



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Annina Wachter

01117715:

**OPER UND NATION.
EIN ÜBERBLICK ÜBER NATIONALISMEN
IN OPERN DES 19. JAHRHUNDERTS.**

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums Master Gesang

Studienkennzahl: 735

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Univ.Do. Dr. Hans Georg Nicklaus, M.A.

Zweitleser: Mag. Peter Pawlik

Linz, 22.04.2020

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 1
2. Das 19. Jahrhundert und der Nationalismus	S. 4
3. Deutschland	
a) Die Entwicklung der deutschen Nationaloper	S. 6
b) Die Nationalisierung der Oper	S. 8
c) Richard Wagner	S. 9
d) Beispiele: <i>Lohengrin</i> und <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	S. 11
4. Italien	
a) Kurze Geschichte der italienischen Oper	S. 14
b) Verdi und das Risorgimento	S. 15
c) Beispiel: <i>La Forza del Destino</i> (1862)	S. 17
5. Frankreich	
a) Die Entstehung von Grand Opéra und Drame Lyrique	S. 22
b) Französische Nationalkomponisten	S. 23
c) Gounods <i>Faust (Margarethe)</i> – eine Oper ohne Nationalismen?	S. 26
d) Bizets <i>Carmen</i>	S. 32
6. Musikalischer Chauvinismus	
7. Exkurs: Sonderfall Österreich-Ungarn – Operette statt Oper	S. 37
a) Die Operette – ein politisches Kuriosum?	S. 38
b) Johann Strauß und die <i>Fledermaus</i> (1874)	S. 41
c) Nation und Politik in der Operette	S. 46
8. Schluss	S. 47
9. Literaturverzeichnis	S. 52

1) Einleitung

Viele Opern der Romantik handeln von Liebesgeschichten mit hoher Dramatik, großen Gefühlen und einem oftmals tragischen Ende. Doch hinter der vordergründigen Handlung verbirgt sich oft ein vollkommen anderer Themenkomplex, der in der Öffentlichkeit meist weitaus weniger stark wahrgenommen wird: Politik.

Die Oper, das „unmögliche Kunstwerk“¹, war von ihrem Beginn an ein Ort der Politik, der von den verschiedensten Akteuren genutzt wurde, um politische Grundsatzfragen auszutragen.² Opernaufführungen wurden als Mittel der Unterhaltung von einem breiten Publikum gesehen und stellten daher einen öffentlichkeitswirksamen und politisierbaren Raum zur Verfügung.³ Zwar stand es nicht in der Macht von Opernkomponisten, in die Tagespolitik einzugreifen, sie konnten sich aber durchaus in ihren Werken damit auseinandersetzen.⁴ „Was in unsern Zeiten nicht erlaubt ist, gesagt zu werden, wird gesungen“, schrieb schon die *Wiener Realzeitung* als Reaktion auf die Uraufführung der Oper *Le Nozze di Figaro*.⁵ Opern sind und waren das Medium zum Ausdruck des Bewussten und Unbewussten,⁶ was dadurch begünstigt wird, dass in der Kunstform des Musiktheaters choreographische, schauspielerische und musikalische Elemente zusammenwirken. Die Oper bot eine öffentliche Bühne, um Herrschaftsentwürfe zu bestätigen, gegensätzliche Weltanschauungen zu thematisieren und nicht zuletzt, um nationale Identität zu erschaffen.⁷

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts gab es in ganz Europa durch die verschiedenen Revolutionen einen Wandlungsprozess, einerseits durch die bürgerlichen, andererseits durch die industrielle Revolution: Die Landflucht bedeutete eine Massenmigration in die Städte, und Industrieproletariat und Kleinbürgertum formten sich.⁸ Durch die daraus resultierende

¹ Jens Malte Fischer, *Vom Wunderwerk der Oper*, Wien 2007, S. 9.

² Sven Oliver Müller/Jutta Toelle, *Oper als Bühne der Politik. Historische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, in: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Sven Oliver Müller/Jutta Toelle (Die Gesellschaft der Oper, Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert), Wien München 2008, S. 7-19, hier S. 8.

³ Ebd., S. 9.

⁴ Michael Walter, *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997, S. 255.

⁵ Julia Teresa Friehs, „Figaros Hochzeit“, die Geschichte eines revolutionären Friseurs, *Die Welt der Habsburger*, o. D., [www.habsburger.net] eingesehen 20.1.2014.

⁶ John Bokina, *Opera and Politics. From Monteverdi to Henze*, New Haven u.a. 1997, S.12.

⁷ Müller/Toelle, *Oper als Bühne* 2008, S. 9.

⁸ Ian Mortimer, *Zeiten der Erkenntnis. Wie uns die großen historischen Veränderungen bis heute prägen*, München-Berlin 2015, S. 268.

Bedeutungsminderung von Volkslied und Volksmusik entstand in der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg eine neue Massenkultur, in der speziell Musiktheater und Oper eine führende Rolle spielten.⁹

Als Instanz zur Identitätsstiftung bot sich die Oper im 19. Jahrhundert vor allem in Italien an, da sie dort schon lange zu den Identifikationssymbolen gehörte und sich rasch zum „nationalen Exportartikel für das internationale Prestige des jungen Italien“¹⁰ entwickelte, doch auch in Deutschland war das Musiktheater von enormer identitätsstiftender Bedeutung, lautete der zentrale Begriff der musikalischen Epoche der Romantik doch „Nationalmusik“¹¹: Die Romantisierung der gemeinsamen Wurzeln, für die das Interesse im 19. Jahrhundert so sprunghaft angestiegen war, führte in Verbindung mit den Bestrebungen von Nationalbewegungen schließlich in den verschiedenen Ländern zu nationalistischen Tendenzen. Die Konstruktion und Verortung der Nation stützte sich hierbei hauptsächlich auf kulturelle Kriterien; die Oper bot sich ideal dafür an, da sie aufgrund der Handlung und des Textanteils einfacher national codierbar war als Instrumentalwerke.¹² Doch was bedeutet der Begriff „Nation“ in diesem Zusammenhang? Er kann nicht als gegebene Größe verstanden werden, sondern als Konstrukt: „Kultureller oder musikalischer Nationalismus bezeichnet demnach die über das Medium der Kultur bzw. der Musik transportierte Ideologie der Nationalbewegung“.¹³

Für die Werke von Richard Wagner und Giuseppe Verdi, die heute gerne als „die beiden großen Genies der Oper“¹⁴ bezeichnet werden, ist die Darstellung nationaler Eigenheiten kennzeichnend.¹⁵ Auch kam es in dieser Zeit vermehrt zu Rückgriffen auf nationale Mythen, und teilweise verwendeten die Komponisten auch sogenannte „Kunstmythen“, also Inhalte, die bewusst zur Sinnstiftung erschaffen und instrumentalisiert wurden.¹⁶

Diese Arbeit soll einen lexikonartigen Überblick über das weite Themenfeld von Nation und Nationalismus in der Oper geben. Anhand der Analyse ausgewählter Opern soll in dieser Arbeit erforscht werden, wie im Musiktheater des 19. Jahrhunderts in bestimmten Opern

⁹ Károly Vörös, Musiktheater und Gesellschaft. Die Rezipienten, in: Reinhard Farkas (Hrsg.), Das Musiktheater um die Jahrhundert-wende. Wien – Budapest um 1900, Wien u. a. 1990, S. 69-73, hier S. 69.

¹⁰ Birgit Pauls, Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung, Berlin 1996, S. 156.

¹¹ Immacolata Amodeo, Das Opernhafte. Eine Studie zum „gusto melodrammatico“ in Italien und Europa, Bielefeld 2007, S. 148.

¹² Philipp Ther, In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914, Wien u.a. 2006, S.47.

¹³ Ebd., S. 18 Zitat.

¹⁴ Renate Wagner, Neuer Opernführer. Liederspiel, Oper, Operette, Musical. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wien 1979², S. 9.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Pauls, Giuseppe Verdi 1996, S. 31.

nationale Identität erschaffen und möglicherweise auch „konstruiert“ wurde. Es wurden Opern ausgewählt, die sowohl im selben Zeitraum entstanden, als auch für ihr jeweiliges Land – und den jeweiligen Komponisten – als repräsentativ gelten können. Aufgrund der Ausmaße des Forschungsfeldes war jedoch trotz der überblickartigen Zielsetzung eine starke Einschränkung nötig: Ausgewählt wurden drei führende Opernnationen: Deutschland, Italien und Frankreich. Die osteuropäische Oper muss leider ausgeklammert werden, um den Rahmen nicht zu sprengen.

Als repräsentativer italienischer Komponist wird Giuseppe Verdi mit seiner Oper *La Forza del Destino* ausgewählt, als deutscher Gegenpart Richard Wagner mit *Die Meistersinger von Nürnberg*, da diese Werke sowohl auf inhaltlicher als auch auf musikalischer Ebene eine gute Vergleichsbasis bieten. Als dritte Opernnation wird Frankreich ausgewählt: Es wird erörtert, ob es in Frankreich überhaupt so etwas wie „Nationalkomponisten“ gab, ob Nationalismen auch in französischen Opern des 19. Jahrhunderts eine Rolle spielten und wie sich die französische Situation von der deutschen und italienischen unterschied.

Um auch einen Blick auf die Habsburgermonarchie zu werfen, wird in einem Exkurs die österreichische Operette als Sonderfall thematisiert. Als Beispiel wird *Die Fledermaus* von Johann Strauß analysiert, um die Forschungsfrage zu beantworten, warum in der Donaumonarchie nicht die Oper, sondern Operette und Walzer zur identitätsstiftenden musikalischen Gattung wurden.

Der Forschungsstand zum Thema Politik in der Oper ist umfangreich, jedoch gibt es noch nicht viele Werke, die sich mit der Konstruktion bzw. Darstellung nationaler Identität in der Oper beschäftigen. Zu nennen ist der Sammelband *Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*, herausgegeben von Philipp Ther im Jahr 2012 sowie dessen Werk *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914* von 2006. Zum Thema Verdi gibt Birgit Pauls' Werk *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung* einen guten Überblick, zum Thema Wagner unter anderem Dieter Borchmeyers *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung* von 1982.

Stefan Schmidls Aufsatz *Die Utopie der Synthese. Nation und Moderne in der Operette Österreich-Ungarns* im Sammelband *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness* von 2012 gibt einen guten Einblick in das weite Feld der Operette, genauso wie Moritz Csákys Essay *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* von 1998. Nicht vergessen werden darf auch der Sammelband *Gesungene Welten. Aspekte der Oper*, herausgegeben von Udo

Bermbach und Wulf Kunold 1992; ein Werk, das sich intensiv mit Inhalt und Bedeutung des Musiktheaters beschäftigt. Auch diverse Opernführer, Biographien und musikwissenschaftliche Werke helfen bei der Annäherung an das Thema, müssen aber quellenkritisch gelesen werden, da sie nicht immer dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit gerecht werden.

„Die Oper war die große kulturelle Institution des 19. Jahrhunderts. Sie entführte in eine Welt der multimedialen Illusionen, war in historischer Perspektive ein Spektakel wie heute der Film und ein Magnet für die Massen. Doch zugleich verband sich mit der Oper der Anspruch auf Hochkultur. [...] Sie war daher als Institution ein politischer Ort, um den gekämpft und gestritten wurde.“¹⁷

Warum wurden ausgerechnet bestimmte Opern zum Aushängeschild von Nationalbewegungen, wo die Oper doch heute generell als ein internationales und völkerverbindendes Genre gilt? Wie bauten bestimmte Komponisten Nationalismen in ihre Opern ein, und von welcher Bedeutung waren diese? Überspitzt gesagt: Wie nationalistisch waren Opern des 19. Jahrhunderts?

Als These dieser Arbeit wird angenommen, dass es sich beim Thema Nation in der Oper (und in der Musik im Allgemeinen) oft um ein *Rezeptionsphänomen* handelte: Manchmal war die Rezeption eines Werkes national oder nationalistisch, obwohl es das Werk selbst nicht war.

2) Das 19. Jahrhundert und der Nationalismus

Nationalismus ist eine Ideologie, die eine gemeinsame Identifizierung und Solidarisierung innerhalb einer Nation anstrebt und letztere in einem souveränen Staat verbinden will. Getragen werden Nationalismen (zunächst) von Nationalbewegungen. Die Identität der Nation wird unterschiedlich ausgefüllt, z.B. durch Staatsangehörigkeit, aber auch durch kulturelle, ethnische, sprachliche, religiöse und/oder Abstammungsmerkmale.¹⁸ Ganz allgemein kann man feststellen: Nationalismen stiften eine besondere Form kollektiver Identität.¹⁹ Nationalismus ist daher in erster Linie eine Art eine Bindekraft, „die nationale oder quasinationale Großgruppen integriert“ und eine Abgrenzung nach außen übt.²⁰

¹⁷ Ther 2006, S. 11.

¹⁸ Eric Hobsbawm, Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848–1875 (Das lange 19. Jahrhundert, Bd. 1), Darmstadt 2017, S. 105ff.

¹⁹ Peter Alter, Nationalismus, Frankfurt am Main 1985, S. 14.

²⁰ Eugen Lemberg, Nationalismus, Reinbek 1964, S. 52.

