

in welcher Hingabe, Bescheidenheit, Treue, Selbstlosigkeit keine Tugenden mehr sein sollen, sondern nur mehr Zeichen von Unmündigkeit. Ratz, der von Natur ein Choleriker war, hat allen, die seinen Unterricht genießen konnten, ein unvergeßliches Beispiel gegeben. Seine *Einführung in die musikalische Formenlehre*, die seit mehr als zwanzig Jahren ihren Rang als Standardwerk behauptet, gehört bereits heute zu den klassischen Werken der musiktheoretischen Literatur.

Zur Situation der Opernforschung*

von Heinz Becker, Bochum

Zu Beginn des Jahres 1839 wurde vor dem Pariser Court Royal ein Rechtsstreit verhandelt, den der Operndirektor Crosnier gegen den Leiter des Vaudeville-Theaters Antenor Joly angestrengt hatte, um den formalen Unterschied zwischen einer „Opéra comique“ und einem „Vaudeville à airs nouveaux“ juristisch definieren zu lassen¹. Ganz Paris lachte damals, als die Richter in vollem Habit in die Opernhäuser zogen, um sich über musikformale Spitzfindigkeiten ein Urteil bilden zu können. Natürlich ging es bei diesem Rechtsstreit um Geld: Crosnier wollte verhindern, daß man im Théâtre de la Renaissance unter Umgehung der zugestandenen Privilegien komische Opern aufführte, indem man sie auf den Affichen bescheidener als Vaudeville ankündigte.

Daß man eine öffentliche und sogar juristische Klärung der Termini „Opéra comique“ und „Vaudeville“ anstrebte, beweist im Grunde die allgemeine Unsicherheit bei der Handhabung der musikalischen Begriffe. Diese kurios zu nennende Episode aus der Geschichte der Oper zeigt darüber hinaus, wie vielschichtig der Begriff Oper ist, aber auch in welch hohem Maße hier außermusikalische und zu einem bedeutenden Teile auch wirtschaftliche Interessen in die Konzeption eines solchen Werkes hineinwirkten. Bei dem Vergleich mit dem „Vaudeville“ werden auch die fließenden Übergänge zwischen Sprechtheater, Schauspiel, und Musiktheater, Oper, angesprochen. Wenden wir den Blick in die Geschichte, so zeigt sich in der Skala vom reinen Schauspiel bis zum voll durchkomponierten Werk ein weites Feld unterschiedlicher Möglichkeiten, Wort und Ton Bühnenwirksam zu verknüpfen.

Die Sonderstellung der Oper wurde von Anbeginn an dadurch unterstrichen, daß man zu ihrer Realisierung eigene Häuser errichtete, daß das Opernhaus seit dem 17. Jahrhundert in den Städten einen architektonischen Schwerpunkt in der Reihe der öffentlichen Gebäude bildete. Daraus erhellt aber auch, daß das Opernunternehmen zugleich ein Wirtschaftsunternehmen war und der Opernkomponist somit ganz anderen Voraussetzungen unterlag als vergleichsweise der Schöpfer von Kirchenmusik.

* Überarbeitete Fassung eines Vortrages, der anlässlich der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im September 1973 in Bochum gehalten wurde.

¹ *Revue et Gazette musicale* 1839, Nr. 5, S. 43.

Diese Sonderstellung der Oper mag es rechtfertigen, den anspruchsvollen Begriff „Opernforschung“ zu verwenden, zumal hier die Frage- und Aufgabenstellung deutlich über die fachspezifischen Grenzen der Musikwissenschaft hinausweisen.

Der Wunsch nach Wiederbelebung älterer Musik darf als Ausgangspunkt der modernen Musikwissenschaft gesehen werden, er wurde realisiert in zahlreichen Neuausgaben alter Musikwerke. Im Vordergrund des Interesses standen jedoch zunächst Werke der Kirchenmusik; auch Chrysander begann 1859 seine monumentale Händel-Ausgabe mit den Oratorien. Wenn wir von der Händel-Ausgabe absehen, in deren Rahmen auch die Opern seit den siebziger Jahren ihren Platz erhielten, so blieb die Oper von den Neueditionen zunächst ausgenommen. Sie wurde erst von Robert Eitner in den „Publikationen Älterer Praktischer Musikwerke“ in den Kreis der neu zu edierenden Werke einbezogen. Innerhalb dieser Editionsreihe, die 1873 eröffnet wurde, erschien 1881 als 10. Band der erste Teil der Opernsektion, der Einzelakte aus Caccinis *Euridice*, Gaglianos *Dafne* und Monteverdis *Orfeo* enthält.

Schon dieser erste Band, dem vier weitere (12., 14., 17., 18. Band bis 1892) folgten, zeigt, daß im Gegensatz zu den edierten kirchenmusikalischen Werken die Wiederbelebung der älteren Opern gar nicht in der Absicht Robert Eitners lag. Offenbar hatte man zu der Lebenskraft der Gegenwartsooper ein so ungebrochenes Zutrauen, daß sich diese Frage nicht ernsthaft stellte. Auch der 12. (= 2. Opernband) Band bot nur Teile aus Cavallis *Giasone* und Vestis *La Dori*. Eitner rechtfertigte das Weglassen der übrigen Akte mit dem Argument, daß diese keine neuen Elemente in der musikalischen Behandlung des Stoffes böten und somit für eine Neuausgabe entbehrlich seien. Fanden Rezitative nicht das Wohlwollen des Herausgebers, so wurden sie eliminiert und nur die Texte mitgeteilt. Als Eitner im 14. Band seiner Publikationsreihe zwei Akte aus Alessandro Scarlatts *Rosaura* vorlegte, räumte er im Vorwort offenherzig ein, daß er die Partitur, die sich im Britischen Museum befinde, selber nie gesehen habe, sondern sie sich von einer hochgestellten, ihm bekannten Persönlichkeit – der Name wird verschwiegen – habe kopieren lassen. Als diese Persönlichkeit während der Arbeit endlich den Spaß an der Sache verlor, habe er für die Kopiatoren einen Bibliothekar des Britischen Museums gewonnen. Offenkundige Schreibversehen und musikalische Ungereimtheiten verbesserte Eitner in Berlin höchst persönlich nach gesundem musikalischen Sachverstand.

