

*Le Répertoire de l'opéra de Paris (1671–2009). Analyse et interprétation. Hrsg. von Michel NOIRAY und Solveig SERRE. Paris: École de Chartes 2010. 398 S., Abb. (études et rencontres de l'école de chartes. Band 32.)*

Mit der 2009 veröffentlichten Repertoire-datenbank „Chronopéra“ (<http://chronopera.free.fr>) nimmt das nationale französische Institut de recherche sur le patrimoine musical (IRPMF) am Trend zur Dokumentation musikalischer Kulturgeschichte über Internet-Datenbanken teil. Ziel ist die Erfassung des vollständigen Repertoires der Pariser Opéra seit ihrer Gründung; publiziert ist bereits der Datenbestand für die Jahre 1749–1989. Gerade im Falle der Opéra als einer besonders gut dokumentierten Institution erscheint eine solche Datenbank sinnvoll und machbar, da kaum lästige Lücken oder offene Fragen zu erwarten sind, die methodisch Schwierigkeiten bereiten könnten – zumal wenn das Datenmodell so bewusst übersichtlich gehalten ist wie bei der Chronopéra-Datenbank, die lediglich Autoren, strikt normierte französische Werktitel und Aufführungsdaten miteinander verknüpft und abfragbar macht (wobei weder Freitextsuche noch Suchkombinationen möglich sind). Zu den Kalenderdaten kann außerdem der Wochentag sowie bisweilen die Kasseneinnahme eingeblendet werden. Hingegen bleiben Fassungen, Wiederaufnahmen, Besetzung, Übersetzer, Aufführungssprachen, ja sogar die Aktzahl eines Werkes konsequent ausgeblendet. Problematisch ist aber, gerade angesichts der einfachen Struktur, dass die publizierten Daten (noch?) große Lücken und Fehler aufweisen. So erscheinen etwa die 40 Aufführungen von Grétrys *Céphale et Procris* 1775–1777 nur bei Suche nach dem Werktitel, nicht aber bei Suche nach Grétry, und Louis-Guillaume Pitra, der Librettist von Grétrys *Andromaque*, ist für die Datenbank ganz und gar inexistent, von Racine, dem Verfasser der dramatischen Vorlage, aus welcher Pitra einiges direkt übernahm, ganz zu schweigen. Gibt man *Zémire et Azor* ein, erfährt man, der „Librettiste“ dieses von Jean-Madeleine Schneitzhoeffter verton-

ten Balletts (1824) sei „Scribe“ – eine glatte Fehlinformation –, wohingegen der Name des Choreografen (André-Jean-Jacques Deshayes) fehlt. *Le dieu et la bayadère*, ein Werk, das wirklich von Eugène Scribe ist, ist doppelt verdatet, und zwar so, dass alle Aufführungen zwischen 1840 und 1847 bei der Suche nach „Scribe“ nicht angezeigt werden, sondern nur die Aufführungen vor 1840 und nach 1866. „*Le Freischütz*“ ist, ungeachtet der Anteile etwa von Berlioz, in Chronopéra ganz einfach eine „Opéra“ von „Weber“ und „Kind“, die 1841–1927 209 Mal aufgeführt wurde. Richard Wagners *Le Vaisseau fantôme* ist erstmals unter dem 9.11.1842 verzeichnet, Louis Dietschs und Paul Fouchers gleichnamige Oper, um die es sich hier tatsächlich handelt, hat keinen Eintrag, nach einem Klick auf den Werktitel aber wird man informiert, das Datum der Pariser Erstaufführung von *Le Vaisseau fantôme* sei der „27 décembre 1937“. Der stichprobenartige Eindruck ist also nicht unbedingt vertrauenerweckend und spätestens, wenn die Komplexitätsreduktion zu solch krassen Widersprüchen des Datenbestandes mit sich selbst führt wie in dem Wagner-Fall, müsste das Datenmodell ganz grundsätzlich ausdifferenziert werden. Trotz des noch unfertigen Zustands ist es selbstverständlich von größtem Nutzen, dass mit Chronopéra erstmals ein Werkzeug zur Verfügung steht, mit dem bequem die gesamten Abendspielpläne eines bestimmten Zeitabschnitts oder die Präsenz eines Werks oder Autors im historischen Überblick recherchierbar sind. Eine Erweiterung der Datenbank in zeitlicher Hinsicht wie auch hinsichtlich zusätzlicher Suchfelder wird auf der Startseite in Aussicht gestellt.

