkunden, wie sie ihre Musik an dieser Stelle gedacht haben könnte, ohne ihr unsere Hörerfahrung aufzupropfen. Man muss an jeder Stelle neu entscheiden: Ist das gewollt oder nicht?

Letztlich wissen wir es nicht.

### **Was macht dieses Werk heute auf der Bühne aufführungswürdig?**

Dazu gibt es verschiedene Perspektiven. Ausgrabungen halte ich immer für sinnvoll, wegen ihrer geschichtlichen Bedeutung – es sei denn, es handelt sich um wirklich grottenschlechte Musik. Die „Fritjof-Saga“ kommt aus einer Zeit, in der Frauen als Komponistinnen einen schweren Stand hatten. Das ist einer der Gründe, warum man Andrées Musik und ihre Persönlichkeit hier nicht kennt. Die Oper hat viele Qualitäten, aber handwerklich macht sie viel Arbeit, beginnend bei der Übersetzung aus dem Schwedischen. Sie in der Originalsprache aufzuführen hat keinen Sinn, davon hat hier niemand etwas.

Wir erstellen das deutschsprachige Material in der Hoffnung, dass das jemand aufgreift und wir die Arbeit nicht nur für diese eine Inszenierung aufgewandt haben. Auch wenn ich mit dem unverbrauchten Blick eines Opernbesuchers rangehe, sehe ich in der Oper ein Riesen-Potenzial, wenn sie so packend wie möglich gebracht und wenn gefragt wird, wie uns heute diese Wikingergeschichte berühren kann. Ich glaube, das Werk hat eine Chance.

*„Die Fritjof-Saga“ hat am Samstag, 7. Februar, in einer [Inszenierung](#) von Anika Rutkofsky Premiere. Weitere Aufführungen am 15.2., 8., 14., 18., 20.3., 9.4. Karten im Internet oder unter Tel. (0201) 81 22 200.*

---

**Wege zu sich selbst:**

# Frühwerke Puccinis zum 100. Todestag in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 7. Februar 2026



Giacomo Puccini ist vor 100 Jahren, am 29. November 1924, gestorben. Seine Heimatstadt Lucca hat ihm dieses Denkmal gesetzt. (Foto: Werner Häußner)

**Die Suche nach dem Funken der Genialität berühmter Komponisten**

gehört zu den Standards einer glorifizierenden Geschichtsschreibung, die selbst im weit abgelegenen Jugendwerk noch die Ahnung des späteren Meisters erspüren will. Das funktioniert bei Wagner schon nicht und geht bei Giacomo Puccini vollends ins Leere.

Nichts deutet darauf hin, dass aus dem Kirchenmusikschüler aus Lucca und dem bequemen Mailänder Studenten Amilcare Ponchiellis einmal der Schöpfer einer „Tosca“, einer „Madama Butterfly“ oder einer „Turandot“ werden sollte.

Trotzdem ist es eine gute Idee, den 100. Todestag Puccinis (geboren am 22.12.1858 in Lucca, gestorben am 29.11.1924 in Brüssel) zum Anlass zu nehmen, einmal in seiner Jugend zu kramen. Zum einen, weil eine Größe wie Puccini kein Jubiläum braucht, um mit seinem reifen Œuvre im Musikleben der Gegenwart ausreichend präsent und gewürdigt zu sein. Zum anderen, weil gerade der Kontrast zwischen den eifrigen Jugendwerken und den so souverän wirkenden, tatsächlich aber unter unendlichen Mühen entstandenen Opern Aufschluss geben kann, wie der Komponist Puccini zu sich selbst gekommen ist. Es sind nicht die sicherlich unersetzlichen Bemühungen um Kontrapunkt, Harmonielehre oder historische Musik, die den Durchbruch anfeuern. Es ist der Funke, der aus dem Musikdrama springt, der die Fantasie des Autors entfacht und in höchste Höhen treibt.