Hierbei sollte beachtet werden, dass Nationalbewegungen anfangs nicht unter dem heute negativ konnotierten Begriff *Nationalismus* liefen, sondern unter dem des *Nationalstaatsprinzips*: Das Ziel nationaler Bestrebungen war es, zersplitterte Territorien zu vereinigen, großräumige Handelszonen zu errichten sowie Kultur, Administration und die Sprache im Interesse einer Nationalökonomie zu vereinheitlichen. Im Europa des 19. Jahrhunderts wurde dieses Streben nach *Nationalstaatlichkeit* vielerorts zur Massenideologie und vereinte heterogene Staatsvölker durch ein vereinheitlichendes Selbstverständnis. Die Emanzipation von Minderheiten, Freies Wahlrecht und einheitliche Gesetzgebung sowie die Gleichberechtigung aller Bürger wurden im Rahmen des Nationalstaatsgedankens durchgesetzt. Man kann daher feststellen, dass der Nationalstaatsgedanke als rechtliche Grundlage mit der modernen Staatlichkeit verbunden ist.²¹

Nationale Vorstellungen kamen vermehrt ab dem Ende des 18. Jahrhunderts auf. Auslöser dafür waren u.a. der Amerikanische Unabhängigkeitskrieg, die Französische Revolution und ganz besonders die anschließenden Befreiungskriege gegen Napoleon. In Verbindung mit der geistigen Strömung der Romantik wurde bei den verschiedenen europäischen Völkern das Interesse für die eigenen Ursprünge geweckt. Hierbei muss man betonen, dass der Begriff „Nation“ sich in diesem Zusammenhang auf eine Art der kulturellen Gemeinsamkeit bzw. Verwurzelung bezieht, nicht aber auf *Nationalismus* im Sinne einer Abwertung oder Ausgrenzung des Fremden oder einer anderen Nation. Letzterer etablierte sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das allgemeine Interesse für den Ursprung von Nationen sich mit dem *Sozialdarwinismus* verband, einer Vorstellung von "starken" und "schwachen", entwickelten und unterentwickelten Völkern. Jeder Staat, jede ethnische Gruppe wollte nun die „stärkere“, „höher entwickelte“ sein. Die penible Pflege des Bildes des jeweils eigenen Volkes geschah dabei in Abgrenzung zum "Fremden", zum "Anderen".²²

In der Zeit der Romantik kam es zuerst zu einer bisher nicht dagewesenen nationalen Aufladung und später auch zu nationalistischen Tendenzen bestimmter künstlerischer Gattungen, ganz besonders der Musik. Der Philosoph Johann Gottfried Herder postulierte, die Musik sei Ausdruck der Nation und eines spezifischen „Volksgeistes“, und auch spätere Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts glaubten an einen ausgesprochen nationalen Gehalt der Musik (u.a. der italienische Revolutionär Giuseppe Mazzini oder Richard Wagner). Diese nationale bzw. schließlich nationalistische Musikrezeption war prägend für das gesamte 19. Jahrhundert (obwohl natürlich nicht vergessen werden darf, dass es auch viele Künstler gab,

²¹ Eric Hobsbawm, *Blütezeit des Kapitals* 2017, S. 105ff.

²² Brigitte Hamann, *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München-Berlin 2016¹⁵, S. 287.

die Musik als etwas Internationales ansahen).²³ Bei vielen Musikschaaffenden und Rezipienten herrschte die Vorstellung vor, dass jede Nation sich in ihrer jeweils nationalen Musik ausdrücke. Die Kunstgattung der Oper wurde so in vielen Fällen zur Projektionsfläche von Nationalisten.²⁴

3) Deutschland

a) Die Entwicklung der deutschen „Nationaloper“

Ausgehend von italienischen Vorbildern entwickelte sich Mitte des 17. Jahrhunderts eine eigenständige Operntradition innerhalb des deutschen Sprachgebietes. Die erste Oper eines „deutschen“ bzw. deutschsprachigen Komponisten war *Dafne* von Heinrich Schütz aus dem Jahr 1627. (Gilt heute als verschollen.) Erste Opernhäuser im deutschsprachigen Raum etablierten sich nach dem 30-jährigen Krieg (1618-1648). Die zentrale Rolle spielten dabei die führenden Fürsten- und Königshäuser, die eigene Hoftheater erbauen ließen, welche in der Regel sogar für die Öffentlichkeit zugänglich waren. München erhielt sein erstes Opernhaus 1657, Dresden 1667.²⁵

Um 1780 begann die zunehmende Verdrängung des Italienischen zugunsten deutschsprachiger Werke. Für diese Entwicklung war kein anderer von zentraler Bedeutung als Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1792), der einerseits Werke wie *Idomeneo* komponierte, eine auf Italienisch geschriebene Opera seria, andererseits aber auch deutschsprachige Singspiele wie *Die Entführung aus dem Serail*. In Zusammenarbeit mit dem italienischen Librettisten Lorenzo da Ponte erschuf er *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*; in der deutschsprachigen *Zauberflöte* hingegen verband er Elemente der Oper mit jenen des Singspiels.

Als erster deutscher Nationalkomponist gilt Carl Maria von Weber (1786-1826). Seine Oper *Der Freischütz* (Libretto von Johann Friedrich Kind) wurde ein herausragender Erfolg – schon zu Webers Lebzeiten wurde sie als die „erste deutsche Nationaloper“ bezeichnet. So schrieb die Allgemeine Musikalische Zeitung im April 1843:

²³ Philipp Ther, Wie national war die Oper? Vortrag auf den Salzburger Festspielen am 31.7.2014. Festspiel-Dialoge 2014: Ästhetizismus und Barbarei. 1914-2014, [https://www.w-k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/ther_philipp_nationalismus_in_der_oper_140731.pdf], eingesehen 13.05.2019, S. 4-5.

²⁴ Ebd., S. 8.

²⁵ Ute Daniel, Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995, S. 104.

„Kind's und Weber's Freischütz ist aber auch eine echt deutsche Oper. Ja, man kann in gewisser Hinsicht sagen, sie hat in sich selbst **die erste in jeder Beziehung rein deutsche Nationaloper** hingestellt. Die älteren Erscheinungen im Gebiete der deutschen Oper (natürlich ist hier nur von den bedeutenden die Rede) hatten fast alle irgendetwas Fremdartiges, Nichtdeutsches an sich, sei es in der Musik oder in den Büchern.“ (Hervorhebung A.W.)²⁶

Wieso wurde der *Freischütz* so eindeutig als *national* wahrgenommen? Ein Grund liegt in Ort und Zeit der Handlung: Die Oper spielt in der Nachkriegszeit des Dreißigjährigen Krieges in Böhmen, während der deutschsprachige Raum sich zum Zeitpunkt der Uraufführung 1821 gerade von den Napoleonischen Kriegen erholte – die vergangene Nachkriegszeit von 1648 rief also bewusst die noch unmittelbar gegenwärtige hervor, und der Handlungsort Böhmen wurde zu der nationalen Erneuerung von 1815 in Bezug gesetzt: Die Ereignisse von 1648 und 1815 wurden parallelisiert und als Hinweis auf eine nationale Wiedergeburt Deutschlands verstanden. Doch es gibt auch musikalische Hinweise auf Webers Nationalismus, z.B. das Geisterheer der „wilden Jagd“ in der Wolfsschlucht-Szene, symbolisch interpretierbar als „naturhaft-entfesselte Rächer der deutschen Nationalehre.“²⁷ *Der Freischütz* stiftete also nach der napoleonischen Fremdherrschaft nationale Identität wie kein anderes Stück. Weber wurde sofort von der noch jungen Nationalbewegung vereinnahmt.²⁸

In der Öffentlichkeit wurden die führenden Vertreter der italienischen Oper, Gaspare Spontini in Berlin und Francesco Morlacchi in Dresden, daraufhin zu Webers Gegenspielern hochstilisiert. Dies entbehrte in der Realität jeder Grundlage, denn Weber war zeitlebens weltoffen und engagierte sich für das Zusammenspiel verschiedener nationaler Musikformen.²⁹

In den 1840er Jahren veränderte sich die deutsche Musikrezeption nachhaltig, zu einem Großteil ausgelöst durch Richard Wagner (1813-1883). Die Verschiedenheit unterschiedlicher national definierter Kulturen und Musikformen, die lange Zeit nebeneinander existiert hatten, wurde nun zum Konfliktstoff. Wagner warf der italienischen Oper Inhaltsleere und der französischen Effekthascherei vor. Die italienische Grand Opéra wurde als „welscher Tand“ abgekanzelt. Es kam vermehrt zur Abwertung fremder Musikkulturen, untermauert von der vierbändigen Kompositionslehre des Konservatoriumsprofessors Adolf Bernhard Marx, ein Buch, das bald zum Standardwerk des 19. Jahrhunderts wurde. In seinem Werk unterteilte

²⁶ Allgemeine Musikalische Zeitung, Band 45, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1843, S. 278.

²⁷ Martin Lade, Von Wallenstein zu Napoleon. Programmheft der Oper Köln, Spielzeit 2007/2008, S. 14.

²⁸ Ebd., S. 13.

²⁹ Ther 2014, S. 5.

Marx die Welt der Oper in drei nationale Musikschulen: Die Italiener standen für Melodiosität, die Franzosen für die beste Dramatik und musikalischen Effekte und die Deutschen für Ernsthaftigkeit, Wahrhaftigkeit und die „Kraft der Durchgeistigung“.³⁰

Diese Abgrenzungsversuche hatten einen politischen Hintergrund: Wagner und seine Gesinnungsgenossen strebten eine bürgerliche und nationale Musik an, frei von fremden Einflüssen. Fremd und eigen wurden dabei einander klar gegenübergestellt: einerseits die gehaltvolle nationale Musik, andererseits die seichten Importe; auf der einen Seite das nationale Genie, auf der anderen Seite der fremde Intrigant. Längst verstorbene Komponisten wurden einander künstlich als Gegner gegenübergestellt, z.B. Mozart gegen Salieri. (Eine erfundene Feindschaft, denn in Wahrheit schätzte Salieri Mozart.) Immer stärker etablierte sich das Selbstbild „Wir gegen die anderen“.³¹

Vor der deutschen Reichsgründung wurde der Nationalismus noch hauptsächlich von eher liberalen, demokratischen Akteuren getragen. Ab 1871 änderte sich der Charakter des Nationalismus aber, indem er durch die Aufladung mit volksnationalen bis hin zu völkisch-nationalistischen sowie rassistischen Elementen zunehmend diskriminierender wurde.³²

b) Die Nationalisierung der Oper

Naiv könnte man annehmen, diverse Nationalismen hätten sich unbewusst und wie „versehentlich“ in die Opern des 19. Jahrhunderts eingeschlichen. Doch die Nationalisierung der Oper war in vielen Fällen beabsichtigt und geschah vollkommen bewusst. Sie sollte auf drei Ebenen erfolgen: Erstens sollte nur in der jeweiligen Landessprache gesungen werden, zweitens sollte der Inhalt auf nationalen Stoffen beruhen, drittens sollten die Hoftheater in Nationaltheater umgewandelt werden.³³ Während Richard Wagners Zeit als Kapellmeister in Dresden wurde Deutsch zur fast einzigen Gesangssprache an der Hofoper; außerdem schrieb Wagner mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* zwei national codierbare Opern und begann in dieser Zeit auch mit der Arbeit an *Der Ring des Nibelungen* und *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Die Idee des Nationaltheaters als Institution nationaler Kultur und der Oper ließ sich in Deutschland nicht nach Wagners Vorstellungen verwirklichen, hielt sich aber vor allem im benachbarten Habsburgerreich sehr lange, wo die verschiedenen Völker des Reiches – Tschechen, Polen, Ruthenen, sämtliche Austroslawen – die Musik und vor allem die Oper als

³⁰ Ther 2014, S. 5.

³¹ Ebd., S. 6.

³² Marcel Amoser, Nationalismus und Minderheiten im Deutschen Reich 1871–1880, in: *historia.scribere* 3 (2011), S. 289–316, [<http://historia.scribere.at>], 2010–2011, eingesehen 19.03.2020, hier S. 291.

³³ Ther 2014, S. 6.

ein Medium der nationalen Emanzipation benutzen.³⁴ Bis 1900 verfügte beinahe jede größere Nationalität des Habsburgerreiches über ihr eigenes Nationaltheater. Bezweckt wurde dadurch einerseits die Förderung einer nationalen Hochkultur, andererseits wurde dadurch das Streben nach Gleichberechtigung unterstrichen³⁵ (siehe Kapitel 7c) Nation und Politik in der Operette).

c) **Richard Wagner**

Der im Jahr 1813 geborene Richard Wagner gilt als eine der großen Persönlichkeiten des Musiktheaters und als einflussreichster Tonkünstler des 19. Jahrhunderts.³⁶ Seine Musikdramen eröffnen eine romantische Welt der Mystik und Legende.³⁷ Er schuf 113 musikalische Werke, die nicht Opern, sondern *Musikdramen* genannt werden, da sie Musik und Sprache miteinander verbinden und nicht – wie typische Nummernopern – in Arien, Rezitative und Ensembles unterteilt werden können, sondern komplett „durchkomponiert“ sind.³⁸ Wagners enorme musikalische Bedeutung erklärt sich einerseits dadurch, dass er selbst das Libretto zu seinen Werken verfasste und so erstmals die Rollen von Komponist und Dichter in einer Person vereinte.³⁹ Andererseits führte Wagner die *Leitmotiv*-Technik ein, die Musik und Oper nachhaltig wandelte.⁴⁰ Man versteht darunter die Verwendung kleinster musikalischer Einheiten, die im Musikdrama bestimmten Personen, Gegenständen, Orten oder auch Gefühlen zugeordnet und je nach Handlungszusammenhang variiert und moduliert werden.⁴¹

Wagner war jedoch auch eine politische Gestalt: Bereits 1849 hatte er sich als Revolutionär betätigt, indem er politische Reden hielt und Flugblätter verteilte. Er wurde steckbrieflich gesucht und floh schließlich in die Schweiz. Später verfasste er politische Schriften, die stark antisemitisch waren, z.B. den Aufsatz *Das Judenthum in der Musik*, der im September 1850 in der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht und 1869 in einer teils revidierten

³⁴ Ther 2014, S. 7.

³⁵ Ebd., S. 9.

³⁶ Otto Schumann, Opernführer. Von Monteverdi bis Penderecki, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 241-242.

³⁷ Wagner 1979², S. 197.

³⁸ Hilda Meldrum Brown, Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht, and the Limits of „Epic“ Theatre, Oxford 1991, S. 41.

³⁹ Elisabeth Schmierer, Kleine Geschichte der Oper, Stuttgart 2001, S. 165.

⁴⁰ Dieter Struss, Deutsche Romantik. Geschichte einer Epoche, München 1986, S. 232.