Dem hier zu besprechenden Band liegt das Anliegen zugrunde, diesen Daten historisch interpretierende Zugangsweisen zur Seite zu stellen: „après avoir constitué la base Chronopéra [...], nous avons ressenti le besoin de lancer sans attendre une réflexion collective portant sur l'interprétation de ces données“ (S. 7), so leiten die Herausgeber Michel Noiray und Solveig Serre zur Leitfrage des Bandes über, welche institutionellen Profile der Opéra

aus ihrem Repertoire ablesbar sind. An den Schluss des Bandes setzen sie, als Ausblick wie als didaktische Handreichung, einen großen Fragen- und Kriterienkatalog („Le répertoire de l'Opéra de Paris: grille d'analyse“). In der Gesamtsicht zeigen die 28 Beiträge des Bandes, die in die vier Sektionen „Répertoire et identité de l'Opéra“, „Intervention politique, ambition artistique, impératifs économiques“, „Tradition et nouveauté“ und „Créativité de la mise en scène“ gruppiert sind, eindrucksvoll die Kontinuität der Opéra als staatstragende Institution, deren Repertoire bis heute auf nationale *grandeur* und Attraktivität für das Publikum hin ausgerichtet ist (vgl. den Beitrag des bis 2001 amtierenden Vizedirektors Philippe Agid). Das den Band vor allem prägende historiografische Modell ist konsequenterweise dasjenige einer entlang der Wirkungszeiten der Direktoren geordneten „Geschichte von oben“. Argumentiert wird dabei weitgehend aus der Innensicht der Institution Opéra heraus, so dass sich der besprochene Band mit dem etwa zeitgleich erschienenen Sammelband *Les spectacles sous le Second Empire* (hrsg. von Jean-Claude Yon, Paris 2010), der genau komplementär dazu die vielgestaltige musikalische Pariser Institutionenlandschaft in einem synchronen Querschnitt bearbeitet, ideal ergänzt.

Aus der Fülle der interessanten Einzelergebnisse können hier nur sehr wenige beispielhaft angeführt werden. Maud Pouradier und Isabelle Moindrot fragen nach der Bedeutung des Begriffs „répertoire“ und stellen unabhängig, aber übereinstimmend fest, dass der Begriff im 18. Jahrhundert vor allem auch eine juristische Dimension hatte, d. h. „répertoire“ sind die Stücke, die ein Theater im eigentumsrechtlichen Sinne besitzt. Pouradier stellt von hier aus zum Beispiel dar, dass die revolutionäre Vergesellschaftung dieses Besitzes per Gesetz 1791 eine wesentliche Voraussetzung der Konzeption des 1795 gegründeten Conservatoire war, während Moindrot für das 19. Jahrhundert zeigt, wie in der Gegenüberstellung „œuvre“ versus „spectacle“ (S. 337) letzteres, also das Werk in Gestalt seiner konkreten Bühnenproduktion auf Basis

eines determinierten Ausstattungsfundus', mehr und mehr als eigentlich repertoirebildender Faktor an Bedeutung gewann. Moindrots Begriffsanalysen von „mise en scène“, „remise“, „reprise“ und „remontage“ (S. 338) würden sich als Basis für eine Ausdifferenzierung der Chronopéra-Daten unmittelbar anbieten. Auch Sylvie Bouissous angesichts des Schaffens Rameaus angestellte Überlegungen zu der Frage, ab welchem Grad der Überarbeitung von einer neuen Fassung zu sprechen sei und wie sich Werkauthentizität und Fassungsvielfalt zueinander verhalten, sind zwar editionswissenschaftlich perspektiviert, fordern jedoch explizit zur Verfeinerung auf: „D'un point de vue historique, scientifique et esthétique, il n'est pas défendable de ‚mélanger‘ les versions“ (S. 228). Wasser auf solche Mühlen ist auch die gewissermaßen im System angelegte enorme Variabilität von Tanzwerken des 18. Jahrhunderts, die Françoise Dartois-Lapeyre thematisiert. Im direkten Rekurs auf Chronopéra-Abfragen kommt Gérard Pesqué zum Schluss, dass Tassos *Gerusalemme liberata* in Form der einschlägigen Werke (Lully, Gluck u. a.) 1686–1913 insgesamt 1058 Mal Gegenstand von Opernvorstellungen war und somit vergleichbar repertoireprägend wie Goethes *Faust* (Gounod; Berlioz; Boito: 1208 Mal Thema einer Opéra-Vorstellung), allerdings ohne zu problematisieren, wie aussagekräftig solche Vergleiche wirklich sein können. Weit mehr Kapital aus der Statistik weiß Mark Darlow zu schlagen, wenn er die Novität bzw. Traditionalität des Repertoires in der Revolutionsepoche 1789–99 hinterfragt und die Präsenz „politischer“ und „unpolitischer“ Werke miteinander vergleicht. Es zeigen sich über die Brüche 1789 und 1794 hinweg große Kontinuitäten, und die herkömmliche Sichtweise, nach der die Oper insbesondere nach 1794 eindimensional ein Vermittler zentralisierter Propaganda gewesen sei, relativiert sich zugunsten des Bildes einer „confused situation of institutional control, where culture was negotiated and improvised“ (S. 140). Auf statistische Daten (allerdings weniger aus Chronopéra, sondern mehr aus dem Repertoirekatalog von Théodore de Lajarte,