Dieses zündende Moment ist vielleicht am ehesten in Puccinis „Messa di Gloria“ zu spüren – ein Werk, in dem eben schon Text zur Musik tritt und sich beide unzertrennlich verbinden. Puccini-Biograph Dieter Schickling nennt sie „zeitgenössische Konfektionsware“ und hat damit wohl recht. Hätte die am 12. Juli 1880 in Lucca mit einigem Erfolg uraufgeführte Messe irgendeiner der tüchtigen Zeitgenossen des jungen Puccini geschrieben, läge sie wohl immer noch unbeachtet in irgendeinem Archiv. Puccini selbst hatte kein Interesse mehr an dem Jugendwerk. Doch der Name des Autors bringt die Erlösung: 1952 wurde die Messe wieder ausgegraben.

## Zweifelhafte Hymne für die Stadt Rom



Der Essener GMD Andrea Sanguineti. (Foto: Volker Wiciok)

GMD Andrea Sanguineti ist zu danken, dass die Essener Gedenkfeier zum Tod Puccinis vor 100 Jahren nicht in irgendeinem geistlosen Highlight-Potpourri besteht. Er hat die „Messa a quattro voci con orchestra“ – so der korrekte Titel – ins Zentrum seines Vierten Sinfoniekonzerts mit den Essener Philharmonikern gestellt und das Programm mit Orchester-Frühwerken Puccinis aus seinen Studienzeiten in Lucca und Mailand ergänzt.

Sanguineti war aber auch mutig genug, den „Inno a Roma“ von 1919 ins Programm aufzunehmen, ein Stück Propagandamusik, wie sie auch Beethoven, Rossini, Verdi, Wagner und manch andere geschaffen haben. Und wie Wagners Musik in Deutschland, so wurde Puccinis martialische Hymne von den Faschisten vereinnahmt, deren Aufstieg der Maestro unpolitisch unbekümmert verfolgte, ohne seine eher konservativ patriotische Einstellung in Nationalismus oder gar Sympathie

umschlagen zu lassen. Sanguineti ließ den „Inno“ richtig krachen und von Pathos triefen – und hat so mehr als in seiner wortreich entschuldigenden Erklärung dazu beigetragen, das Doppelgesicht dieser Musik und ihrer Missbraucher zu entlarven.

### **Entrückte Stimmung, melodischer Geschmack**

Was zeigen die Orchesterwerke des jungen Puccini? Das „Preludio a Orchestra“, das er mit Achtzehn schrieb, steht in den vibrierenden Violin-Piani wohl unter dem Eindruck einer „Aida“-Aufführung, die er 1876 im Teatro Nuovo in Pisa miterlebt hat. Auf den tiefen Saiten intonieren die Geigen ein schmeichelndes Thema, in dem man das Material für eine Opernarie entdecken könnte. Aber von den späteren eleganten Übergängen ist noch nichts zu hören. Auch „Scherzo e Trio“, wohl um 1883 in Mailand entstanden, offenbart Puccinis melodischen Geschmack. Das „Preludio sinfonico“ atmet die entrückte Stimmung eines „Lohengrin“ und zeigt in den Holzbläserharmonien, wie sich Puccini für die Koloristik in der Musik interessiert.

Das bekannteste Werk aus dieser Zeit, das „Capriccio sinfonico“, genießt eine gewisse Bekanntheit, weil Puccini das Vivace daraus in „La Bohème“ wieder verarbeitet hat. „Sinfonisch“ im Sinne einer deutschen Tradition ist da wenig, die Struktur dieser frühen Heldentaten erinnern eher an die Themenreihungen von Opernouvertüren oder an locker gefügte sinfonische Dichtungen. Die Essener Philharmoniker haben diesen anregenden Einblick in die frühe Werkstatt des späteren Operngenies mit Lust und Spiellaune eröffnet.