⁴¹ Eva Rieger, „Leuchtende Liebe, lachender Tod“. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik, Düsseldorf 2009, S. 16.

Fassung als eigenständige Broschüre noch einmal neu aufgelegt wurde.⁴² Man kann Wagners Aufsatz als überdurchschnittlich radikales Pamphlet über die Minderwertigkeit jüdischer Künstler bezeichnen.⁴³ Es handelt sich um ein Traktat, das „mit Recht zu den antisemitischen Klassikern gezählt wird“⁴⁴ und die bereits vorhandene anti-jüdische Stimmung in Deutschland noch verstärkte.⁴⁵ Auch die von Richard Wagner 1878 gegründete Zeitschrift *Bayreuther Blätter* trug mit kulturpessimistischen, fortschrittsfeindlichen und nationalkonservativen Beiträgen zur Verstärkung nationalistischer und antisemitischer Tendenzen in Deutschland bei.⁴⁶ Die wirtschaftliche Depression bot in Verbindung mit bestehenden Vorurteilen den idealen Nährboden für nationale Agitation,⁴⁷ und die Leidenschaft für Wagner und seine Musik war daher bereits sehr früh politisch besetzt.⁴⁸ Wagners Wirkung erstreckt sich auf ein ganzes Jahrhundert – musikalisch sowie politisch.⁴⁹ Wagner polarisiert bis heute, wird gottähnlich verehrt und nicht minder leidenschaftlich gehasst und abgelehnt.⁵⁰ Bemerkenswert ist jedenfalls die anhaltende Aktualität seiner Werke, nicht zuletzt durch die inhaltliche Vieldeutigkeit.⁵¹

Wagners Leben war von finanziellen Schwierigkeiten, häufigen Ortswechseln und unsteten Beziehungen geprägt. Materielle Sicherheit erlangte er erst ab 1864, nachdem der bayrische König Ludwig II. sein Mäzen wurde, der ab 1872 auch den Bau des Festspielhauses in Bayreuth finanzierte.⁵² Wagner starb 1883 in Venedig.⁵³ In den letzten Jahren seines Lebens und vor allem nach seinem Tod wurde Wagner als *die* Verkörperung deutscher Musik angesehen.⁵⁴

⁴² Dieter Borchmeyer, Richard Wagner und der Antisemitismus, in: Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hrsg.), Richard-Wagner-Handbuch, Stuttgart 1986, S. 137-162, hier S. 137.

⁴³ Carolyn Abbate/Roger Parker, Eine Geschichte der Oper. Die letzten 400 Jahre, München 2013, S. 395.

⁴⁴ Jacob Katz, Richard Wagner. Vorbote des Antisemitismus, Königstein 1985, S. 40 Zitat.

⁴⁵ Ebd., S. 15.

⁴⁶ Annette Hein, „Es ist viel Hitler in Wagner“. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den „Bayreuther Blättern“ (1878-1938), Tübingen 1996, S. 1.

⁴⁷ Amoser, Nationalismus und Minderheiten, hier S. 313.

⁴⁸ Hamann 2016¹⁵, S. 95.

⁴⁹ Martin Gregor-Dellin, Richard Wagner. Eine Biographie in Bildern, München 1982, S. 11.

⁵⁰ Wagner 1979², S. 200–201.

⁵¹ Abbate/Parker 2013, S. 164.

⁵² Wagner 1979², S. 200.

⁵³ Hans Dörge, Musik in Venedig. Ein moderner Stadtführer zu den Zeugen der Musik und Bildenden Kunst, Wilhelmshaven 1991, S. 31.

⁵⁴ Ther 2006, S. 138.

d) Beispiele: *Lohengrin* und die *Meistersinger von Nürnberg*

Bei der Beschäftigung mit dem Inhalt von *Lohengrin* werden rasch nationale Tendenzen erkennbar: Der Titelheld Lohengrin wird zu Beginn der Oper vom Volk als eine Art Ersatzkönig ausgerufen, der das Reich eint, und prophezeit am Ende der Oper dem Deutschen Reich nochmals eine glänzende Zukunft. Hier darf die multimediale Wirkung von Opern nicht vergessen werden: In der Eröffnungsszene von *Lohengrin* verbünden sich die deutschen Stämme unter König Heinrich gegen die Gefahr aus dem Osten (Russland?), und in der Partitur vermerkte Wagner dazu die Regieanweisung „an die Waffen schlagend“. Im Publikum sahen viele Zuschauer die Nation in Aktion.⁵⁵

Aber nicht nur inhaltlich, auch musikalisch sind Wagners nationale Überzeugungen ersichtlich: Obwohl *Lohengrin* keine volkstümlichen Melodien enthält wie polnische oder russische Nationaloper, kommt es immer wieder zu einer Betonung des Wortes „deutsch“ durch eine harmonische Reduktion auf den Grundton – was übrigens in den *Meistersingern* ähnlich vorkommt, dort wird das Wort „deutsch“ mehrfach mit Akkorden in C-Dur unterlegt. Zusätzlich dazu setzte Wagner alte Instrumente und Klangfarben ein, um einen romantisierten, typisch „deutschen“ Klang zu erzeugen.⁵⁶

Von den elf Werken, die Wagner für das Musiktheater schrieb, sind zehn ernst bis tragisch und nur eines heiter: *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), Wagners „einziges Lustspiel“⁵⁷ und die „einzige Oper, die sich ausschließlich unter gewöhnlichen Menschen abspielt“⁵⁸. Anders als Wagners übrige Werke ist dieses von einem „lebensgewandten, humorverklärten Realismus“⁵⁹ erfüllt und beinhaltet volksnahe musikalische Elemente wie Lied, Choral und Marsch, weswegen es sich rasch zur deutschen Festoper entwickelte.⁶⁰ Das Werk wurde 1868 am Nationaltheater München, dem heutigen Spielort der Bayerischen Staatsoper, uraufgeführt.⁶¹

An der Arbeit an den *Meistersingern* hatte Wagner bereits 1845 begonnen, also vor seiner Exilierung in die Schweiz. Insgesamt arbeitete er über zwanzig Jahre an dem Werk, das von

⁵⁵ Ther 2014, S. 10.

⁵⁶ Ebd., S. 10.

⁵⁷ Kurt Pahlen, Richard Wagner. *Die Meistersinger von Nürnberg*. Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes, München 1981, S. 308.

⁵⁸ Wagner 1979², S. 221.

⁵⁹ Wilhelm Zentner, *Reclams Opernführer*, Stuttgart 1980²⁹, S. 192.

⁶⁰ Wagner 1979², S. 221.

⁶¹ Zentner 1980²⁹, S. 219.

all seinen Musikdramen zu seinen Lebzeiten wohl den größten Erfolg einbrachte.⁶² Wagner, der sich ansonsten stets der mythenreichen Geschichte Deutschlands bediente, machte in dieser Oper historische Persönlichkeiten zu seinen Protagonisten.⁶³

Die Handlung orientiert sich an der Geschichte der Nürnberger Meistersinger im Zeitalter der Reformation im 16. Jahrhundert. Wagner übernahm allerdings nur die Namen, Regeln und Bräuche der Meistersinger vom Original, während die Handlung der Oper und die Berufe der Meister größtenteils seiner eigenen Phantasie entsprangen. Das Libretto verfasste er, wie bei fast jedem seiner Werke, selbst.⁶⁴

Die Handlung thematisiert eine Liebesgeschichte: Der junge Ritter Walther von Stolzing möchte Eva, die Tochter des Goldschmiedes Veit Pogner, heiraten, muss dafür aber einen Sängerwettstreit am Johannistag gewinnen. Um an diesem teilnehmen zu dürfen, tritt er der Meistersingerzunft bei. Eva soll allerdings nicht zu einer Wahl gezwungen werden, die ihren Gefühlen widerspricht, also zählt ihre Stimme am meisten.⁶⁵ Hans Sachs wirkt als hilfsbereiter Freund, und er ist es auch, der am Ende der Oper zum eigentlichen Helden gekürt wird.⁶⁶ Es handelt sich um ein unterhaltsames, heiteres Werk, in dem oft Platz für Komik ist. „Licht gegen Schatten, Sympathie gegen Antipathie, Edelmut gegen Kleinlichkeit. Ein menschliches, sehr menschliches Stück“⁶⁷, und überdies die einzige Liebesgeschichte Wagners, die kein tragisches Ende findet.⁶⁸

Analysiert man *Die Meistersinger von Nürnberg* auf inhaltlicher Ebene, so entdeckt man: In diesem „Phantasieort“ Nürnberg gibt es keinen Adel, sondern nur Bürger, und das Volk hat eine ausschlaggebende Entscheidungskompetenz, wie sich am Ende des Sängerwettstreites zeigt.⁶⁹ Die *Meistersinger* sind die Utopie einer „ästhetisch angeleiteten, neuen moralischen Ordnung“⁷⁰, beschäftigt von der Frage nach der politischen und gesellschaftlichen Vorbildfunktion der Kunst.⁷¹ Durch das völlige Fehlen politischer Organisation gab Wagner in diesem Werk ein Beispiel für die unpolitische Selbstorganisation freier Bürger.⁷²

⁶² Zentner 1980²⁹, S. 213.

⁶³ Victor Stevenson, u. a. Die Musik. 1000 Jahre illustrierte Musikgeschichte, München 2000., S. 123.

⁶⁴ Ebd., S. 123.

⁶⁵ Zentner 1980²⁹, S. 214.

⁶⁶ Ebd., S. 219.

⁶⁷ Pahlen 1981, S. 318.

⁶⁸ Ebd., S. 399.

⁶⁹ Udo Bermbach, Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper, Hamburg 1997, S. 247.

⁷⁰ Ebd., S. 248.

⁷¹ Ebd., S. 245.

⁷² Udo Bermbach, Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht 1997, S. 146.

Man könnte das Werk aber auch so interpretieren, dass unter der Oberfläche der von Wagner gezeichneten altdeutschen Idylle „ein Zug zur Gewalttätigkeit verborgen“⁷³ liege; diese Interpretation stützt sich hauptsächlich auf die Bedeutung der „Prügelfuge“. Wagners Werk, das sich sowohl auf inhaltlicher, als auch auf musikalischer Ebene von seinen anderen Musikdramen abhebt,⁷⁴ spiele in einer „leicht konventionellen und engstirnigen Gemeinde“⁷⁵. Auch der Schlusschor „Ehrt Eure deutschen Meister“⁷⁶ wird vielfach nationalistisch interpretiert.⁷⁷

„Was wollt ihr von den Meistern mehr?
Habt Acht! Uns dräuen üble Streich':
Zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher welscher Majestät,
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,
und welschen Dunst mit welschem Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land.
Was deutsch und echt, wüsst' keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.
Dum sag' ich euch:
Ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging' in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!“⁷⁸

Man kann diesen Text als Abwertung der italienischen Kunst verstehen („welscher Dunst“!), aber auch als den Anspruch, dass Deutschland stets eine Kulturnation bleiben solle.⁷⁹ „Ehrt eure deutschen Meister“ könnte auch bedeuten:

„Macht euch nicht lustig über die Korinthenkacker und Erbsenzähler, denn sie sind Buchhalter der Kunst, die in ihrem So-haben-wir-es-schon-immer-gemacht-Furor eben auch ein Erbe schützen, das zu bewahren sich lohnt.“⁸⁰

Die Bezeichnung „welscher Tand“⁸¹ lässt jedenfalls Wagners nationale Gesinnung und seine Herabsetzung Italiens und Frankreichs durchblicken.⁸²

⁷³ Dahlaus 1996, S. 96.

⁷⁴ Abert 1994, S. 294.

⁷⁵ Donington 1997, S. 140.

⁷⁶ Wagner o. J., S. 143.

⁷⁷ Endler 1980, S. 231.

⁷⁸ Wagner o. J., S. 142.

⁷⁹ Mayer 1966, S. 90.

⁸⁰ Hanssen, "Meistersinger" 2015.

„Unzählige Erklärungs- und Linderungsversuche, so überzeugend sie auch sind, können auch heute noch das gewisse Unbehagen bei Hans Sachsens Schlussansprache nicht verhindern, wenn er von welschem Dunst und deutscher Kunst singt.“⁸³

Feststeht, dass Wagners romantische Wiederentdeckung des Mittelalters identitätsstiftend für die noch nicht gebildete deutsche Nation wirkte; Nürnberg fungierte bei Wagner als das Symbol einer wohlgeordneten und überschaubaren Welt, als Ort des Wohlstands, der Sicherheit und der Geborgenheit.⁸⁴

„Wagner hat hier nicht nur den Nürnberger Handwerks- und Singemeistern des 16. Jahrhunderts, sondern dem deutschen Bürgersinn überhaupt ein zeitloses Denkmal gesetzt – dem deutschen Bürger mit allen seinen Stärken und Schwächen.“⁸⁵

Durch den Einsatz alter Instrumente und Satztechniken und eine bewusst einfache harmonische Gestaltung ließ Wagner die Musik archaischer klingen als seine anderen Musikdramen⁸⁶, und schon durch die Wahl Nürnbergs als Handlungsort nationalisierte Wagner seine Oper.⁸⁷ Man kann durchaus behaupten, dass Wagner durch Deutschtümelei in Verbindung mit „gewaltiger Musik“⁸⁸ eine deutsche Identität erschuf.⁸⁹ Die Wirkung der *Meistersinger* war gewaltig:

„Die Oper löste mit ihrer breiten, majestätischen Musik, ihrem Ruf nach nationaler Einheit und ihrer Porträtierung des protestantischen Bürgertums als dem eigentlichen Träger deutscher Kultur eine ungeheure Begeisterung aus.“⁹⁰

4) Italien

a) Kurze Geschichte der italienischen Oper

Italien ist der Ursprungsort der Oper, denn hier entstand die Gattung – um 1600 in Florenz. Als die älteste noch erhaltene Oper der Musikgeschichte gilt *L'Euridice favola drammatica* von Jacopo Peri (1600). Weitere wichtige Werke dieser Entstehungszeit waren *Euridice*

⁸¹ Wagner o. J., S. 143.