In dieser Weise präsentierten sich die ersten Ansätze modernen Editionswesens auf dem Sektor der Oper, somit die zweitrangige Bewertung dieser Gattung demonstrierend und eher geeignet, diesen Zweig der Musik als Quantité négligeable zu deklassieren und eine ernsthafte Beschäftigung zu hindern. Eitner ließ sich zweifellos von rein historischen Interessen leiten und begnügte sich, einen stilistischen Eindruck der betreffenden Werke zu vermitteln. Sicherlich haben bei seinen Überlegungen auch wirtschaftliche Gesichtspunkte – die hohen Druckkosten für eine Opernpartitur – eine Rolle gespielt und es geht nicht darum, den verdienstvollen Robert Eitner zu schmähen. Gerade aber weil er eine beherrschende Persönlichkeit im Kreise der damaligen Musikwissenschaftler war, wirkte seine Auffassung beispielgebend. Das Interesse der Opernforscher galt bestenfalls Einzelzügen, man unterwarf sich nicht der Mühe, ein Werk im Umkreis seines Entstehens zu sehen und seine Auführungsgeschichte zu verfolgen. Als François Joseph Fétis 1830 in Brüssel eine

Oper von Reinhard Keiser entdeckte, führte er lediglich einige unzusammenhängende Szenen auf². Auch 1878, bei der Centenarfeier der Hamburger Gänsemarktoper, beließ man es bei der Wiedergabe einzelner Szenen aus verschiedenen Werken und begnügte sich mit einem verschwommenen stilistischen Eindruck.

Der Versuch, die musikalische Fachwelt erstmalig mit vollständigen älteren Opern bekannt zu machen, wurde in Frankreich mit den seit 1880 erscheinenden „Chef d'oeuvres classiques de l'opéra Français“ gewagt, sie erschienen jedoch nur als Klavierauszüge. Da in Frankreich alle Opern, die an der Academie Royale aufgeführt wurden, auf Grund eines Dekrets von Louis XIV. gedruckt werden mußten, hatte man für diese Reihe optimale Vorlagen. Mit den 25 Bänden dieser Reihe (Lully, Campra, Destouches, Rameau, Catel, Lesueur u. a.) wurde dem Musikbeflissenen eine Begegnung mit der älteren französischen Oper ermöglicht, wenn auch diese Begegnung durch die Beschränkung auf den Klavierauszug nur einen unvollständigen Eindruck vermitteln konnte. Die Möglichkeit, mit diesen Neuausgaben die Wiederaufführung älterer Opern einzuleiten, wurde auch hier nicht ernsthaft ins Auge gefaßt.

Klammert man die Opernpartituren, die im Rahmen von Gesamtausgaben erschienen (Händel, Grétry, Purcell, Rameau), aus, so bleiben Keisers *Jodelet* 1892 in den „Publikationen Älterer Praktischer Musikwerke“ und *Cestis Il pomo d'oro* 1896/97 in den DTÖ (Adler) als einzige Titel übrig, die als vollständige Opernpartituren noch im 19. Jahrhundert erschienen.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts brachte der Oper zunächst eine kurze Editionsblüte: bis zum 1. Weltkrieg erschienen 9 Opern: Keisers *Oktavia* (Suppl. der Händel-GA 1902; Grauns *Montezuma*; Holzbauers *Günther von Schwarzburg*; Jomellis *Fetonte*; Fuxens *Costanza e Fortezza*; Umlaufts *Bergknappen*; Keisers *Croesus*; Gassmanns *La Contessina*; Glucks Wiener *Orfeo* (Abert). Mit dem letzten Titel erreichen wir das Jahr 1914 und im gleichen Jahre, bezeichnend genug, erschienen in den DTB wiederum nur Teilauszüge aus Traettas *Farnace* und *I Tindaridi*. Diesen sinnlosen Teileditionen begegnen wir auch noch später: 1920 erschienen in den DTB Operauszüge aus den Werken von Pietro Torri, 1924 gab Hugo Riemann in den DTB Auszüge aus 13 Opern Steffanis heraus. Immerhin: bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges standen 11 ältere Opern – außerhalb der Gesamtausgaben – in vollständigen Partituren der Wissenschaft wieder zur Verfügung. Diese Zahl erhöhte sich in den zwanziger Jahren um bloße 6 Titel.

Die dreißiger Jahre brachten auf dem Sektor der Operneditionen wenig Neues. 1930 erschien Bendas *Der Jahrmarkt* (DDT, Werner), Telemanns *Pimpinone* (EdM Bd. 6) und Glucks *Innocenza giustificata* folgten (DTÖ Bd. 82).

Vom „Erbe deutscher Musik“, seit 1935 legitime Nachfolgerin der DTB, hat die Oper bisher wenig profitiert. Einschließlich der Landschaftsdenkmale wurden bis heute über 60 stattliche Bände vorgelegt, darunter jedoch nur 3 Operntitel, der letzte 1973 mit V. Meders *Argenia*. Weitere stehen allerdings in Aussicht. Einige verstreute Editionen, wie Crolls Neuausgabe von Scarlattis *Tassilone* 1958 in den „Denkmälern Rheinischer Musik“ und die Edition von Caldaras *Dafne* 1955 in der neuen

2 F. J. Fétis, *Biographie universelle*, Art. *Keiser*.

Reihe der DTÖ sowie 3 Opernpublikationen im Rahmen der „Musica Britannica“³ bessern das Bild nur wenig.

Anders sieht es mit den Opernveröffentlichungen im Rahmen der Gesamtausgaben aus, denen das vorrangige Interesse galt: viele Opern von Monteverdi, Lully, Rameau, Purcell, Händel, Vivaldi, Gluck, Telemann, Fux, Haydn, Mozart, Grétry, Schubert und Weber, um nur die Namen bis 1800 zu nennen, sind veröffentlicht und jedem Wissenschaftler verfügbar.