### **Dramatisch und unkonventionell**



Gedenktafel für Giacomo Puccini in seinem langjährigen Wohnort Torre del Lago. (Foto: Werner Häußner)

In der Messe findet sich keine Spur der späteren Opernmusik zu religiösen Momenten, etwa des falschen Pathos' des „Te Deum“ in „Tosca“. Dafür lassen sich zwei Beobachtungen machen: Puccini zeigt seine Stärken als Dramatiker, denn die schildernden Teile etwa des Credo wirken inspirierter als die reflektierend theologischen Passagen. Und er lässt sich nicht nur von Ausdruckskonventionen bestimmen. Das zeigt sich bereits im kontemplativen „Kyrie eleison“: Der Opernchor des Aalto-Theaters gibt ihm gemeinsam mit dem Philharmonischen Chor Essen pastorale Leichtigkeit, hebt aber auch den Kontrast zum „Christe eleison“ mit seinen Marcato-Männerstimmen heraus.

Man darf sich durchaus fragen, welche Gedanken Puccini hegt, etwa wenn er im Gloria das „in terra pax hominibus“ – also der weihnachtliche Wunsch nach Frieden auf Erden – zurücknimmt, als melde er seine leisen Zweifel an. Oder wenn er den Solo-Tenor – Alejandro del Angel singt die Stelle mit markig strahlender Stimme – den Dank an den König des Himmels („gratias agimus tibi“) vielfach wiederholen lässt. Das Lamm

Gottes, das die Sünden der Welt hinwegnimmt, wird wieder in leuchtender „Aida“-Stimmung besungen.

Das Bekenntnis zum alleine Heiligen („Quoniam tu solus sanctus ...“) erklingt dann ganz konventionell in hymnischem Ton, blechgewappnet und fanfarenbegleitet. Sanguineti dirigiert diese Stellen mit Verve und Energie, und die Essener Philharmoniker folgen ihm mit eindringlicher, aber nicht überzogener Wucht. Wobei einzelne Stellen, die wie Schönberg'sche Abweichungen klingen, darauf hindeuten, dass das mühsam überarbeitete Material keineswegs fehlerfrei ist. Und obwohl seine Lehrer den Arbeitseifer des Studenten Puccini bemängelten, zeigt die klassische „Cum sancto spiritu“-Fuge, dass er sich auch dieses Metier vertraut gemacht hat.

Der zweite Solist der Messe, Massimo Cavaletti, bestätigt im „Benedictus“ und im Duett mit dem Tenor im „Agnus Dei“ den Eindruck aus der neuen Aalto-Produktion von Verdis „La forza del destino“: Sein Bariton ist klangvoll, sicher positioniert und bei aller Wucht in der Lage, eine melodische Linie flexibel zu gestalten.

Mit den Chören haben Patrick Jaskolka und Wolfram-Maria Märtig ganze Arbeit geleistet: Ein paar schwummrige Stellen zu Beginn, ein paar Unebenheiten bei den Frauenstimmen in heikel zurückzunehmenden Momenten sind schnell vergessen, wenn der Chor im Credo konzentriert und klangstark agiert, beim Hinweis auf die Auferstehung der Toten die Apokalypse von Verdis „Requiem“ anklingen lässt, die „eine, heilige, katholische und apostolische Kirche“ in lichterfülltem Dolce besingt und das „Sanctus“ ohne triumphale Geste wie in verhaltenem Staunen ausdrückt. Es sind diese fast zärtlichen Augenblicke, in denen der Chor seine Stärke ausspielt.

Als die Messe ohne knallige Schlussakkorde zu Ende geht, zeigt das Publikum viel Sympathie in herzlichem Beifall, den Sanguineti, der Chor und Wolfgang Kläsener an der Orgel mit einer geistlichen Miniatur Puccinis, dem „Requiem alla memoria

di Giuseppe Verdi“ von 1905 belohnen.