⁸² Ther 2006, S. 49.

⁸³ Stopka 2015.

⁸⁴ Bermbach, Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht 1997, S. 239.

⁸⁵ Schumann 1982, S. 157.

⁸⁶ Ther 2006, S. 373.

⁸⁷ Ebd., S. 129.

⁸⁸ . Weber 2004, S. 304.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ther 2006, S. 136.

(1602) und *Il Rapimento di Cefalo* von Giulio Caccini, sowie Monteverdis erste Oper *L'Orfeo* (1607). Die Stoffe wurden in der Anfangszeit meist der griechischen Mythologie entnommen.⁹¹ Als erstes öffentliches Opernhaus wurde 1637 das Teatro San Cassiano in Venedig eröffnet; zum zweiten Opernzentrum Italiens entwickelte sich seit den 1650er Jahren die Großstadt Neapel.⁹²

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war der populärste italienische Opernkomponist Gioachino Rossini (1792-1868). Seine Belcanto-Opern *Tancredi*, *Il barbiere di Siviglia* und *La Cenerentola* sind bis heute weltbekannt. Ab 1824 schrieb er wichtige Werke für die Opéra in Paris und komponierte dort auch eine politische Grand opéra, *Guillaume Tell*, die in Europa wegen des revolutionären Inhaltes vielerorts nur in zensierter Fassung aufgeführt wurde.⁹³

Nach Rossini machten sich vor allem Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti einen Namen. Ihr Stil war etwas schlichter, ausdrucksvoll und romantisch. Bellini war berühmt für seine ausgefeilten Rezitative und die ausdrucksvollen Melodien seiner Arien, z.B. in *I Capuleti e i Montecchi*, *La Sonnambula* (1831) und *Norma* (1831).

Doch wenig später trat ein italienischer Komponist ins Rampenlicht, der sie alle an Berühmtheit überstrahlen würde.

b) Verdi und das Risorgimento

Giuseppe Verdi wurde wie Richard Wagner im Jahr 1813 geboren.⁹⁴ Er stammte aus einfachen Verhältnissen: Sein Vater war Gastwirt und Kleinbauer, ermöglichte ihm aber musikalischen Unterricht. 1834 wurde Verdi Organist und ein Jahr später Musikdirektor in Busseto, 1839 wurde seine erste Oper *Oberto conte di San Bonifacio* erfolgreich an der Mailänder Scala aufgeführt. Wenig später arbeitete er an der komischen Oper *Un giorno di regno*, wurde in dieser Zeit jedoch von einem plötzlichen Schicksalsschlag getroffen, als seine Frau Margherita an einer Hirnhautentzündung starb. (Nur ein Jahr zuvor waren bereits beide Kinder gestorben.) Verdi war in tiefer Trauer und komponierte nichts mehr – bis er vom Direktor der Scala den Auftrag zu *Nabucco* erhielt. Diese Oper erwies sich als Sensationserfolg: Verdi war schlagartig populär und „beherrschte 50 Jahre lang konkurrenzlos

⁹¹ Anette Unger, Die erste Oper wird aufgeführt, 06.10.2016, [<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/was-heute-geschah-06101600-urauffuehrung-euridice-oper-100.html>], eingesehen 11.10.2019.

⁹² Wolfgang Osthoff, Monteverdi. L'incoronazione di Poppea, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 253–259.

⁹³ Wilhelm Keitel/ Dominik Neuner, Gioachino Rossini, München 1992, S. 196–198.

⁹⁴ Wagner 1979², S. 237.

die Opernbühnen Italiens“.⁹⁵ Innerhalb von weniger als zwei Jahren wurde *Nabucco* an mehr als vierzig italienischen Opernhäusern gespielt.⁹⁶

Ab den 1850er-Jahren war Verdi der berühmteste und am häufigsten aufgeführte italienische Komponist in Europa. Alleine in den Jahren 1851 bis 1853 komponierte er drei der heute berühmtesten Opern aller Zeiten: *Rigoletto*, *Il Trovatore* und *La Traviata*. 1859 folgte *Un ballo in maschera*, nur drei Jahre später *La Forza del Destino*, dann *Don Carlos* und 1871 die weltberühmte *Aida*. Noch heute gilt Verdi als *der* italienische Komponist schlechthin, was man daran erkennen kann, dass man in der Literatur der Gegenwart tatsächlich noch Aussprüche findet wie: „Wer könnte italienischer komponieren als Giuseppe Verdi?“⁹⁷ Doch beinhaltet Verdis Musik wirklich gewisse nationale oder gar nationalistische Momente?

In Verdis Opern gibt es – wie bei Wagner – auf jeden Fall eine politische Ebene: Seit der Uraufführung der Oper *Nabucco* (1842) mit dem darin enthaltenen Gefangenenchor bzw. Freiheitschor „Va, pensiero“ aus dem dritten Akt galt er als Komponist des italienischen Freiheitsgesanges.⁹⁸ „Va, pensiero, sull'ali dorate“ lässt sich übersetzen mit „Flieg, Gedanke, auf goldenen Schwingen“. In dieser Szene beklagt der Chor der Hebräer, die in Babylonien gefangen sind, das ferne Heimatland und ruft Gott um Hilfe an. Die Musik ist eindringlich; sie lässt eine patriotische Konnotation zu und bezieht politische Nähe zum Risorgimento, wodurch der Chor zu einer der beliebtesten Kompositionen von Verdi wurde.⁹⁹

Der historische Hintergrund ist, dass die Regionen Lombardei und Venetien nach dem Ende der Herrschaft Napoleons 1814 als Lombardo-Venezianisches Königreich an die Habsburger fielen, was zur wachsenden Vormachtstellung Österreichs in Italien führte und die Unzufriedenheit in der italienischen Bevölkerung steigerte. Das noch nicht geeinte Italien spürte in den folgenden Jahrzehnten einen wachsenden Wunsch nach nationaler Einheit, die oberitalienischen Fürstentümer strebten nach Befreiung von der österreichischen Herrschaft.¹⁰⁰

Es war Verdi, der dem Bedürfnis nach einer Vereinigung zum „Königreich Italien“, dem sogenannten *Risorgimento*, musikalisch Ausdruck verlieh, denn die Libretti einiger seiner

⁹⁵ Elisabeth Schmierer, *Komponisten-Porträts. Bilder und Daten*, Stuttgart 2003, S. 177 Zitat.

⁹⁶ Michael Walter, *Nabucodonosor*, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 338-347, hier S. 353.

⁹⁷ Pauls 1997, S. 17.

⁹⁸ Schmierer 2003, S. 177 Zitat.

⁹⁹ Udo Bermbach, *Opernsplitter*, Würzburg 2005, S. 125–126.

¹⁰⁰ Bruno Spaepen, *Die Scala als Herrschaftsinstrument? Die Mailänder Oper im Risorgimento*, in: Sven Oliver Müller/ Jutta Toelle (Hrsg.), *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, (Die Gesellschaft der Oper, Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert), Wien u. a. 2008, S. 177-186, hier S. 178-179.

Opern hatten einen politischen Inhalt, und die gesungenen Texte thematisierten vielfach den Drang nach Freiheit. Verdis Melodien wurden zu Hymnen – wenn sie nicht schon bereits als solche komponiert waren.¹⁰¹

Außerdem war Verdi politisch aktiv: Als 1859 der Krieg mit Österreich ausbrach, kandidierte er sogar als Abgeordneter für Busseto, wurde in die Nationalversammlung nach Parma entsandt und später von Victor Emmanuel in Turin empfangen.¹⁰² „Ich liebe die Politik nicht, aber ich akzeptiere ihre Notwendigkeit“, ist ein von ihm überliefertes Zitat.¹⁰³ Der in Venedig entstandene Lobruf „Viva V. E. R. D. I!“ stand außerdem als verschlüsselte Botschaft für „Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia“ („Es lebe Victor Emmanuel, König von Italien“).¹⁰⁴

Man darf das Lebenswerk Verdis, der sich „in das Spannungsfeld politischer Machtbestrebungen“¹⁰⁵ stellte, durchaus als „wichtigen Baustein im Fundament des geeinten Italiens betrachten“¹⁰⁶.

1901 starb Verdi im Alter von 87 Jahren an einer Hirnblutung.¹⁰⁷ Bei seiner Beerdigung begleitete eine Prozession von hunderttausenden Menschen seinen Leichnam zur letzten Ruhe und sang „Va pensiero“, den Chor aus *Nabucco*.¹⁰⁸

c) Beispiel: *La Forza del Destino* (1862)

La Forza del Destino, zu Deutsch „Die Macht des Schicksals“, basiert auf einem spanischen Drama und zeigt die Grausamkeit des Krieges mit allen dazugehörigen Emotionen, von Hass bis Liebe, von Kameradschaft bis Rache. Schon in der Ouvertüre vernimmt der Zuhörer das unruhige, beständige Drehen des „Schicksalsrades“, unter dessen Joch die Protagonisten ihr Dasein fristen. Das Libretto ist „von beklagenswerter Konfusion“¹⁰⁹ und „hat alle Züge eines Albtraums“.¹¹⁰

¹⁰¹ Wagner 1979², S. 236.

¹⁰² Ebd., S. 238.

¹⁰³ Bermbach, Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht 1997, S. 147 Zitat.

¹⁰⁴ Pauls 1996, S. 177.

¹⁰⁵ Michael Behr, Musiktheater. Faszination, Wirkung, Funktion, Wilhelmshaven u.a. 1983, S. 67.

¹⁰⁶ Karl Holl, Verdi, Berlin 1943, S. 7 Zitat.

¹⁰⁷ Dieter Kerner, Große Musiker – Leben und Leiden, Wiesbaden 2006, S. 425.

¹⁰⁸ Roger Parker, Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco), in: Grove Music Online [<https://www-1oxfordmusiconline-1com-1oskm4uju01a8.han.bruckneruni.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029191?rsk=qqgpTp&result=1>], 20.01.2001, eingesehen 19.03.2020.

¹⁰⁹ Stevenson 2000, S. 117.

¹¹⁰ Rolf Liebermann, Und jedermann erwartet sich ein Fest. Musiktheater, Frankfurt am Main 1981, S. 63 Zitat.

Eleonora verliebt sich gegen den Willen ihrer Familie in Don Alvaro, einen jungen Inka, und trifft sich heimlich mit ihm, um gemeinsam zu fliehen. Beim Fluchtversuch betritt allerdings unerwartet Eleonoras Vater das Zimmer und wird versehentlich von Don Alvaro erschossen. Im Sterben verflucht der Vater seine Tochter, und Carlos, Eleonoras Bruder, schwört Rache, während die jungen Liebenden fliehen und sich aus den Augen verlieren. Als Krieg ausbricht, versinkt alles im Chaos und Eleonora zieht sich für mehrere Jahre in ein Kloster zurück.¹¹¹ Die Wildheit des Krieges wird in der Oper der Ruhe des klösterlichen Lebens gegenübergestellt; es ist eine Oper der großen musikalischen Kontraste.¹¹²

„Große Chor- und Massenszenen, bei denen Pilgerchöre und Mönchsgesänge ebenso wenig fehlen dürfen wie eine Wahrsagerin, ein Arzt und hungernde Kinder – und natürlich spielt mit alledem: das Schicksal.“¹¹³

Durch die hohe Solistenzahl und die Fülle an Genreszenen ist diese Oper farbintensiver als jedes frühere Werk Verdis.¹¹⁴ Die Uraufführung des Auftragswerkes fand an der kaiserlichen Oper in St. Petersburg statt; in Italien wurde die Oper 1869 erfolgreich an der Mailänder Scala uraufgeführt.¹¹⁵ „Anschließend wurde das Werk in aller Welt bis nach Kalkutta gespielt.“¹¹⁶ Die Oper beginnt mit dem düsteren, bedrohlichen „Schicksalsmotiv“ der Streicher in der Ouvertüre, wobei immer wieder die dramatischen Blechklänge dazwischenfahren, mit denen das Stück auch eröffnet wird. Dieses „Schicksalsmotiv“ ist für Verdi eher eine Ausnahme: Er verwendete keine Leitmotivtechnik wie Wagner, lässt die Zuhörer in *La Forza del Destino* aber immer wieder die Präsenz desselben Themas spüren – die Unausweichlichkeit des Schicksals.¹¹⁷

Die Musik bleibt fast durchgehend düster – man denke an die klagende Melodie von Alvaros Arie aus dem 4. Akt. Die Chorszenen wirken nur im ersten Moment heiter: Hinter der aufgesetzten Fröhlichkeit der Soldaten und Marketenderinnen verbirgt sich die ständig lauende Gefahr des Krieges, die gelegentlich durch soldatische Flötenklänge angedeutet wird. Auch die schmetternden Schlussfanfaren in Dur führen in die Irre, denn es gibt kein

¹¹¹ Julian Budden, *The Operas of Verdi. From Il Trovatore to La Forza del Destino*, Oxford 1992, S. 429.

¹¹² Wagner 1979², S. 269.

¹¹³ Bernd Stopka, *Duell der Greise*, 30.01.2016,

[<http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20152016/H-la-forza-del-destino.html>], eingesehen 12.02.2016.

¹¹⁴ Weber 2004, S. 289.

¹¹⁵ Susanne Bieler, *Eine Premiere für St. Petersburg. Zur Entstehung von Verdis „La Forza del Destino“*, in: *Tiroler Landestheater und Orchester GMBH (Hrsg.), La Forza del Destino. Die Macht des Schicksals. Oper von Giuseppe Verdi*, Innsbruck 2013, o. S.

¹¹⁶ Giuseppe Verdi, *La Forza del Destino. Die Macht des Schicksals. Textbuch Italienisch/Deutsch*, Stuttgart 2005, S. 142.