Durch dieses einseitige Aufarbeiten des historischen Materials verlagerte sich aber allmählich der einstige historische Schwerpunkt in ungerechtfertigter Weise. Durch die Konsequenz der Gesamtausgaben wurden zweitrangige Bühnenwerke hervorragender Meister leichter zugänglich als die hervorragenden Opern zweitrangiger Meister. Unter dem Zwang der Gesamtausgaben kam es schon zu Zweitausgaben unter den Opern-Neueditionen, vereinzelt liegen jetzt auch mustergültige Ausgaben von Opern vor, die zu Lebzeiten der Komponisten nur zwei oder drei Aufführungen erlebten und keine Chancen hatten, das Bild ihrer Zeit zu prägen. Es fragt sich, ob sich eine Wissenschaft, die bei der Erschließung der Oper erst am Anfang ihrer Arbeit steht, ein derart unökonomisches Verfahren leisten kann? Fast scheint es symptomatisch, wenn Gesamtausgaben expliziter Opernkomponisten, wie Lully, Rameau und Carl Maria von Weber vorzeitig zum Erliegen kamen, weil man auch hier in den Zwang der Gesamtausgaben geriet, weniger bedeutende Werke edieren zu müssen. Wer sich heute über Spitzenwerke der Opernliteratur informieren will, deren Autoren nicht das Glück hatten, durch eine Gesamtausgabe geehrt zu werden, steht häufig vor erstaunlichen Schwierigkeiten, die sich noch steigern, wenn es sich um italienische oder deutsche Opern handelt. Dem erwähnten Dekret von Louis XIV. verdanken es die französischen Komponisten, daß ihre Werke gedruckt wurden und wenigstens in den Großbibliotheken noch anzutreffen sind. Wenn man auch hier nicht von einer Fassung letzter Hand sprechen darf, so entstanden diese Drucke doch unter Aufsicht der Komponisten und vermitteln uns somit einen hohen Grad an Authentizität.

Anders verhält es sich mit den Partituren deutscher, italienischer und slawischer Meister. Sie verbreiteten sich lediglich in Abschriften, teils durch professionelle Kopieanstalten, teils durch okkulte Praktiken, die sich einer auch nur annähernden Kontrolle durch die Komponisten entzogen. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der Notenschreiber auf den italienischen Libretti als „*Copista e Proprietario della Musica*“ bezeichnet, was auf einen schwunghaften Handel mit diesen Materialien schließen läßt. Durch die abschriftliche Verbreitung kam es, begünstigt durch die freizügige Opernpraxis, zu einer Vielzahl heterogener Fassungen, die dem Nachforschenden, namentlich wenn das Autograph fehlt, erhebliche Schwierigkeiten bereiten, zu einer plausiblen Filiation zu gelangen, dies um so mehr, als das Verfahren, die Opern durch Streichungen zu bessern, zu den ältesten Praktiken aller Impresarii und Regisseure zählt. Bei verschiedenen Abschriften einer Oper, die stark divergierende Aufführungsmodelle erkennen lassen, erweist sich daher die Frage nach

³ Matthew Locke, *Cupid and Death*, 1951; Thomas Augustine Arne, *Comus*; Stephen Storace, *No song, no supper*, 1959.

dem höchsten Grad an Authentizität als äußerst diffizil. Die Schwierigkeiten häufen sich, je länger sich eine Oper im Repertoire hielt. Bei populären italienischen Opern des 19. Jahrhunderts, die mit geringen Unterbrechungen ständig auf dem Repertoire standen, schlichen sich mit der Zeit und von der Öffentlichkeit un bemerkt Adaptionen an den Zeitgeschmack ein, die das Original zunehmend veränderten. Hier trat noch zusätzlich jener Effekt ein, den wir innerhalb der Volksmusik als den Vorgang des „Zersingens“ bezeichnen. Die sattsam bekannte Freizügigkeit der Opernsänger und -sängerinnen bewirkte, daß sich die Arien in dieser oder jener Fassung einbürgerten, ja, daß z. T. Fremdstücke hineingerieten und vermeintlich schwächere Originalnummern ersetzten. Aber auch die Komponisten selber zögerten nicht, Arien zu erneuern, wenn die Sänger wechselten, da sie häufig auf ganz bestimmte Sänger zugeschnitten waren, oder wenn sie für die Reprise ihrer Werke eine neue Attraktion brauchten. Als man vor einigen Jahren daranging, Rossinis *Cenerentola* für eine Einspielung der Deutschen Grammophon-Gesellschaft vorzubereiten und sich um die Originalhandschrift des Komponisten bemühte, stellte man mit Erstaunen fest, daß einige Arien von Luca Agolini stammten, daß Originalchöre der Uraufführungsfassung verschwunden waren, daß vor allem die Instrumentation sich weit vom Original entfernt hatte und daß die Abweichungen im Bereich der Phrasierung, wo die ursprünglichen Stakkati inzwischen durch Legatophrasen ersetzt worden waren, geradezu legendäre Ausmaße annahmen⁴.

Die Frage nach der Fassung letzter Hand ist allerdings mit dem Griff nach der autographen Opernpartitur noch nicht ausgestanden. Anders als bei einem Orchesterwerk stellte die Opernpartitur, mit der ein Komponist die Probenarbeit eröffnet, zunächst nur eine Arbeitsgrundlage dar, die sich noch im Prozeß der Realisierung erheblich verformen konnte. Zwischen den Praktiken der Opernkomponisten des frühen 17. und frühen 19. Jahrhunderts bestand in dieser Hinsicht nur ein gradueller Unterschied, der Rückschlüsse auf eine ähnliche Einstellung zum Werkcharakter erlaubt.

Die Vorgänge komplizieren sich, wenn eine Oper aus ihrer nationalen Bindung herausgerissen wurde und auf der Bühne eines anderen Landes zur Aufführung kam, da sich der individuelle Zuschnitt der Opern nicht nur nach den Sängern, sondern auch nach der Mentalität der Zuhörer richtete. Häufig sahen sich daher die Komponisten hier veranlaßt, die Konzeption eines Werkes, das in seinem Ursprungsort erfolgreich war, bei der Verpflanzung an ein ausländisches Theater, grundlegend zu ändern. Das betrifft im wesentlichen italienische Opern, die in Paris zur Aufführung kamen.