---

# Verzicht auf die Katastrophe: „Schwanensee“ am Essener Aalto-Theater

geschrieben von Werner Häußner | 7. Februar 2026



Mika Yoneyama (Odette) und Corps de ballet in „Schwanensee“. (Foto: Bettina Stöß)

**Ben Van Cauwenbergh wirkt seit 2008 am Aalto-Theater, zunächst als Ballettdirektor, später als Ballettintendant. In dieser Zeit hat der in den siebziger und achtziger Jahren renommierte Tänzer als Choreograf das Essener Ballett als Stätte klassischer Tanzkunst bewahrt und zu einer festen Größe in der Beliebtheit des Publikums ausgebaut.**

Van Cauwenbergh tat jedoch nichts, um den liebgewonnenen Geschmack seiner kulinarisch verwöhnten Anhänger herauszufordern. Allenfalls erlaubte er sich hin und wieder ein stärkeres Gewürz. Sein Essener Publikum ist bis heute beglückt; wer anderes im Sinne hat, fuhr und fährt eben nach Düsseldorf, zu Pina Bauschs Erben nach Wuppertal, zu Xin Peng Wang nach Dortmund oder zu Bernd Schindowski, Bridget Breiner und jetzt Giuseppe Spota nach Gelsenkirchen.

Gegen die Vielfalt von Stilen in einer dichten Tanzlandschaft ist ja auch nichts einzuwenden. Aber Van Cauwenbergh, verliebt in die immer wieder aufgewärmten „großen“ Stoffe, hat seine Affinität zum Handlungsballett nie genutzt, um einmal entlegene Regionen zu betreten. Ihn interessiert durchaus – um einen Spruch von Pina Bausch zu paraphrasieren –, wie die Menschen sich bewegen, aber ob ihn auch interessiert, was sie bewegt, das darf man bei Stückauswahl und Choreographien durchaus fragen.

### **In der Petersburger Tradition**



Yurie Matsuura, Yulia Tikka, Yusleimy Herrera León und Yuki Kishimoto (Vier kleine Schwäne) in „Schwanensee“ in Essen. (Foto: Bettina Stöß)

Unwidersprochen, dass ein Meisterwerk wie „Schwanensee“ zum Œuvre einer Tanzcompagnie vom Format Essens dazugehört. Van Cauwenbergh bezieht sich in seiner Choreographie auf die legendäre Petersburger Einstudierung durch Marius Petipa und Lew Iwanow von 1895 und bewegt sich damit in einer traditionellen Rezeptionslinie. Entsprechend sind die Szenen mit den Schwänen und die Nationaltänze ganz konventionell gestaltet und bedienen die Erwartungshaltung. Doch Ben Van Cauwenbergh lässt den Prinzen die Geschichte um die Schwäne, die verzauberte Odette und ihr dunkles Spiegelbild Odile träumen: Am Ende erwacht Siegfried und kann mit der zauberhaften Odette in eine heitere Zukunft aufbrechen.

Die Traum-Idee ist ein probates Mittel, um Libretti psychologisch glaubhafter zu machen, zumal wenn sie handlungslogisch nicht konsequent durchgestaltet sind. Aber das Vermeiden des tragischen Endes lässt den „Schwanensee“-Stoff allzusehr ins Märchenhaft-Episodische abgleiten. Trotz des beeindruckenden Kostüms von Dorin Gal für Rotbart, einer geheimnisvollen, düsteren Figur á la E.T.A. Hoffmann, bleibt er ein Kinderspiel-Bösewicht und hat nicht viel gemein mit der unheimlichen Eule, die in der Moskauer Uraufführung 1877 den bösen Geist charakterisiert hatte.

Bei der Wiederaufnahme des „Schwanensee“ am Aalto-Theater wurde deutlich, wie Dorin Gals liebevoll gestaltete Bühne mit ihren stimmungshaften Bildern Klischees des Romantischen bedient, die aber auch durch die Video-Überblendungen Valeria Lampadovas keine dechiffrierbare Tiefe, keine Meta-Ebene, keinen psychologischen Hinweiswert gewinnt. Es bleibt gut gemachte Kulisse. Van Cauwenberghs Truppe hat die Pandemiezeit ohne wesentliche Verluste im tänzerischen Niveau überstanden. Dass im einen oder anderen Bild ein Entree flüchtig ist oder

synchrone Bewegungen nicht ganz präzise abschließen, sind nur kleine Randbemerkungen in einer ansonsten schlüssigen Textur. Vor allem in den „weißen“ Akten funktioniert der Reiz des Synchronen: die „kleinen Schwäne“ entzücken wie eh und je.