¹¹⁷ Parker 2001.

glückliches Ende – außer, man betrachtet Eleonoras Erlösung durch den Tod als Happy End.¹¹⁸

Versucht man herauszufinden, ob sich nationale oder gar nationalistische Inhalte in der Oper verbergen, ist dies nicht sofort eindeutig feststellbar. Ja, das Wort *Patria* – Heimatland – ist im Libretto allgegenwärtig, genauso wie die Themen Krieg und Kampf. Verdi personalisiert den Taumel des Krieges durch die Kriegshetzerin Preziosilla, die die Soldaten mit Ausrufen wie „Viva la guerra!“¹¹⁹ („Es lebe der Krieg“) zum Kämpfen anstachelt. Der gesamte Chor erwidert ihren Ausruf mit „Morte ai Tedeschi!“¹²⁰ („Tod den Deutschen!“); gemeint sind damit die Habsburger im österreichischen Erbfolgekrieg (1740-1748), doch der Ausspruch verfügt auch Mitte des 19. Jahrhunderts über brennende Aktualität. Die „Deutschen“ werden im Folgenden als „Flagel d’Italia eterno“¹²¹ bezeichnet, als „ewige Geißel Italiens“. Preziosilla „wirbt für den Krieg in Italien und preist das Los des Soldaten“¹²², womit Verdi „entlarvende Einblicke in die gesamte Gesellschaft“ gibt.

Die kriegshetzerischen Töne Preziosillas sind jedoch keinesfalls Ausrufe Verdis persönlicher Meinung, nein – er verwendet sie, um die schlimmsten Auswüchse von Krieg und Nationalismus zwar zu thematisieren, aber nicht, um Werbung für dafür zu machen – ganz im Gegenteil. Hier wird Nationalismus kritisch hinterfragt.¹²³

Verdi strebte eine liberale Gesellschaft ohne jede klerikale Bevormundung und autoritäre staatliche Vorschriften für Denken und Handeln an; sie sollte national sein im Sinne von kultureller Eigenständigkeit und politischer Selbstbestimmung.¹²⁴ Doch obwohl Verdi die Loslösung Italiens von Österreich befürwortete und seine Chöre zu politischen Hymnen wurden, prangert er in *La Forza del Destino* die Sinnlosigkeit des Krieges an.¹²⁵ Das Streben nach einem vereinten, unabhängigen Nationalstaat: Ja! Aber kein kriegesischer, aggressiver Nationalismus.

Ganz eindeutig zeigt sich Verdis Einstellung im dritten Akt, als vom allgemeinen fröhlichen Kriegstaumel nicht mehr viel übrig ist. Verdi zeigt in der Neunten Szene die katastrophalen

¹¹⁸ Walter Weidringer, Ouvertüre zur Oper «La forza del destino», o.D., [<https://www.tonkuenstler.at/de/contents/opus/ouverture-zur-oper-la-forza-del-destino>], eingesehen 11.03.2020.

¹¹⁹ Verdi 2005, S. 32.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Zentner 1980²⁹, S. 273.

¹²³ Francesco Angelico, Verdis vielschichtiges Fresko, in: Tiroler Landestheater und Orchester GMBH (Hrsg.), *La Forza del Destino. Die Macht des Schicksals. Oper von Giuseppe Verdi*, Innsbruck 2013, o. S. Zitat.

¹²⁴ Bermbach, *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht* 1997, S. 148.

¹²⁵ Pauls 1996, S. 209.

Auswirkungen des Krieges, indem er die jungen Rekruten verzweifelt singen lässt, dass sie wieder zurück zu ihren Müttern wollen:

RECRUTE

Povere madri deserte nel pianto
per dura forza dovemmo lasciar.
Della beltà n'han rapiti all'incanto,
a' nostre case vogliamo tornar.

VIVANDIERE

Non piangete, giovanotti,
per le madri e per le belle;
v'ameremo quai sorelle,
vi sapremo consolar.
Certo il diavolo non siamo; quelle lagrime tergete,
al passato, ben vedete, ora è inutile pensar.

PREZIOSILLA

Che vergogna! Che vergogna! Su, coraggio!
Bei figliuoli, siete pazzi?
Se piangete quai ragazzi vi farete corbellar.
Un'occhiata a voi d'intorno,
e scommetto che indovino;
ci sarà più d'un visino che sapravvi consolar.

Deutsche Übersetzung:

REKRUTEN

Mit roher Gewalt wurden wir gezwungen,
unsere armen Mütter in ihrem Leid allein zu lassen.
Dem Glück der Liebe wurden wir entrissen,
wir wollen zurück nach Hause.

MARKETENDERINNEN

Junge Leute, weint nicht
um eure Mütter und eure Schönen;
wir werden euch wie Schwestern lieben,
wir werden euch zu trösten wissen.
Wir sind bestimmt keine Teufelinnen; trocknet eure Tränen,
glaubt nur, es ist nutzlos, jetzt an die Vergangenheit zu denken.

PREZIOSILLA

Schämt euch! Auf, Kopf hoch!
Ihr Muttersöhnchen, seid ihr verrückt geworden?
Wenn ihr weint wie die Kinder, macht ihr euch lächerlich.
Werft doch einmal einen Blick in die Runde,
und ich wette, ich werde Recht behalten:
da ist mehr als ein Gesicht, das euch zu trösten wissen wird.

Verdi zeichnet in *La Forza del Destino* ein düsteres Bild: Revolten, Krieg, Verschwörung, Gefangennahme, Exilierung und Verbannung sind hier die Leitmotive, sowie im Speziellen verschiedene Arten von Unterdrückung, ausgelöst durch die Spiele der Mächtigen.¹²⁶ Es zeigt sich ein Gesellschaftsbild, das durch verschiedene Formen von Gewalt geprägt ist.¹²⁷

„In nahezu allen Opern Verdis ist das Ende eine Katastrophe, sterben die Protagonisten eines gewaltsamen und unnatürlichen Todes.“¹²⁸ So erklärt sich auch der Titel der Oper: In dem lange währenden Krieg in *La Forza del Destino* gehen sinnstiftende „Mächte“ wie Heimat, Geborgenheit oder Spiritualität verloren; auch die Macht von Kirche und Vernunft wird in Frage gestellt. Es bleibt nur die Hilflosigkeit gegenüber Entwicklungen, die nicht mehr nachzuvollziehen sind und in der Folge als „Macht des Schicksals“ bezeichnet werden. Der eigentliche Protagonist dieser Oper ist der Krieg, während die dargestellten Einzelschicksale von Eleonora, Alvaro und Don Carlos stellvertretend für die grausamen Konstellationen stehen, die er hervorbringt.¹²⁹

¹²⁶ Bermbach, *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht* 1997, S. 173.

¹²⁷ Ebd., S. 177.

¹²⁸ Ebd., S. 178.

¹²⁹ Kay Kuntze, Eine Pathologie des zunehmenden Wahnsinns, in: Tiroler Landestheater und Orchester GMBH (Hrsg.), *La Forza del Destino*. Die Macht des Schicksals. Oper von Giuseppe Verdi, Innsbruck 2013, o. S.

Darüber hinaus zeigt *La Forza del Destino* einen Konflikt der Klassen und sogar der „Rassen“: Alvaro wird von Eleonoras Familie nämlich nicht nur aufgrund seiner sozialen Herkunft abgelehnt, sondern auch wegen seiner dunkleren Hautfarbe als Nachkomme der Inka. Man kann dies nicht nur als eine Anspielung auf das koloniale Erbe Spaniens sehen – die Oper spielt schließlich hauptsächlich in Spanien – sondern auch Italiens. Schließlich hatte auch Italien Kolonien, vornehmlich in Afrika.¹³⁰

5) Frankreich

a) Die Entstehung von Grand Opéra und Drame Lyrique

Die französische Oper entstand bereits im 17. Jahrhundert am französischen Hof aus der vorherrschenden italienischen Oper. Als Kennzeichen etablierten sich auffallender Prunk, ein großes Orchester und lange Balletteinlagen.¹³¹ In Abgrenzung zur italienischen Oper enthielt die französische außerdem keine Da-capo-Arien.¹³²

Am französischen Hof entstanden bereits im 17. Jahrhundert zwei ausgeprägt französische Operngattungen: die *Tragédie lyrique* und das *Comédie-ballet*. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelte jedoch auch erstmals eine nicht-höfische französische Oper: die Opéra-comique. Sie ist nicht durchkomponiert und es gibt keine Rezitative; die einzelnen musikalischen Nummern sind durch gesprochene Dialoge verbunden wie im Singspiel und in der Operette.¹³³

Die zentrale französische Operngattung des 19. Jahrhunderts war schließlich die Grand Opéra, die in Paris nach der Französischen Revolution entstand und die Tragédie lyrique als repräsentative Operngattung ersetzte. Nach der Entmachtung des Adels wurde die Grand Opéra zur Operngattung des Geldbürgertums, da sie leichter verständlich war als die aristokratischen Opern – und spektakulärer als die Opéra comique.¹³⁴

¹³⁰ Udo Bermbach, Option für die linke Mitte. Gesellschaftliche und politische Aspekte in Verdis Opern, in: Udo Bermbach (Hrsg.), Verdi-Theater, Stuttgart u. a. 1997, S. 183-202, hier S. 198.

¹³¹ Hermann Kretzschmar, Geschichte der Oper, Bremen 2013, S. 109.

¹³² Abert 1994, S. 81.

¹³³ Karl H. Wörner, Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch, Göttingen 1993. S. 309.

¹³⁴ Ebd., S. 393.

b) Französische Nationalkomponisten

Ein wichtiger Motor für die französische Oper war bis ins 19. Jahrhundert die lebhafte Konkurrenz zwischen französischen und ausländischen Komponisten (z.B. Christoph Willibald Gluck oder Niccolò Piccinni). Oft waren es Nicht-Franzosen wie Gioachino Rossini oder Giacomo Meyerbeer, die einige der bedeutendsten französischen Opern aller Zeiten schrieben. Die Grand Opéra galt über lange Zeit als kosmopolitisch und somit als Gegensatz zur Idee eines musikalischen Nationalstils;¹³⁵ die französische Oper war von ihrem Beginn an international und lebte schon in ihrer Anfangszeit von ausländischen Komponisten: Selbst der „Vater der französischen Oper“, Jean-Baptiste Lully (1632-1687), war gebürtiger Italiener.¹³⁶ Als prominenter französischer Opernkomponist im 19. Jahrhundert gilt heute Hector Berlioz (1803-1869), vor allem wegen *Les Troyens* (1856). und *Béatrice et Bénédict* (1862). Dabei war er zu seinen Lebzeiten in Frankreich nicht besonders erfolgreich – er lebte lange Zeit ohne feste Anstellung und verdiente sich seinen Lebensunterhalt hauptsächlich durch das Verfassen von Musikkritiken. Allerdings unternahm er zahlreiche Konzertreisen nach Deutschland, Österreich, Russland, London, Prag und Budapest und war befreundet mit Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann – der sich in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* wiederholt für ihn einsetzte – und traf Giacomo Meyerbeer und Richard Wagner. (Zu letzterem hatte er ein eher gespanntes Verhältnis: Trotz gegenseitigem Respekt kritisierten die beiden Komponisten sich gegenseitig in Briefen an andere Komponisten und auch öffentlich; Wagner nannte Berlioz in einem Text, den Schumann veröffentlichte, „grenzenlos langweilig“ und meinte über die *Symphonie fantastique*: „Formschönheit ist nirgendwo anzutreffen.“¹³⁷)

Nach zwei Konzertreisen in Deutschland 1842 und 1843 äußerte Berlioz sich enttäuscht von der schlechteren musikalischen Landschaft in Paris im Vergleich zu Deutschland, möglicherweise, weil seine Musik dort mehr Erfolg hatte als in seiner Heimat.¹³⁸ Ab 1853 dirigierte er außerdem mehrfach in Baden-Baden, wo er auch den Auftrag zur Oper *Béatrice et Bénédict* erhielt, mit der 1862 schließlich das neue Theater eröffnet wurde; die Idee zur Oper *Les Troyens* entwickelte er 1856 in Weimar. Berlioz' Affinität zu Deutschland und seine offenkundige Begeisterung von der dortigen reichen musikalischen Landschaft führten dazu, dass einige deutsche zeitgenössische Musiktheoretiker ihn gerne zu einem deutschen

¹³⁵ Wörner 1993, S. 394.

¹³⁶ David Pogue/Scott Speck, *Oper für Dummies*, Weinheim 2016, S. 85.

¹³⁷ Wolfgang Dömling, *Berlioz*, Hamburg 1993⁴, S. 120–125.

¹³⁸ Pierre Citron, *Hector Berlioz. Mémoires*, Paris 1969, S. 184.

Komponisten gemacht hätten: So bemerkte der deutsche Musikhistoriker und Musikjournalist Franz Brendel über Berlioz: „seine wahre geistige Heimat hat er bei uns zu suchen“.¹³⁹

Es gab damals also bereits ein Konkurrenzverhältnis zwischen deutschen und französischen Musikschaffenden. Ein Jahr nach Berlioz' Tod verschärfte sich die Stimmung zwischen den beiden Nationen jedoch noch zusätzlich durch den Deutsch-Französischen Krieg – einen Konflikt, der sich bereits lange angebahnt hatte. Mehrere Jahrzehnte zuvor hatte der Französische Staat durch die Niederlage des napoleonischen Kaiserreiches 1814/1815 große Territorien verloren;¹⁴⁰ Kaiser Napoleon III. (1808-1873) strebte ab Mitte des Jahrhunderts eine Wiederherstellung der alten Machtposition Frankreichs an.¹⁴¹ Auslöser des Konfliktes der beiden Nationen war schließlich der Streit um die Frage der spanischen Erbfolge, woraufhin Frankreich Preußen am 19. Juli 1870 den Krieg erklärte:¹⁴² einen Krieg, der nur wenige Monate dauerte – die französische Kapitulation fand am 28. Januar 1871 statt¹⁴³) – aber große Auswirkungen auf beide Länder hatte. Die französische Niederlage schwächte Frankreich politisch, wirtschaftlich und gesellschaftlich, während der Sieg in Deutschland vor allem den militärischen Modernisierungsprozess beschleunigte.¹⁴⁴ Außerdem kam es in beiden Nationen zu einem verstärkten Nationalismus – auch in der Musik.