Nicht zuletzt aus diesen schroffen nationalen Divergenzen resultieren die gelegentlich grotesken ästhetischen Urteile anders empfindender Zeitgenossen und späterer Kritiker. Die national-divergierenden Fassungen einzelner Opern, aber auch deren unterschiedliche Stilversionen, die ein Komponist je nach Auftrag und Anspruch erstellte, nicht zuletzt die sogar regionalen Retuschen, die bis zum Austausch

⁴ Vgl. hierzu den Kassettext zur revidierten Fassung der Oper *Cenerentola* der Deutschen Grammophon-Gesellschaft Nr. 2709 039.

des Stoffgerüsts reichten, um Empfindlichkeiten nicht zu verletzen, wurden seitens der Opernforscher bisher so gut wie ignoriert. Nur Glucks Wiener und Pariser Fassungen waren Gegenstand intensiver Beachtung. Daß noch im 19. Jahrhundert die Werke vieler Komponisten bei der Übernahme von fremden Bühnen tiefgreifende Umarbeitungen erfuhren, blieb außer Betracht, obwohl gerade der Vergleich solcher Fassungen und Umarbeitungen wesentliche Einsichten fördern und für den Versuch, die Wandlungen der Oper zu beschreiben, hilfreich sein könnte.

Man hat errechnet, daß bisher zwischen 40 bis 50 Tausend Opern komponiert wurden. Die verdienstvollen Übersichten von Clement, Manferrari und Loewenberg verzeichnen die wichtigsten Werke, niemand wird aber fordern wollen, längst makulierte Titel zusammenzutragen. Eine Operngeschichte, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, darf sich jedoch auch nicht mit der Darstellung einiger weniger spektakulärer Erfolge unserer Großmeister zufrieden geben. Die Werke der soliden und zweitrangigen Meister haben oft einen nicht minder entscheidenden Anteil an der Entwicklung der Oper gehabt, ja in ihrer Zeit oft sogar eine dominierende Rolle gespielt. Opernforschung für die Zukunft kann nur heißen, jenes wichtige Material, das einmal die Bahnen der Opernentwicklung prägte, zu erschließen und bereitzustellen. Erst wenn die Standardwerke der Oper im Druck zugänglich sind, wird man Zusammenhänge und Entwicklungslinien verfolgen können.

Gerade in letzter Zeit scheinen die Dinge in Bewegung geraten zu sein, und um so dringlicher ist die Verständigung darüber, was man von einer neuzeitlich orientierten Opernforschung erwartet. Die jüngere Generation hat schon erkannt, daß nationale Vorurteile jede Forschung behindern, daß zur Mozartforschung auch die Erschließung der dramatischen Werke von Salieri gehört, daß zur objektiven Einschätzung Glucks auch die solide Kenntnis der Werke von Piccinni und anderer Zeitgenossen nötig ist. Die breiten Exkurse in Aberts Mozartbiographie machen deutlich, wie sehr dieser verdiente Senior der Opernforschung schon damals die Lücken empfand. Wer Paisiellos *Il Barbiere di Siviglia* (UA 2. Sept. 1782 St. Petersburg) kennt, gewinnt eine andere Perspektive zu Mozarts *Le Nozze di Figaro* (UA 1. Mai 1786 Wien), als wenn er dieses Meisterwerk nur als einsamen Sturmvogel der achtziger Jahre begreift.

Daß man im Alltag der Opernforschung sehr schnell auf natürliche Grenzen stößt, weiß jeder, der sich mit diesem Gebiet befaßt. Die dickleibigen Opernpartituren erfordern nicht nur einen erhöhten Aufwand an finanziellen Mitteln für die Beschaffung der Vorlagen, sondern auch einen erhöhten Aufwand an Zeit, um das Material für die Edition bereitzustellen und zu sichten, sie bedeuten aber auch ein Mehr an Stichkosten. In Bochum wird z. Zt. ein vorsichtiger Schritt in Richtung auf eine neue Editionsreihe von Standardwerken der Opernliteratur versucht, unter gleichzeitiger Erarbeitung der Werkgeschichten⁵. Hierbei erwies es sich schon als vorteilhaft, daß RISM dabei ist, einen Librettokatalog zu erstellen, nützlich erweist sich auch die Filmedition des Librettokorpus der Bibliothek Wolfenbüttel. Hilf-

⁵ „Die Oper“. Als Bd. I ist vorgesehen: Reinhard Keiser, *Tomiris*, hrsg. von Klaus Zelm, Henle-Verlag Duisburg.

reich wäre es, wenn RISM sich zu einem Katalog der Opernhandschriften entschließen könnte, auch wenn dies zugegebenermaßen ein riesiges Unterfangen wäre. Vor allem scheint bei der Erstellung von Filmsammlungen und Katalogunternehmen das bisher beachtete Limit des Jahres 1800 nicht mehr gerechtfertigt zu sein, da sich die Forscher heute mehr und mehr der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts annehmen. Was für Eitner noch sinnvoll und praktisch gewesen sein mag, kann heute nicht mehr gelten. Die Bestandsaufnahme von Opern im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, obwohl deren Dimensionen in jeder Hinsicht wachsen, ist ein Desiderat ersten Ranges, zumal gerade in der Zeit zwischen 1780 und 1840 jene Werke entstanden, die neben den frühen Werken des 17. Jahrhunderts heute noch die größten Chancen für eine Wiederbelebung haben.

Nützlich wäre, wenn es in höherem Maße als bisher gelänge, das Spezimen einer Edition – einschließlich der Werkgeschichte – als Thema einer Dissertation zu vergeben. Ein Doktorand hat noch am ehesten die Zeit und die erforderliche jugendliche Elastizität, das Puzzlespiel, das die Wandlungen einer Oper bieten, zu bewältigen. Wenn hinreichende moderne Editionen vorliegen und genügend historische Arbeit geleistet wurde, werden sich auch für quantitative Forschungsmethoden sinnvolle und erfolgversprechende Ansätze bieten.