### **Elegante Kraft, fabelhafte Disziplin**

Unbeschwert, in einer südlichen Landschaft mit einem freundlichen Seeufer, kommt die Geschichte um Prinz Siegfried in Gang. Zwei junge Leute vergnügen sich am Wasser. Bei Artem Sorochan fällt schon jetzt auf, wie schwerelos er springt. Seine Ballons federn, sein Timing gibt der Bewegung Kraft von innen heraus. Auch Siegfrieds Begleiter Benno ist von Davit Jeyranyan elegant verkörpert; sein Solo sagt etwas aus über ein fröhlich-leichtes Leben. Moisés León Noriega hat als Rotbart mit seinem schwarzen Federmantel einen imposanten Auftritt. Mika Yoneyama kann ihre aparten Figuren als Odette in spielerischer Selbstverständlichkeit präsentieren; ihr schwarzer Schwan offenbart die fabelhafte Disziplin, mit der sie den Spannungsbogen gerade in langsamen Abläufen hält. Wataru Shimizu und Adeline Pastor brillieren im Spanischen Tanz.



Moisés León Noriega als Rotbart. (Foto: Bettina Stöß)

Weniger funkelnd finden sich die Essener Philharmoniker in Tschaikowskys Partitur ein. Unter Wolfram Maria Märtig schmettert das Orchester zu häufig, treten die Bläser zu stark hervor. Die mangelnde Balance lässt die Musik diesseitig und geheimnislos wirken. Die rhythmisch zündenden Divertissements gelingen überzeugender als die dramatisch-elegischen Teile; sehr ansprechend allerdings sind die Soli der Oboe und der Violine (Daniel Bell).

So trägt die Musik dazu bei, dem untergründigen Ton im „Schwanensee“ die beklemmende Nachtseite der Romantik zu nehmen – eben jene Seite an Tschaikowsky, die das zeitgenössische Publikum verstörte, da sie die leichtfüßig-virtuose Ballettunterhaltung in ein ernsthaftes Drama verwandelte. Eine Entwicklung, die auch Van Cauwenberg mit seiner Lösung zurückdreht: Der mäßige Schauer des Traums ist rasch weggewischt, der Kampf um die im Programmheft unscharf beschriebenen „humanistischen“ Ideen wird von Siegfried nicht geführt und der tiefe, existenziell erschütternde Fall des Protagonisten, wie ihn die Musik suggeriert, bleibt aus. Statt

E.T.A. Hoffmann grüßt Rosamunde Pilcher.

*Das Aalto-Ballett zeigt derzeit ein für Essen neues, allerdings schon 1969 uraufgeführtes [Handlungsballett](#) von John Cranko: „**Der Widerspenstigen Zähmung**“ nach Shakespeares gleichnamiger Komödie. „**Schwanensee**“ wird im Dezember noch fünf Mal gegeben. Im Januar 2022 ist die Essener Compagnie damit ins Teatro de la Maestranza in Sevilla eingeladen ist. Nach „Romeo und Julia“ 2016 ist dies das zweite Gastspiel der Aalto-Compagnie in der spanischen Metropole.*

*Im Frühjahr 2022 kommt ein zweites Handlungsballett des 20. Jahrhunderts erstmals zur Aufführung im Aalto-Theater: Die Essener Ballettcompagnie präsentiert zu live gespielten Klavierstücken von Sergej Rachmaninow „**Drei Schwestern**“ des russischen Choreografen Valery Panov. Beteiligt an dieser spartenübergreifenden Produktion sind auch zwei Schauspieler, die Passagen aus Anton Tschechows Drama sprechen.*