Im Jahr der französischen Niederlage, 1871, wurde die *Société Nationale de Musique* gegründet, eine französische musikalische Vereinigung mit dem Ziel, vor allem zeitgenössische Musik französischer Komponisten öffentlich aufzuführen. Grund dafür war der Wunsch, dass das kulturelle Leben in Frankreich vor deutschen Einflüssen bewahrt werden sollte.¹⁴⁵

Gegründet wurde die Organisation durch den Opernsänger und Lyriker Romain Bussine (1830-1899), den Komponisten und Organisten César Franck (1822-1890) und den Dirigenten und Komponisten Camille Saint-Saëns (1835-1921). Weitere Mitglieder waren Ernest Guiraud, Jules Massenet (*Manon*, *Werther*), Jules Garcin, Gabriel Fauré, Alexis de Castillon, Henri Duparc, Théodore Dubois und Paul Taffanel. Bis auf Massenet war keiner der Genannten speziell auf die Gattung Oper ausgerichtet. (Als expliziter französischer

¹³⁹ Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig 1878⁶, S. 503.

¹⁴⁰ Geoffrey Wawro, *The Franco-Prussian War. The German Conquest of France in 1870–1871*, Cambridge 2005, S. 8.

¹⁴¹ Ebd., S. 9.

¹⁴² Gerd Fesser, *Sedan 1870. Ein unheilvoller Sieg*, Paderborn 2019, S. 27.

¹⁴³ Jan Ganschow/Olaf Haselhorst/Maik Ohnezeit, *Der Deutsch-Französische Krieg 1870/71. Vorgeschichte, Verlauf, Folgen*, Graz 2009, S. 118.

¹⁴⁴ Klaus-Jürgen Bremm, *70/71 Preußens Triumph über Frankreich und die Folgen*, Darmstadt 2019, S. 45.

¹⁴⁵ Wagner 1978², S. 322.

Opernkomponist ist eher Georges Bizet (1838-1875) mit seinen *Les pêcheurs de perles* (1863), und der weltberühmten *Carmen* (1875) bekannt, über den Liszt verkündete, er sei einer der ausgezeichnetsten Pianisten in Europa¹⁴⁶ – siehe Kapitel 5d.)

Obwohl die *Société Nationale de Musique* sich hauptsächlich im Feld Instrumentalmusik betätigte, trugen ihre Bestrebungen dazu bei, dass auch in der französischen Oper nun französischsprachige Komponisten bevorzugt wurden, u.a. Ambroise Thomas, Charles Gounod oder Jules Massenet. Man könnte sagen: „Im Zeitalter Wagners und Verdis kämpften die Franzosen um ihren Platz.“¹⁴⁷ - so entstand schließlich das Drame Lyrique als Gegenpol zum Musikdrama Richard Wagners. Auf inhaltlicher Ebene dominiert darin der intime, stimmungshafte Stoff eines seelischen Konfliktes, oft basierend auf einer klassischen literarischen Vorlage, fast ausnahmslos auf Tragödien. Ein Beispiel hierfür ist Massenets Oper *Werther*, die kurioserweise auf einem deutschen Briefroman basiert. In Frankreich setzte sich also der lyrische Charakter durch.¹⁴⁸

Vor allem Saint-Saëns machte sich für eine nationale französische Musik stark, indem er nicht nur als Komponist und Pianist wirkte, sondern auch Aufsätze zu musikalischen Themen verfasste. Sein besonderes Vermächtnis liegt in seiner Erschaffung eines identifizierbaren französischen Musikstiles im 19. Jahrhundert – durch Klarheit, Prägnanz, Balance und Ordnung. Er schaffte es, verschiedene musikalische Stile miteinander zu vereinen, ohne zu imitieren – so integrierte er z.B. authentische orientalische Musikelemente in seine Werke, u.a. in *Samson et Dalila* (1877).¹⁴⁹ Saint-Saëns war bereits zu Lebzeiten erfolgreich, allerdings eckte er mit manchen Kompositionen auch an: Seine Oper *Henry VIII.* (1883) wurde heftig diskutiert, da der Orchesterstil durch die Leitmotivik manchen Zuhörer zu sehr an den Richard Wagner erinnerte.¹⁵⁰ Andererseits wurde die gelungene Verbindung von Text und Musik gelobt.¹⁵¹

Immer wieder wurde in französischen Künstlerkreisen also der direkte Vergleich mit Deutschland gesucht: Man wollte sich um jeden Preis abgrenzen und beweisen, dass die französische Musik anders war als die deutsche – und besser. Musikalische Werke wurden auf allen Ebenen analysiert, musikalisch und inhaltlich: So bemerkte z.B. der französische Schriftsteller und Dichter Catulle Mendès (1841-1909), die Fröhlichkeit der *Meistersinger*

¹⁴⁶ Georges Bizet. In: Grove's Dictionary (V), vol. I, S. 731.

¹⁴⁷ Wagner 1978², S. 286.

¹⁴⁸ Wörner 1993, S. 401-402.

¹⁴⁹ Timothy Flynn, Camille Saint-Saëns. A Guide to Research, New York 2003, S. 3.

¹⁵⁰ Manuela Schwartz, Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle, Berlin 1999, S. 95.

¹⁵¹ Spire Pitou, The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers – Growth and Grandeur, 1815–1914, London 1990, S. 651.

von *Nürnberg* habe nichts gemeinsam mit dem feinen französischen Humor. Der Humor in den Meistersingern sei *national*.¹⁵²

Die *Société Nationale de Musique* bestand weiterhin, war ein Jahrzehnt nach ihrer Gründung aber bereits von inneren Spannungen geplagt. In den 1890er-Jahren verlor sie schließlich an Bedeutung, nachdem sich Saint-Saëns 1886 mit Franck, Vincent d'Indy und anderen zerstritten hatte und aus der *Société* austrat. Nach César Francks Tod 1890 wurde d'Indy neuer Präsident der Organisation. In dieser Zeit wurde eine Reihe von Kompositionen einiger bis dahin unbekannter Talente präsentiert, darunter Claude Debussy und Maurice Ravel. Letzterer verließ nach weiteren Streitigkeiten ebenfalls die Gesellschaft, um eine konkurrierende Gesellschaft zu gründen, die *Société de Musique Indépendente*. (Da sich die beiden Organisationen gegenseitig die Komponisten abwarben, konnten schließlich kaum noch Konzerte veranstaltet werden.) Das Vermächtnis der *Société* jedoch blieb: ein Bewusstsein von Musikschaaffenden für einen nationalen musikalischen Stil in Frankreich.¹⁵³ Und auch außerhalb von Frankreich ergab sich ein gewisser Trend zum Französischen: In den Jahren zwischen 1891 und 1914 erreichten Wagners Musikdramen längst nicht die Aufführungszahlen der Opern von Gounod, Massenet oder Saint-Saëns, die trotz einer geringeren Zahl von Werken mit einer größeren Zahl an Aufführungen präsent waren¹⁵⁴.

c) Gounods *Faust (Margarethe)* – eine Oper ohne Nationalismen?

Charles Gounod wurde 1818 in Paris geboren und entstammte einer künstlerisch veranlagten Familie. Nach dem frühen Tod seines Vaters, der Maler gewesen war, sorgte seine Mutter – eine ausgebildete Pianistin – dafür, dass der Junge eine gute Schulausbildung am Lycée Saint-Louis erhielt, ergänzt durch privaten Harmonie- und Kontrapunktunterricht.¹⁵⁵

In jungen Jahren verspürte Gounod den Wunsch, Priester zu werden, bevor er sich ganz der Musik zuwandte. Zuerst arbeitete er als Kirchenkapellmeister und Organist in Paris, später begann er zu komponieren. Seine ersten Opern, z.B. *Sappho* (1851) und *La nonne sanglante* (1854), hatten wenig Erfolg, doch mit *Le médecin malgré lui* („Der Arzt wider Willen“, 1858) nach der gleichnamigen Komödie von Molière erlangte er erstmals internationale

¹⁵² Roger Nichols, Saint-Saëns. On Music and Musicians, Oxford 2008, S. 48-49.

¹⁵³ Wagner 1978², S. 322.

¹⁵⁴ Schwartz 1999, S. 16.

¹⁵⁵ Manuela Jahrmärker, Gounod, Charles François. Biographie, in: MGG Online [<https://www-1mkg-2online-1com-10000f8ju0058.han.bruckneruni.at/article?id=mkg05547&v=1.0&rs=id-5f63c572-da41-d202-f532-2fcee3519af4&q=Gounod>], online veröffentlicht November 2016, abgerufen 12.03.2020.

Aufmerksamkeit.¹⁵⁶ Der Durchbruch gelang ihm schließlich mit *Faust* (1859). Er schrieb insgesamt zwölf Opern, außerdem Orchesterwerke, Kammermusik, Schauspielmusik und einige geistliche Werke. 1893 starb er weltberühmt in Paris.¹⁵⁷

Faust (im deutschen Sprachraum eher bekannt unter dem Titel „*Margarethe*“) ist seine wohl berühmteste Oper. Es handelt sich um eine Vertonung des Faust-Stoffes nach dem deutschen Dichter Johann Wolfgang von Goethe, das Libretto stammt allerdings von den französischen Librettisten Jules Barbier und Michel Carré. Die Uraufführung fand 1859 am Théâtre-Lyrique in Paris statt, die deutsche Erstaufführung folgte 1861 in Darmstadt.¹⁵⁸

Gounod hatte bereits 1856 mit der Arbeit am Faust begonnen, einem Stoff, dem er bereits um 1838 begegnet war.¹⁵⁹ Die Handlung ist bekannt: Der alte Gelehrte Faust schließt einen Pakt mit dem Teufel ab, wird magisch verjüngt und beginnt, dem jungen Mädchen Margarethe den Hof zu machen. Sie verliebt sich in ihn, lässt sich auf eine Liebesbeziehung ein und wird von ihm verlassen. Am Ende stirbt sie als Kindesmörderin im Kerker.¹⁶⁰

Auf inhaltlicher Ebene geht es in der Oper hauptsächlich um die Liebesgeschichte zwischen Margarethe und Faust. Die Musik wechselt zwischen bewusst schlichten Melodien (z.B. Valentins Gebet) und großen, effektvollen Arien und Volksszenen.¹⁶¹ Die Oper wird heute daher gerne als „Meilenstein des Musiktheaters“ bezeichnet.¹⁶²

Die Uraufführung war jedoch kein großer Erfolg: Anscheinend begeisterte sich das französische Publikum nicht besonders für die Musik, da es sie als „zu deutsch“ empfand. Im deutschen Sprachraum wurde die „Faust“-Adaption genauso zurückhaltend aufgenommen, wenn auch aus einem anderen Grund: Hatte Gounod „es doch gewagt, sich an deren Nationalepos „Faust“ zu vergreifen.“¹⁶³ (Die Spannungen zwischen Deutschland und Frankreich waren zu diesem Zeitpunkt, etwa zehn Jahre vor dem Deutsch-Französischen Krieg, nicht mehr zu leugnen. Gounod zog in diesen Jahren nach London.¹⁶⁴)

¹⁵⁶ T. J. Walsh, *Second Empire Opera. The Théâtre Lyrique, Paris 1851-1870*, London-New York 1981, S. 86.

¹⁵⁷ Wagner 1978², S. 286.

¹⁵⁸ Wagner 1978², S. 287.

¹⁵⁹ Jahrmärker, Gounod 2016.

¹⁶⁰ Wagner 1978², S. 288.

¹⁶¹ Ebd., S. 289.

¹⁶² Michael Stegemann, Sie gleicht dem Geist, den sie begreift. Die „Faust“-Oper von Charles Gounod, in: Deutschlandfunkkultur.de, 17.06.2018, [https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-faust-oper-von-charles-gounod-sie-gleicht-dem-geist-den.1275.de.html?dram:article_id=420266], eingesehen 27.01.2020.

¹⁶³ Manuel Brug, Charles Gounod zum 200. Geburtstag: Opfer seines Erfolges, in: Welt.de, 17.06.2018 [<http://klassiker.welt.de/2018/06/17/charles-gounod-zum-200-geburtstag-opfer-seines-erfolges/>], eingesehen 27.01.2020.

¹⁶⁴ Ebd.

Faust war also nicht sofort ein großer Erfolg, konnte aber die fortschrittlicheren Kritiker wie Berlioz und Ernest Reyer für sich gewinnen. 1860 wurde die Oper am Théâtre-Lyrique abgesetzt, zwei Jahre später aber zur Eröffnung des Neubaus an der Place de Châtelet wiederaufgenommen. Speziell der Verleger Antoine de Choudens setzte sich für die Verbreitung des Werkes außerhalb von Paris ein, sodass es sich mit den Jahren etablieren konnte.¹⁶⁵

International wurde das Werk dann sehr schnell zu einem riesigen Erfolg: Bereits 1866 spielte man Gounods *Faust* in Buenos Aires, und 1883 wurde die Metropolitan Opera in New York mit einer Aufführung davon eröffnet, wenn auch in italienischer Sprache.¹⁶⁶

Untersucht man die Oper auf mögliche Nationalismen, wird man enttäuscht: Als einziges Element, das weitgehend mit Nation zu tun hat, lässt sich die Thematisierung von Krieg und Soldatendasein erwähnen. So singen z.B. die Bürger auf einem Volksfest:

BOURGEOIS:

Aux jours de dimanche et de fête, j'aime à parler guerre et combats.

Tandis que les peuples là-bas se cassent la tête.

Deutsche Übersetzung:

BÜRGER:

Am Sonntag und an Feiertagen spreche ich gern über Krieg und Kämpfe.

Während sich die Völker dortzulande Ihre Köpfe zerschlagen.

Wie auch in Verdis *La Forza del Destino* singt der Chor in Gounods *Faust* „Vive la guerre! Metier divin!“ („Es lebe der Krieg! Göttliches Handwerk!“) Im Gegensatz zu Verdi zeigt Gounod uns aber nicht die Schrecken des Krieges, um einen aggressiven, kriegerischen Nationalismus zu entlarven. Es bleibt bei fröhlichen Ausrufen von Soldaten, die ihr Los preisen, so z.B. im Soldatenchor im vierten Akt, der vom ewigen Ruhm spricht, den ein Kämpfer erwirbt, wenn er für die Heimat fällt:

¹⁶⁵ Jahrmärker, Gounod 2016.