Ebenso dringlich wie die Bereitstellung einer repräsentativen, umfangreichen Opernsammlung ist für die Opernforschung die Auswertung des Materials, die Darstellung der Zusammenhänge wie der vielfältigen Einzelzüge, das Eingehen auf die Librettofrage, auf soziale Bindungen. Eines ist im Hinblick auf die zur Zeit verfügbare Literatur gewiß: es wird vieles neu geschrieben werden müssen. Subjektive Emotionen und nationales Eiferertum haben den Blick manchem der älteren Opernforscher stärker getrübt als den der Musikwissenschaftler, die sich mit Kirchenmusik oder reiner Instrumentalmusik beschäftigten. Viele Fragestellungen, denen heute unser berechtigtes Interesse gilt, wurden darüber hinaus noch nicht gesehen. Bevorzugten die Historiker in der älteren Zeit bei der Aufarbeitung operngeschichtlicher Vorgänge noch statistische Zusammenstellungen und richteten sie andererseits ihr Augenmerk überwiegend auf anekdotische Züge im Lebenslauf solcher Opernkomponisten, die das Interesse der Öffentlichkeit fanden, so kam es selbst während des 19. Jahrhunderts erst zu vereinzelt monographischen Untersuchungen herausragender und erfolgreicher Werke der Opernbühne.

Eine Geschichte der Oper, die diesen Namen verdient, und die sich nicht auf die Darstellung einer einzelnen nationalen Richtung oder Untergattung beschränkt, erreichte erst Hermann Kretzschmar im Jahre 1919. Dennoch ist auch dieses Werk, das als zusammenfassende Leistung bewundernswert ist, ein an Kuriositäten reiches Buch, das nicht nur an dem nationalistisch eingeengten Urteil des Autors krankt, sondern auch unter seiner persönlich geprägten Geschmacksrichtung, insbesondere aber an der ungleichen Gewichtung der einzelnen Epochen leidet. Von den insgesamt 275 Seiten dieses Buches sind 246 Seiten der Entwicklung der Oper bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts gewidmet, auf 21 Seiten wird die Operngeschichte aller Länder von Beethoven bis Wagner zusammengedrängt, fünf Seiten gehören Richard Wagner, der Rest von zweieinhalb Seiten summiert einige Namen des späten 19. Jahrhunderts einschließlich Verdi und Strauss, den Kretzschmar seit seinem

Rosenkavalier und der *Ariadne* wieder „auf gesunden Wegen“ bemerkt. Schon diese Grobstatistik vermittelt, daß sich der Autor kaum um Wesenszüge einzelner Richtungen hatte bemühen können, sondern je nach Kenntnis und Neigung einige Hauptstränge skizziert, hier und da Details hervorkehrt und vieles beiseite läßt. Der gesamte slawische Bereich fehlt; Namen wie Mussorgskij, Tschaikowskij usw. existierten in einer deutschsprachigen Übersicht des Jahres 1919 noch nicht.

Die nationalistische Trübung des Urteils ist die vielleicht schwächste Seite an Kretzschmars Darstellung, sie begegnet aber auch schon bei Adolph Bernhard Marx, Friedrich Chrysander und anderen Forschern und Kritikern jener Zeit. Die plebiszitäre Abhängigkeit der Oper lieferte sie in besonderem Maße einer patriotisch orientierten, emotionalen Bewertung aus, die auch auf die Sekundärliteratur übergriff und sich nicht auf Deutschland beschränkte. Wenn Léon Vallas noch 1927 Komponisten wie Gluck und Meyerbeer als „étrangers et ennemis de la musique française“ abkanzelt⁶, so erweist eine so kleinliche Bemerkung, wie hoch gerade auch auf dem Gebiet der Oper die noch fehlenden Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte zu veranschlagen sind. Kretzschmars Leistung liegt somit weniger im Einzelurteil, als vielmehr in dem Wagnis, mit den zu damaliger Zeit unzureichenden Mitteln eine solche Synopsis versucht, das weit verstreute Material zusammengetragen, die Sekundärliteratur, die auch damals schon Dimensionen erreichte, durchpflügt zu haben.

Unsere Situation ist dadurch gekennzeichnet, daß Kretzschmars vor 65 Jahren erschienenes Buch, trotz gelegentlicher Versuche, bis heute von keinem deutschsprachigen Werk überholt wurde. Je weiter sich die Opernforschung vertieft und spezialisiert, um so schwieriger und aussichtsloser dürfte es aber auch für einen Einzelnen sein, ein solches Wagnis zu wiederholen. Im englischsprachigen Bereich liegen die Dinge nicht besser. Donald J. Grouts *Short History of opera* ist zweifellos moderner, objektiver und substanziell dichter, auch zuverlässiger gearbeitet, jedoch bei dem Unterfangen, auf bloßen 600 Seiten ein derart riesiges Feld bestellen zu wollen, waren auch hier pragmatische Zugeständnisse nicht zu vermeiden. Die Frage, ob ein Einzelner heute überhaupt imstande sei, ein so riesiges wie unwegsames Gebiet mit allen seinen Grenzzonen allein zu bewältigen, ist mit diesen Marginalien im Grunde schon verneint. Eine neue Geschichte der Oper setzt vor allem werkgeschichtliche Einzeluntersuchungen in größerem Umfange voraus.

Wesentliche Untersuchungen zum Libretto fehlen auch von Seiten der Literaturwissenschaft, die das Libretto bisher kaum der Untersuchung für wert befand, ja es nicht einmal zur Literatur rechnete. Für die Bewertung der Oper ist eine genaue Untersuchung der wechselseitigen Zusammenarbeit von Komponist und Librettist vornehmlich im 19. Jahrhundert unumgänglich, wobei der Anteil des Komponisten an der Textvorlage sorgfältiger Klärung bedarf, das gilt auch da, wo, wie in Frankreich, teilweise mehrere Librettisten bei der Ausarbeitung der Textvorlagen mit unterschiedlichen Aufgaben betraut waren. Untersuchungen zum Gesamtschaffen einzelner Librettisten wären verdienstvoll, zumal sie einen gewichtigen Akzent in der

⁶ L. Vallas, *Les Idées de Claude Debussy*, Paris 1927, S. 109.