1876, und aus Ivor Guest's *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, 1976 gewonnen) stützt auch Marian Smith ihr Plädoyer, den Tanz als sowohl ästhetisch wie organisatorisch integralen Bestandteil des Opéra-Repertoires des 19. Jahrhunderts anzuerkennen und dies zum Anlass wirklich interdisziplinärer Betrachtungen des betreffenden Repertoires zu nehmen. Nicole Wilds Darstellung des Inszenierungswesens in der Epoche der Grand Opéra, insbesondere aber Karine Boulangers quellenreiche Aufarbeitung des Wirkens von régisseur général Paul Stuart in der Phase des schwierigen Ko-Direktors von André Messager und Leimistin Broussan 1908–1914, d. h. am Umschlagpunkt von der mise en scène des 19. Jahrhunderts zur Regie im modernen Sinne, erinnern daran, dass Repertoirepolitik und -geschichte letztlich nicht unabgelöst von ästhetischen und technischen Fragen der Visualisierung und Bühnentechnik zu denken sind.

Einiges zu bieten hat der Band zur Repertoirepolitik des 20. Jahrhunderts. In Mathias Auclairs und Aurélien Poidevins Studie des langen Direktorats von Jacques Rouché (1914–1945) ist besonders interessant, wie durch präzise ministeriale Direktiven das Repertoire direkt auf nationale und traditionswahrende Grundlinien festgelegt wurde, und wie genau man insbesondere über den Anteil ausländischer Werke und Künstler wachte. Verdienstvoll ist Claire Paolaccis Aufarbeitung der Geschichte des Opernballetts in der Rouché-Ära, die gern im Schatten der Ballets russes zu verschwinden droht; Paolacci kann aber zeigen, mit wie langem Atem Rouché kontinuierlich am Wiederaufbau und Ausbau des Balletts arbeitete. Paradigmatisch zeigt Cécile Auzolles Text über das Jahrzehnt 1945–1955 die opernhistoriografische Leistungsfähigkeit der institutionsgeschichtlichen Betrachtungsweise, wenn sie am Beispiel der vier Uraufführungen jener Jahre die Politik der Vergabe von Kompositionsaufträgen unter die Lupe nimmt und herausarbeitet, wie die Verantwortlichen sich administrativ wie ästhetisch an Mustern orientierten, die ins 19. Jahrhundert zurückreichen.

Neben dem differenzierten Bild, das sich

in der Gesamtschau von der Institutions- und Repertoiregeschichte der Opéra ergibt, dürfte es das vielleicht größte Verdienst des knapp 400 Seiten starken Bandes sein, dass er die methodische Herausforderung sichtbar werden lässt, die aus dem Sammeln und Präsentieren vermeintlich „reiner“ – in Wirklichkeit aber hochgradig interpretierter, aufbereiteter, geordneter, vereinfachter – historischer Daten erwächst: Wie können Abfrageergebnisse genutzt und gelesen werden, um zu qualitativen Erkenntnissen zu gelangen? Zu Beschreibungen historischer Zustände und Entwicklungen gelangen die Autoren allesamt immer erst dann – das scheint die der Sache innewohnende Dialektik –, wenn sie „Tiefenbohrungen“ unternehmen, die die Rohdaten ergänzen, ausdifferenzieren und auch relativieren.

(Juni 2012)

Andreas Münzmay

*Werktreue. Was ist Werk, was Treue? Hrsg. von Gerhard BRUNNER und Sarah ZALFEN. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag/ Oldenbourg 2011. 224 S., Nbsp. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 8.)*

In diesem kleinen, höchst lesenswerten, auf ein Symposium der Universität Zürich im März 2010 zurückgehenden Band, der aus Aufsätzen von Theaterschaffenden, Musikhistorikern und Musikkritikern besteht, ist deutlich zu spüren, dass es um etwas geht. Die meisten Beiträge lassen ein großes Engagement erkennen, wenn auch nur ein einziger (der von Peter Gülke) explizit für so etwas wie „Werk“ oder „Werktreue“ eintritt – bei allen positiven Assoziationen im Detail auch in anderen Beiträgen. Deutlich zu spüren ist auch, wie sehr das Thema ideologisch besetzt ist. Erscheint das „Werk“ bei manchen Autorinnen und Autoren als kulturelles „Heiligtum“, das es zu bewahren und an dem es sich „auf Augenhöhe abzarbeiten“ gilt (Gülke), so ist es für viele andere ein „Kampfbegriff“ des Konservatismus und ein Zeichen der Unfreiheit. Peter Konwitschny sieht in der Werkverfestigung