¹⁶⁶ Wagner 1978², S. 289.

LE CHŒUR:

La guerre et ses combats! Gloire immortelle
De nos aïeux sois-nous fidèle, mourons comme eux! Et sous ton aile,
Soldats vainqueurs, Dirige nos pas, enflamme nos cœurs!
Pour toi, mère patrie, affrontant le sort tes fils, l'âme aguerrie, ont
bravé la mort!
Ta voix sainte nous crie: En avants, soldats!
Le fer à la main, courez aux combats!

Deutsche Übersetzung:

CHOR:

Der Krieg und seine Schlachten! Unsterblicher Ruhm von unseren
Vorfahren, sei uns treu, lass uns wie sie sterben! Und unter deinen
Fittichen, gewinnende Soldaten, führe unsere Schritte, entzünde
unsere Herzen!
Für dich, Mutterland, stellen sich deine Söhne tapfer dem Tod!
Deine heilige Stimme ruft uns zu: Vorwärts, Soldaten!
Eisen in der Hand, renn in die Schlacht!

Das Soldatenthema ist in der Oper also allgegenwärtig. Auch Margarethes Bruder Valentin ist
Soldat und verfügt über die dazugehörigen, klaren Wertvorstellungen: Noch im Sterben
verflucht er seine Schwester für ihr ehrloses Verhalten:

VALENTIN:

Marguerite, sois maudite! [...]
Moi, je meurs de ta main, et je tombe en soldat!

Deutsche Übersetzung:

VALENTIN:

Marguerite, sei verdammt! [...]
Ich sterbe durch deine Hand und falle wie ein Soldat!

Faust zeichnet für die Protagonisten einen großen Entwicklungsbogen, am meisten für Margarethe. Zu Beginn wird sie in ihrer Juwelenarie als naives und leicht eitles junges Mädchen dargestellt, doch Gounod entwickelt ihren Charakter im weiteren Verlauf der Oper zu einer ernsteren und reiferen Persönlichkeit (Duett im dritten Akt „Laisse moi contemplé“) und schließlich im vierten Akt zu einer Frau, die psychisch und emotional am Ende ist, voller Verzweiflung und Not.¹⁶⁷ Zum Schluss ist Gott Margarethe aber gnädig (den Flügen ihres Bruders zum Trotz). Sie wird nicht gerichtet, sondern gerettet und erlöst, was ein starkes religiöses Element durchblicken lässt. (Wir erinnern uns: In seinen Jugendjahren spielte Gounod mit dem Gedanken, Priester zu werden.¹⁶⁸) Die Oper endet in religiöser Ektase des Chores:

CHŒUR

Sauvée!

Christ est ressuscité! Christ vient de renaître!

Paix et félicité aux disciples du maître!

Christ vient de renaître! Christ est ressuscité!

Deutsche Übersetzung:

CHOR:

Gerettet!

Christus ist auferstanden! Christus wurde wiedergeboren!

Frieden und Glück an die Jünger des Meisters!

Christus wurde wiedergeboren! Christus ist auferstanden!

Ein weiteres Element, das in der Oper vorkommt, ist das Geld. Für die Protagonisten in der Oper bringt es nur Unheil: Margarethe lässt sich auf Faust ein, nachdem er ihr ein prachtvolles, teures Schmuckset geschenkt hat. Gounod setzt außerdem eine klare Aussage zum Thema Geld, indem er den Teufel persönlich mit dem *Ronde du veau d'or*, dem „Rondo vom goldenen Kalb“, seine Macht besingen lässt:

¹⁶⁷ Timothy Flynn, Charles Francois Gounod. A Research and Information Guide, New York 2009, S. 12.

¹⁶⁸ Jahrmärker, Gounod 2016.

MÉPHISTOPHÉLÈS

Le veau d'or est toujours debout!

On encense sa puissance, d'un bout du monde à l'autre bout!

Pour fêter l'infâme idole roi et peuples confondus, [...]

Et Satan conduit le bal!

Le veau d'or est vainquer des dieux!

Dans sa gloire, dérisoire,

Le monstre abjecte insulte aux cieux.

Deutsche Übersetzung:

Das goldene Kalb steht noch!

Wir loben seine Kraft, von einem Ende der Welt zum anderen!

Um das berüchtigte Idol zu feiern vereinen sich König und Völker [...]

Und Satan geht voran!

Das goldene Kalb besiegt die Götter!

In seiner Herrlichkeit, lächerlich,

beleidigt das böse Monster den Himmel.

Doch wo ist die Nation, wo ist der Nationalismus? Die einzige Szene, in der in der Oper zumindest eine Art Volkslied vorkommt, betrifft Margarethe: Sie singt im dritten Akt das Lied vom *König von Thule* – dabei handelt es sich aber nicht um ein französisches Werk, sondern ursprünglich um ein Gedicht des deutschen Dichters Goethe, in dem es außerdem nicht im Geringsten um irgendeine Nation geht – abgesehen vielleicht vom sagenumwobenen Thule, dessen König seiner verstorbenen Partnerin bewundernswert und beispielhaft treu ist. Dass Margarethe dieses „Volkslied“ singt, ist Ausdruck ihrer Unschuld und Jugend – und nicht irgendeiner Form von Nationalismus.

Man kann also zu dem Schluss kommen, dass Gounods Oper *Faust* keinerlei Nationalismen zu enthalten scheint, weder offen noch versteckt, und noch nicht einmal „harmlose“ Bezüge auf die französische *Nation* – und doch geriet die Oper ins Spannungsfeld nationalistischer Tendenzen: In Frankreich empfand man sie als „zu deutsch“, in Deutschland empfand man es als Sakrileg, dass ein französischer Komponist ein so identitätsstiftendes deutsches Werk wie

Goethes *Faust* vertonte. Gounods *Faust* saß also zwischen den Stühlen – und das, obwohl die Oper selbst scheinbar keinerlei Spuren irgendeines nationalen Bezuges enthält.

d) Bizets *Carmen*

Da die Suche nach nationalen Bezügen in Gounods *Faust* erfolglos verlaufen ist, betrachten wir noch eine zweite französische Oper aus derselben Zeitspanne: die weltberühmte *Carmen* von Georges Bizet.

Bizet wurde 1838 als Kind eines musikkaffinen Ehepaares in Paris geboren – sein Vater war Laiensänger und komponierte, seine Mutter war Pianistin.¹⁶⁹ Bizet war zwanzig Jahre jünger als Gounod und ganze fünfundzwanzig Jahre jünger als Wagner und Verdi – dennoch entstanden seine Werke aber hauptsächlich in derselben Zeit wie die seiner älteren Kollegen, nämlich in den 1860er- und 1870er-Jahren.

Bizet hatte zu Wagner und Verdi auch eine klare eigene Meinung. 1863 äußerte er sich mit: „Wagner, c’est Verdi avec du style“, wodurch er den einflussreichen Kritiker Benoist-Jean-Baptiste Jouvin gegen sich aufbrachte. Als Folge wurde Kritik auf die Uraufführung von *Les Pêcheurs de perles* eher feindselig. Man nannte die Instrumentation schwülstig und Bizet einen *Wagnerianer*.¹⁷⁰

Auch Bizets Einakter *Djamileh* wurde 1872 von Kritik und Publikum gleichermaßen abgelehnt; man bemängelte eine „bizarre, dissonante Harmonik“, einen Mangel an Melodie und – wieder – einen viel zu starken Einfluss von Richard Wagner, woraufhin Bizet erwiderte, er habe die Oper für die zwanzig Leute in Paris geschrieben, die sie verstehen könnten – eine Bemerkung, mit der er sich nicht unbedingt Freunde machte.¹⁷¹

Immer wieder wurde Bizet vorgeworfen, er sei zu nahe an Wagner, dem großen französischen Feindbild. Daran änderte sich auch nichts, als Bizet im deutsch-französischen Krieg in die Nationalgarde eintrat und während der Belagerung sogar mit seiner Frau in Paris blieb.¹⁷²

1875 kam schließlich *Carmen* auf die Bühne, seine erste abendfüllende Oper seit über sieben Jahren. Die Resonanz war durchmischt – zu stark schien das Werk von den Traditionen der

¹⁶⁹ Hugh MacDonald, Bizet, Georges (Alexandre César Léopold), in: Stanley Sadie (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Opera, vol. 1, A–D. MacMillan, New York 1994, S. 485.

¹⁷⁰ Lesley A. Wright, Bizet, Georges. Biographie, in: MGG Online [<https://www-1mvgg-2online-1com-10000f8ju00ad.han.bruckneruni.at/article?id=mvgg01597&v=1.0&rs=id-c41bc1a8-8915-5e06-d8c5-3c2733e24287&q=Georges%20Bizet>], online veröffentlicht November 2016, abgerufen 16.03.2020.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

Opéra comique abzuweichen. Außerdem empfand die Kritik das Libretto als unmoralisch und die Partitur als zu lang und anspruchsvoll. „Selbst die unparteiischsten Kritiker sagten voraus, daß *Carmen* keinen Erfolg beim Publikum haben würde.“¹⁷³

Bizet starb nur drei Monate nach der Uraufführung an einem Herzinfarkt und erlebte den späteren, phänomenalen Erfolg seines Werkes nicht mehr. An der Trauerfeier nahmen etwa 4000 Menschen teil, unter ihnen Ambroise Thomas, Alexandre Dumas der Jüngere und Jules Massenet. („Gounod war so bewegt, daß er nur ein paar Worte seiner Lobrede hervorbringen konnte.“)¹⁷⁴

In der musikhistorischen Literatur der Gegenwart wird häufig darauf hingewiesen, dass „die Franzosen“ – also das französische Publikum – Bizet Unrecht getan hätten: „their failure to treat Bizet as a great national figure“¹⁷⁵. Denn während er heute als einer der berühmtesten französischen Opernkomponisten gilt, wurde er zu Lebzeiten oft nur als Nachahmer Wagners gesehen und dafür kritisiert.

Heute ist *Carmen* eine der am häufigsten aufgeführten Opern des internationalen Repertoires und eine der berühmtesten Opern überhaupt. Obwohl als Opéra-comique bezeichnet, stellte sie einen revolutionären Bruch mit dieser Operngattung dar.¹⁷⁶ Heute gilt sie aufgrund der realistischen Milieuschilderung, ihrer Dramatik und der schicksalhaften Tragik mit dem Thema eifersüchtiger Leidenschaft als Vorläufer des Verismo.¹⁷⁷

Die Handlung ist schnell erzählt: Don José ist ein Sergeant, der sich in die junge Zigeunerin Carmen verliebt und für sie alles riskiert: Seinen Beruf, seine Stellung, die Sicherheit seines Einkommens und sogar die Liebe seiner Mutter. Carmen wiederum stellt von Anfang an klar, dass ihre Zuneigung wechselhaft ist; sie ist freiheitsliebend und temperamentvoll. Die Geschichte kann nicht gut ausgehen – am Ende ersticht José Carmen aus Eifersucht.

Ähnlich wie bei Gounods *Faust* ist es auch bei Bizets *Carmen* nicht ganz einfach, nationale oder nationalistische Elemente zu identifizieren, abgesehen vom allgegenwärtigen Soldatenthema: José ist Soldat und hat einen bestimmten Ehrenkodex, den er aber für Carmen bricht, indem er sie aus dem Gefängnis fliehen lässt und dafür degradiert wird. Und dann ist da natürlich das *Zigeunerthema*: Carmen erhält durch ihre ethnische Zugehörigkeit Attribute wie Unangepasstheit, Unzähmbarkeit und eine gewisse exotische Anziehungskraft. Als

¹⁷³ Wright 2016 Zitat.

¹⁷⁴ Ebd Zitat.

¹⁷⁵ Hugh Macdonald, Bizet, Oxford 2014, S.IX.

¹⁷⁶ Wilibald Gurlitt/Hans Heinrich Eggebrecht, Bizet, in: Riemann Musiklexikon (Personenteil A–K). B.Schott's Söhne, Mainz 1959, S. 170.

¹⁷⁷ Macdonald 2014, S.224.

„Zigeunerin“ – ich verwende dieses Wort, da es in der Oper so benannt wird – steht sie gewissermaßen außerhalb des bürgerlichen Daseins, außerhalb der moralischen Zwänge und Konventionen und sogar außerhalb des Gesetzes. Und: Sie steht außerhalb der *Nation*.

Im 19. Jahrhundert verfestigte sich ein bestimmtes Bild von Roma und Sinti, das hauptsächlich diskriminierend und negativ konnotiert vorherrschte. (Ein Beispiel wäre der Nomadismus als „zigeunerische Lebensform“, obwohl die überwiegende Mehrheit der Roma in Mitteleuropa um 1870 bereits ortsfest lebte, in Südosteuropa bereits seit Jahrhunderten.)¹⁷⁸

Gleichzeitig kam aber eine ebenfalls abgrenzende *romantisierende* Sichtweise auf, die negative Stereotype positiv umwertete.

Die Figur der Carmen ist vor allem eine *Femme fatale* und vereint die Eigenschaften in sich, die „Zigeuner“-Frauen gerne zugeschrieben wurden: sexuelle Freizügigkeit, Erotik – sprich: Verhaltenszüge, die im 19. Jahrhundert bei (bürgerlichen) Frauen verpönt waren, da sie als unmoralisch galten.¹⁷⁹ In *Carmen* wird die Wunschphantasie einer „wilden“ Frau geweckt, die in einer Welt des Rauschhaften, Körperlichen und generell des „Nicht-Reglementierten“ lebt.¹⁸⁰

CARMEN:

Camarade, mon ami, ne ferez-vous rien pour une payse?

JOSÉ:

Vous êtes Navarraise, vous?

CARMEN:

Sans doute.