Operngeschichte setzten. Ebenso notwendig erscheint es, stoffgeschichtliche Zusammenhänge zu klären, das vielfältige Geflecht stofflicher Umformungen von der Novelle, der Farce und dem Drama bis zur endgültigen Vorlage für den Komponisten zu entwirren.

Es mag für systematische Fragestellungen ein akzeptables Verfahren sein, sich nur mit dem abgeschlossenen Kunstwerk zu befassen und dessen Entwicklungsstufen auszuklammern, obwohl der Verdacht, sich bloß philologischer Kleinarbeit zu entziehen, gelegentlich nicht unbegründet erscheint. Eine solche Betrachtungsweise begibt sich jedoch wesentlicher Einsichten, da es nicht unwichtig ist, auch jene Pläne und Fassungen kennen zu lernen, die verworfen wurden. Erst vor dem Hintergrund des Negativs gewinnt das Positiv an Tiefe. Dem geschichtlichen Bild Richard Straussens fehlten wesentliche Züge, wüßten wir nicht, welch ungeheuerliche Vorstellungen er gelegentlich in seinen Opernplänen entwickelte.

Wir haben uns daran gewöhnt, innerhalb der Operngeschichte die spektakulären Reformideen zu akzentuieren und Persönlichkeiten, die mit solchen Gedanken schriftlich hervortraten, als Schrittmacher neuer Entwicklungen zu sehen, jene anderen aber, die ihre Vorstellungen nicht in programmatische Thesen gossen, als systemlose Mitläufer gering zu achten. Welch bedeutende und zukunftsweisende Gedanken sich aber auch bei anderen prominenten Vertretern der Oper versteckt formuliert finden, ist noch weitestgehend unbekannt. Briefe und persönliche Aufzeichnungen von Opernkomponisten wurden als Quellen vielfach noch nicht gebührend genutzt. Aufgabe des Opernforschers muß es sein, diese Quellen zu erspüren und aus der Vielzahl verstreuter Gedanken und Äußerungen ein latentes Konzept zu erschließen und mit dem endgültigen Kunstwerk zu vergleichen. Bis heute fehlt eine Dokumentation von Opernverträgen, wie sie zwischen den Opernunternehmen, den Librettisten und Komponisten geschlossen wurden und aus denen sich wichtige Aufschlüsse gewinnen lassen. Das Verfahren beim Engagement von Sängern und Nebenpersonal, die Tätigkeit der Agenturen, in späteren Stadien die Einflußnahme der Presse – im guten wie im schlechten Sinne –, alles das sind Gebiete, die noch nicht einmal ins Bewußtsein gerückt, geschweige denn thematisch aufgegriffen worden sind. In diesen Bereich gehören auch Inszenierungs- und Aufführungspraktiken.

Ungeachtet der ästhetischen Einstellung fand der Komponist spätestens bei der Realisierung seines Kunstwerks hier auf den Boden der Tatsachen zurück. Die Frage, wie sich die Inszenierung einer Barockoper vollzog und welchen Wandlungen hier die Verfahrensweisen unterlagen, welche Persönlichkeiten die Proben verantwortlich leiteten, wie diese Proben überhaupt organisiert wurden, ob der Komponist als gleichzeitiger Generalleiter von Orchester und Bühne von Anbeginn die Konzeption bestimmte, ist noch ungeklärt. Einblicke in die Technik der Venezianischen Bühne und die Vielfalt der Maschinerie verdanken wir Simon Townley Worsthorn, der in seinem 1954 erschienenen Buch über die *Venetian Opera* der barocken Opernszenarie einige Aufmerksamkeit widmete, einiges verdanken wir der Dokumentation Schulzes zur Hamburger Oper, einige Lichter steckte Hellmuth Christian Wolff in seinem Buch über die Hamburger Oper auf, wenig genug steuerte William Crosten über die Prozedur der Académie royale in seinem Buch über die French Grand Opera bei. Stets handelt es sich jedoch mehr oder weniger nur um die Ansammlung

zufälliger Fakten. Planvolle Recherchen wagte erstmals Marie-Antoinette Allévy 1939 in ihrer französischen Dissertation über die „*Mise en Scène*“ in Frankreich, ein wichtiges Buch, bei uns kaum bekannt.

Seitens der Theaterwissenschaft richtete man erst in jüngerer Zeit den Blick auf die Organisationsform der Oper. Mit der Edition und Untersuchung von Szenarien zum *Tannhäuser*⁷ und *Lohengrin*⁸ durch Dietrich Steinbeck, mit Einzeluntersuchungen zur Geschichte der Regie durch Gösta Bergmann⁹ und Alois M. Naglers zum Maschinisten der Rameau-Ära¹⁰ ist wenigstens diese bisher vernachlässigte Thematik sichtbar geworden.

Bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die Bühnarrangements, Szenarien, separat neben Partitur und Libretto gedruckt. Zwangsläufig trieb diese Praxis zur Nivellierung, da nunmehr einzelne Inszenierungen modellhaft von zahlreichen Bühnen, nicht nur Provinzbühnen, übernommen wurden und sich somit eine verhängnisvolle Sucht des Nachahmens einstellte. Da auf diese Weise aber auch Inszenierungen etwa der Pariser Oper auf deutsche Bühnen gelangten, so sind Untersuchungen auf diesem Gebiet wichtig, um Traditionslinien nachweisen zu können. Diesen Szenarien nachzuspüren, das Material zu sichten und auszuwerten, muß als eine weitere vordringliche Aufgabe der Opernforschung gelten.

Die Aufmerksamkeit muß sich in diesem Zusammenhang auch auf den Zeichner und Bühnenmaler, den Kostümbildner, den Maschinisten und Bühnenbeleuchter richten. Wenn auf den Vorsatzblättern italienischer Opernlibretti spätestens seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Namen dieser Mitarbeiter neben dem des „*Inventore degl' Attrezzi*“ erscheinen, so zeigt dies, welche Bedeutung man ihnen beimaß. Wesentliche Aufschlüsse fehlen über das Zusammenwirken von Komponist und Techniker. Es gilt die Frage zu beantworten, inwieweit technische Neuerungen – Maschinerien, Dioramen, Gaslicht – die Wahl eines Opernstoffes beeinflussten oder zumindest zur Betonung einzelner Szenen führten (Rollschuhe – Schlittschuhballett in Meyerbeers *Prophet*), alles Fragen, die an den Theaterwissenschaftler zu richten sind.

Vernachlässigt von der Forschung wurde auch das Ballett, obwohl sich gerade in älteren Opern die Ballettszenen als selbständige Aktionsteile präsentieren und wesentliche Impulse zu einer Charakterisierung der Musik vom Ballett ausgingen. Hier wurden, vornehmlich im 17. und 18. Jahrhundert energische Versuche gemacht, sich von der Schablonenhaftigkeit der musikalischen Sprache zu lösen. Die Praxis, gelegentlich die Ballettmusik von speziellen Tanzkomponisten anfertigen zu lassen, die über die notwendigen Kenntnisse der choreographischen Belange und das Zusammenspiel von Musik und Bewegung verfügten, bietet einen Hinweis auf die

7 D. Steinbeck, *R. Wagners Tannhäuser-Szenarium*, Berlin 1968 (Schriften d. Ges. f. Theatergeschichte, Bd. 68).

8 D. Steinbeck, *R. Wagners Lohengrin-Szenarium*, Kl. Schriften d. Ges. f. Theatergeschichte, Bd. 258, Berlin 1972.

9 G. M. Bergmann, *Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater*, in: Maske und Kothurn X, 1964, 431-454.

10 A. M. Nagler, *Maschinen und Maschinisten der Rameau-Ära*, in: Maske und Kothurn III, 1957, 128-140.

Probleme der Ballettmusik. Die Stellung des Ballettmeisters ist um so höher zu bewerten, als er noch bis hinein ins 19. Jahrhundert Aufgaben des Regisseurs erfüllte, wie Carl Maria von Webers *Versuch eines Entwurfs den Stand einer deutschen Operngesellschaft in Dresden in tabellarische Form zu bringen* . . . zeigt, in dem er die Anstellung eines „Tanzmeisters“ für notwendig erachtet, um u. a. alle in „wirkungsvollen Gruppierungen“ zu unterrichten. Daß der Ballettmeister wesentlichen Anteil bei der Konzipierung der Opernballette hatte, ist unbestritten – man denke etwa an das Zusammenwirken von Marius Petipa und Tschaikowskij, Serge Lifar und Strawinskij –, Informationen bietet in diesem Bereich jedoch nur die „Enciclopedia dello spettacolo“. Einzelne Tänzer oder Tänzerinnen, wie Marie Taglioni, die den Spitzentanz erfand, oder Fanny Elssler, die gerade zur rechten Zeit den Nationaltanz hoftheaterfähig machte, waren für bestimmte Entwicklungsrichtungen der Oper ausschlaggebend.

Der Opernauftrag, der früher einem Komponisten zufiel, war stets an ein bestimmtes Opernhaus gebunden, dessen Lokalität er berücksichtigen mußte – und somit auch den beteiligten Gesellschaftskreis. Wurde das Opernhaus ausschließlich von der Schatulle des Fürsten oder aus Mitteln des Hofes getragen, so bedeutete das für den Komponisten nicht unbedingt einen schwerelosen Zustand, sondern er hatte auch dann die Grenzlinien zu beachten, die ihm der jeweilige Hofopernintendant zog, der seinerseits daran interessiert war, dem opernnährlichen Hausherrn zum Jahreswechsel einen akzeptablen Saldo präsentieren zu können.

Bedeutete die abendliche Recette für den Operndirektor ein deutliches Plus oder Minus in der eigenen Kasse, weil er, wie bei der Pariser Academie Royale, trotz staatlicher Subventionen an den Einnahmen partizipierte, so war dieser in ganz anderer Weise an einem Erfolg interessiert, da er eine Hörschicht gewinnen mußte, die bereit war, auch künftig wieder die Kassen des Theaters zu füllen.

Ganz anders stellte sich die Situation wiederum bei einem sogenannten Aktien-Theater wie dem Königstädter Theater in Berlin. Hier amtierte zwar auch ein Direktor, der sich für die Abendeinnahmen interessierte, ihm redete jedoch ein Konsortium von Aktionären ins Konzept, das sich aus der Prosperität des Unternehmens persönliche Vorteile errechnete und bei dem Engagement des Regisseurs, der Sänger, des Dirigenten und natürlich auch bei der Annahme oder Ablehnung von Opern ein Mitspracherecht hatte. In diesem Fall stand der Komponist einer Gruppe von verdienstinteressierten Geschäftsleuten gegenüber, die allerdings auch notfalls ein Debet ausglich.

Solche Geschäftsträger wiederum kannte das Stagionetheater, das an den Leiter einer Operntruppe von Saison zu Saison verpachtet wurde, nicht. Dieser Pächter verpflichtete meist ein oder zwei Spitzenstars auf Kosten zumeist mediokrer Nebenfiguren, scritturierte von Stagione zu Stagione Komponisten, die ihm auf sein Ensemble zugeschnittene Partituren lieferten und zog dann mit den Erfolgsstücken von Stadt zu Stadt, wo die betreffenden Opern den örtlichen Bedingungen und den wechselnden Akteuren gemäß mit oder ohne Hilfe des Komponisten umgemodelt wurden.

Für die Wertung einer Oper ist es daher nicht gleichgültig, ob sie für ein Hoftheater, für ein Stagionetheater oder ein Aktien-Theater geschrieben wurde, da die Kräf-

te und Bedingungen, die schon während des Entstehens auf eine Oper einwirkten, recht unterschiedlicher Natur waren.

Einen Sonderfall stellt hier Bayreuth dar. Die Idee Richard Wagners, daß die Sänger in einem individuell geprägten Festtheater aus einem Gefühl von Nationalstolz und Genieloyalität heraus auf ihre Gage verzichteten und sich nur für den persönlichen Aufwand entschädigen ließen, diese Idee konnte nur verwirklicht werden, weil die Sänger durch anders strukturierte und organisierte Theater wirtschaftlich abgesichert waren. Daß die Sänger zum Vorteil eines einzigen Komponisten in Scharen nach Bayreuth reisten, war unbestritten ein Novum.

Wichtig wäre es in diesem Zusammenhang auch, das Zusammenspiel von Verleger und Operndirektion zu untersuchen und alle Versuche aufzudecken, eine Oper zu popularisieren, einen Erfolg „zu machen“. Die Rolle, die etwa Maurice Schlessinger und die Gebrüder Escudier für die Entwicklung der französischen Oper im 19. Jahrhundert spielten, bedarf dringend einer Klärung, zumal beide Verleger mit eigenen Zeitschriften, der *Revue et Gazette musicale de Paris* und der *France musicale*, mit allen Kräften und Mitteln in das Pariser Operngeschehen eingriffen. Auch in Deutschland gab es solche Bindungen, wie zwischen Breitkopf & Härtel und der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, die die Interessen des Verlages vertrat.

Von der heutigen und künftigen Opernforschung gilt es zu fordern, die Oper mehr als ein bloßes Konzert in einem Opernhause zu begreifen, Opernpartituren nicht nur nach ihrem musikalischen Gehalt zu befragen, sondern den Gesamtorganismus einer Oper ins Auge zu fassen, die Bedingungen, unter denen ein Opernkomponist sein Werk fertigte, zu klären und die Aufführungsgeschichte einer Oper zu verdeutlichen. Alle diese Strömungen und Ansprüche sichtbar zu machen, von der ersten Verständigung eines Komponisten mit seinem Librettisten – sofern es eine solche gab – bis zum niemals fertigen Opernkunstwerk, das nach seiner Uraufführung gelegentlich noch ein recht wandelbares Leben entfaltete, bei dem viele mitredeten und noch mehr dreinredeten, ist Sache des Opernforschers. Der vielzitierte soziologische Aspekt der Oper erschließt sich nicht nur aus ihrem Inhalt, sondern häufig viel plastischer aus ihrer Peripherie. Damit wird keiner irgendwie neuartigen Methode das Wort geredet, sondern lediglich solide historische Quellenarbeit auf breitester Grundlage gefordert, möglichst in ergänzender Gemeinsamkeit mit Literatur- und Theaterwissenschaftlern.

*

Die wachsende Zahl erfolgreicher Wiederbelebungen älterer Opern an unseren Bühnen – man denke an Glinka, Paisiello, Martin y Soler, an Monteverdi –, auch das zunehmende Interesse der Schallplattenindustrie an der Einspielung vergessener Erfolgsoperen, sollten Anreiz genug sein, unser Forschungsinteresse einem Gebiet vermehrt zuzuwenden, das sich als so praxisnah erweist. Sollte sich die Erschließung älterer Opernquellen künftig in den Lektoraten der Schallplattenindustrie und den Dramaturgien der Opernhäuser vollziehen, wo heute zunehmend Musikwissenschaftler arbeiten, so bedeutete das die Auslagerung eines praxisbezogenen Forschungsvorhabens aus der Universität, was um so bedenklicher wäre, als auch die freien

Forschungsinstitute nicht mehr ungefährdet arbeiten können. Diesen Prozeß könnte man als Menetekel für eine Universitätsdisziplin werten, das um so ernster genommen werden muß, als die Verschulung der Universitätsinstitute unter gleichzeitigem Zurückdrängen historischer Forschungstätigkeit Raum gewinnt. Wenn wir selber nicht die Forschung in der Hand behalten, so können wir uns auch nicht darüber beklagen, daß bei dem notwendigen Pragmatismus außerhalb der Universität die philologische Akribie ins zweite Glied tritt.

Richard Strauss und das Erbe Wagners

von Anna Amalie Abert, Kiel

Die Oper um 1900 stand allgemein, vornehmlich aber in Deutschland, im Zeichen der Auseinandersetzung mit Wagner. Diese war vor allem den Komponisten der Strauss-Generation als Danaergeschenk in die Wiege gelegt, für sie alle stand die Lösung dieses zentralen Problems als unausweichliche Aufgabe vor dem Beginn oder doch am Beginn des eigenen Schaffens. Wagner der Dichter und Denker, Wagner der Musiker und Wagner, der beide verbindende Musikdramatiker forderte sie zu den mannigfachsten Lösungsarten heraus, je nach Art und Umfang ihrer Begabung und ihrer Einsicht in die Nachahmbarkeit bzw. Nicht-Nachahmbarkeit des Wagnerschen Werkes. Die Gemeinsamkeit dieser Grundaufgabe faßt die Komponisten dieser etwa zwischen 1860 und 1880 geborenen Generation zunächst fest zusammen, um dann ihre individuellen Verschiedenheiten besonders charakteristisch hervortreten zu lassen.

Richard Strauss ist von ihnen allen, wenn man von Schönberg absieht, dessen epochemachende Bedeutung ja nicht speziell auf dem Gebiet der Oper liegt, am weltläufigsten gewesen. Er war ein Opernkomponist, oder besser gesagt: er ist es geworden, doch nicht im Sinne von Wagner und Verdi, deren künstlerisches Schaffen außerhalb der Bühne vergleichsweise unbedeutend war, aber auch nicht im Sinne des universellen Mozart, in dessen Werk es unmöglich ist, das Schwergewicht auf eine Gattung zu legen. Abgesehen von seinen im wesentlichen Gelegenheitscharakter tragenden Liedkompositionen, die sich über sein gesamtes Schaffen erstrecken, ist dieses vielmehr deutlich erkennbar in zwei – ungleiche – Teile geschieden: reine Orchestermusik und Opern (oder Programmusik ohne Text und Programmusik mit Text). Von den 10 sinfonischen Dichtungen, in denen Strauss seinen in Melodik, Harmonik, Satzweise und Klangfarbe unverkennbaren Stil in kurzer Zeit voll entwickelt hat, sind neun vor *Salome*, acht vor *Feuersnot* und vier vor *Guntram* entstanden. Nur die Alpensinfonie ist ein Werk des Opernkomponisten Strauss, der aber über sie in Erwartung der Texte von *Ariadne* und *Frau ohne Schatten* an seinen Dichter Hofmannsthal schreibt: „*Ich . . . quäle mich inzwischen mit einer Symphonie herum, was mich aber eigentlich noch weniger freut wie Maikäfer schüt-*