JOSÉ:

Allons donc ... il n'y a pas un mot de vrai ... vos yeux seuls, votre bouche, votre teint ... Tout vous dit bohémienne...

CARMEN:

Bohémienne, tu crois?

JOSÉ:

J'en suis sûr...

¹⁷⁸ Karola Fings, Rasse: Zigeuner, in: Herbert Uerlings/Iulia-Karin Patrut (Hrsg.), „Zigeuner“ und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion, Frankfurt am Main u. a. 2008, S. 273–309, hier S. 274.

¹⁷⁹ Karl Hölz, Zigeuner, Wilde und Exoten. Fremdbilder in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Berlin 2002, S. 103.

¹⁸⁰ Ebd., S. 7.

CARMEN:

Au fait, je suis bien bonne de me donner la peine de mentir ... Oui, je suis bohémienne, mais tu n'en feras pas moins ce que je te demande ... Tu le feras parce que tu m'aimes...

Deutsche Übersetzung:

CARMEN:

Kamerad, mein Freund, wollt Ihr nichts für eine Landsmännin tun?

JOSÉ:

Ihr seid Navarresin, Ihr?

CARMEN:

Ja sicher.

JOSÉ:

Ach was ... daran ist kein wahres Wort ... Allein Eure Augen, Euer Mund, Euer Teint ... alles kennzeichnet Euch als Zigeunerin ...

CARMEN:

Zigeunerin, glaubst du?

JOSÉ:

Ich bin mir sicher ...

CARMEN:

In der Tat, warum mache ich mir eigentlich die Mühe, zu lügen ... ja, ich bin Zigeunerin, aber du tust trotzdem, was ich von dir verlange ... Du tust es, weil du mich liebst ...

Ergänzt werden muss hierbei, dass sich die Semantik des Wortes „Zigeuner“ lange zwischen einem kulturalistischen bzw. biologisch bestimmten völkischen und einem soziografischen Inhalt bewegte – das bedeutet, es konnten im zweiten Fall auch Nicht-Roma gemeint sein, z.B. „nach Zigeunerart lebende Landfahrer“ und seit etwa 1900 sogenannte „Kulturzigeuner“, also nonkonformistische Künstler („Bohemiens“).¹⁸¹ In *Carmen* sind jedoch Roma und Sinti gemeint.

CARMEN

Mon officier n'est pas un capitaine,
Pas même un lieutenant, il n'est que brigadier.
Mais c'est assez pour une bohémienne, et je daigne m'en contenter!

¹⁸¹ Anna-Lena Sälzer, *Arme, Asoziale, Außenseiter. Künstler- und „Zigeuner“-Diskurse von 1900 bis zum Nationalsozialismus*, in: Herbert Uerlings/Iulia-Karin Patrut (Hrsg.), *„Zigeuner“ und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion*, Frankfurt am Main u. a. 2008, S. 203–230, hier S 230.

Deutsche Übersetzung:

CARMEN

Mein Offizier ist kein Hauptmann,
nicht einmal Leutnant, er ist nur Brigadier.
Aber das ist für eine Zigeunerin genug, und ich gebe mich gütigst
damit zufrieden!

Die vielleicht eindeutigste Textstelle zum Thema „Zigeuner“ findet sich in Carmens berühmtester Arie. Die Gesetzlosigkeit, die Roma und Sinti zugeschrieben wird, dient darin als Metapher für die Liebe:

CARMEN

L'amour est enfant de Bohème,
Il n'a jamais connu de loi;
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime,
Si je t'aime, prends garde à toi.

Deutsche Übersetzung:

CARMEN

Die Liebe ist ein Zigeunerkind,
sie hat niemals ein Gesetz gekannt;
wenn du mich nicht liebst, liebe ich dich,
wenn ich dich liebe, nimm dich in Acht.

Es lassen sich in der Oper also zwei Themengebiete identifizieren, die im weitesten Sinn etwas mit *Nation* zu tun haben: Soldatentum auf der einen Seite und „Zigeunerdasein“ auf der anderen – ein bewusst starker Gegensatz: Reglementierung versus Freiheit, Ordnung gegen Gesetzlosigkeit. Aber ein *nationaler* Bezug im Kontext der Entstehungszeit der Oper taucht im gesamten Werk nicht auf – und erst recht kein *nationalistischer*.

Genau wie bei Gounods *Faust* müssen wir feststellen, dass *Carmen* kaum irgendwie als national bezeichnet werden kann – und dass ihr Komponist trotzdem ins Kreuzfeuer von nationalistischen Diskussionen geriet.

6) Musikalischer Chauvinismus

Seit dem Auftreten Richard Wagners kam es zu einem Bruch in der Musikrezeption v.a. in Deutschland. Verschiedene national definierte Kulturen und Musikformen, die über eine lange Zeit friedlich nebeneinander existiert hatten, wurden nun zum Konfliktstoff.¹⁸²

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte das Opernpublikum vielerorts eine lautstarke Ablehnung ausländischer Opern. In Deutschland wurden die Aufführungen französischer Werke blockiert, worauf in Frankreich im Gegenzug deutsche Opern nicht mehr aufgeführt wurden. Begonnen haben dürfte dieses gegenseitige Blockieren in den 1860er-Jahren, vermutlich bei der Pariser Erstaufführung von Wagners *Tannhäuser*: Die Vorstellung wurde durch lautstarke Proteste im Publikum verhindert. Dies sorgte in Deutschland für große Empörung und Gegenreaktionen. Wagner persönlich verfasste Spottverse gegen die Franzosen und wurde dafür im Ausland bald als Gallionsfigur des übermächtigen, rüpelhaften Deutschlands gesehen. In ganz Frankreich wurde er nicht mehr gespielt, und auch Mailand ließ bis mehrere Jahre nach seinem Tod keine Aufführung zu.¹⁸³

In Deutschland wiederum verstärkte sich die anti-französische Stimmung, der unter anderem Camille Saint-Saëns zum Opfer fiel, als er 1886 in Berlin lauthals ausgebuht wurde.¹⁸⁴ „Man braucht also nicht zu glauben, dass sich das Opernpublikum wesentlich zivilisierter oder weltoffener verhielt als die Massen auf der Straße.“¹⁸⁵ Der Historiker Philipp Ther bezeichnet diese radikale und bornierte Variante des musikalischen Nationalismus als *musikalischen Chauvinismus*.¹⁸⁶

Dass vor allem Saint-Saëns unter der Ablehnung des deutschen Publikums zu leiden hatte, lag unter anderem auch daran, dass er Mitbegründer der *Société Nationale de Musique* war (siehe Kapitel 5b). Wie beschrieben wurde sie 1871 als direkte Reaktion auf den verlorenen Deutsch-Französischen Krieg gegründet, um vor allem zeitgenössische Musik französischer Komponisten öffentlich aufzuführen. Grund dafür war der Wunsch, dass das kulturelle Leben in Frankreich vor deutschen Einflüssen bewahrt werden sollte.¹⁸⁷ Dass Saint-Saëns in Deutschland ausgebuht wurde, hatte mit seiner Musik an sich also nichts zu tun – es ging dabei um seine politische Position. Der Skandal zog Kreise bis nach Prag, wo Saint-Saëns bei

¹⁸² Ther 2014, S. 5.

¹⁸³ Ebd., S. 11.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd., S. 13.

¹⁸⁶ Ebd., S. 11.

¹⁸⁷ Wagner 1978², S. 322.

seinem anschließenden Gastspiel als Genugtuung für die Schmach von Berlin demonstrativ gefeiert wurde.¹⁸⁸

Natürlich gab es auch in früheren Jahrhunderten die Konkurrenz zwischen verschiedenen Musikstilen, z.B. zwischen dem italienischen und dem französischen. Einen musikalischen Stil mit Regionen, Völkern oder Nationen zu verbinden, war also keine Erfindung des 19. Jahrhunderts: Die Allemande bezeichnete einen „deutschen“ Tanz, die Polonaise (wahrscheinlich) einen Tanz aus Polen bzw. mit polnischer Charakteristik. Das alles kann man aber noch nicht als musikalischen Nationalismus bezeichnen. Der Unterschied liegt in der gewissen viel stärker *politisch* als *musikalisch* begründeten *Vereinnahmung* eines Werkes, z.B. bei Richard Wagner. Und die liegt oft viel mehr in der *Rezeption* als in der Sache selbst, das heißt: Konventionen und Interpretationen können ein Werk nationalistisch aufladen.¹⁸⁹

7) Exkurs: Sonderfall Österreich-Ungarn – Operette statt Oper

a) Die Operette – ein politisches Kuriosum?

Die Doppelmonarchie Österreich-Ungarn stellt in der Opernlandschaft des 19. Jahrhunderts einen Sonderfall dar: Während Deutschland in Richard Wagner und Italien in Giuseppe Verdi jeweils einen Nationalkomponisten hatten und sich in Frankreich verschiedene Komponisten wie Charles Gounod und Jules Massenet einen Namen machten, lässt sich für diese Zeit kein vergleichbarer österreichischer Opernkomponist finden. Österreich nahm manchen Musikhistorikern zufolge die internationale Entwicklung des Musiktheaters seit Mozarts Ableben – oder zumindest seit Beethovens *Fidelio*, der 1805 am Theater an der Wien uraufgeführt wurde – völlig passiv hin und hatte „in keiner Weise schöpferisch daran Anteil“.¹⁹⁰ Die Strauß-Operetten waren somit „die ersten abendfüllenden Bühnenwerke eines österreichischen Meisterkomponisten seit der *Zauberflöte*.“¹⁹¹

Doch was bedeutet der Begriff *Operette* überhaupt? Laut Definition ist eine Operette ein „heiteres musikalisches Bühnenstück mit gesprochenen Dialogen, Gesangspartien

¹⁸⁸ Ther 2014, S. 11.

¹⁸⁹ Rudolf Flotzinger, Art. „Nationalstil“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, verfasst am 06.05.2001, eingesehen am 17.3.2020.

¹⁹⁰ Marcel Prawy, Johann Strauß, Wien 1991, S. 119 Zitat.

¹⁹¹ Ebd., S. 128.

(Strophenlieder, Schlager), Tanzszenen und instrumentalen Zwischenspielen.“¹⁹² In Wien gab es ab 1860 den Versuch, eine eigene, neue Operettengattung zu kreieren, anfangs nachempfunden den Werken von Jacques Offenbach und Franz von Suppé. Johann Strauß, für dessen Vater einst der Titel „k. k. Hofballmusikdirektor“¹⁹³ erschaffen worden war, eröffnete mit dem „Donauwalzer“ 1867 die „Goldene Ära“ der Wiener Operette, gekennzeichnet durch walzerselige Melodien und die Zelebration österreichischer Gemütlichkeit; „Biedermeier-Nachklang, aber mit heißblütig ungarisch-balkanisch-slawischem Akzent“¹⁹⁴.

Um dieses Phänomen zu erklären, muss man sich vor Augen führen, dass die musikalische Vorherrschaft Italiens in der Opernwelt ab Mitte des 19. Jahrhunderts bereits der Vergangenheit angehörte.¹⁹⁵ Für das Wiener Publikum galt die italienische Oper als exklusiver Kunstluxus und als Klassensymbol der Reichen¹⁹⁶, daher wurde sie im Bürgertum vielfach negativ assoziiert. Die Wiener Operette hingegen, „ein sehr nettes, frisches, heiteres Ding“¹⁹⁷, befriedigte das Heiterkeitsverlangen der Menschen¹⁹⁸ und war die Wunschtraumerfüllung der breiten Masse.¹⁹⁹

Auch heute noch erfreut sich die Musik von Johann Strauß größter Beliebtheit. Der Donauwalzer, der von Eduard Hanslick „ein patriotisches Volkslied ohne Worte“ genannt wurde, wird traditionsgemäß im Radio als erstes Musikstück in der Neujahrsminute gespielt; er ist der krönende Abschluss jedes Neujahrskonzertes der Wiener Philharmoniker und lässt die Zuhörer den „ganzen versunkenen Zauber der alten Kaiserstadt“ fühlen.²⁰⁰

Wieso wurde nun ausgerechnet die Operette, ausgerechnet der Walzer, zur identitätsstiftenden musikalischen Gattung für die Doppelmonarchie? Es wird behauptet, der Donauwalzer sei nach der missglückten Revolution von 1848 geschrieben worden, um der Bevölkerung die Illusion von Sicherheit und Harmonie vorzugaukeln.²⁰¹ „Musiker wie Johann Strauß haben die Menschheit in Schlaf und Träume gewiegt.“, sagte schon Alphonse Daudet 1894.²⁰² Es darf aber nicht vergessen werden, dass der Walzer im Musiktheater keineswegs für pure

¹⁹² Malte Korff, Kleines Wörterbuch der Musik, Stuttgart 2000, S. 149.

¹⁹³ Hanns Jäger-Sunstenau, Johann Strauss. Der Walzerkönig und seine Dynastie. Familiengeschichte, Urkunden, Wien 1965, S. 21.

¹⁹⁴ Hans Renner, Oper, Operette, Musical. Führer durch das Musiktheater unserer Zeit, München 1969, S. 508.

¹⁹⁵ Julian Budden, Verdi. Leben und Werk, Stuttgart 1987, S. 169.

¹⁹⁶ Pauls 1996, S. 161.

¹⁹⁷ Peter Ziegler, Musenwiege an der Donau. Theater und Musik in Wien, Bad Neustadt/Saale 1987, S. 47.

¹⁹⁸ Johann Strauß, Die Fledermaus. Operette in drei Aufzügen. Textbuch, Stuttgart 1959, S. 9.

¹⁹⁹ Franz Hadamowsky/Heinz Otte, Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte, Wien 1947, S.

11.

²⁰⁰ Prawy 1991, S. 97 Zitat.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd., S. 199.

Fröhlichkeit steht, sondern stets etwas Tragisches an sich hat: Egal ob bei Mozart, Tschaikowsky oder Donizetti: Der Walzer symbolisiert die Brücke zwischen Liebe und Tod, die „Verbindung von Eros und Vergehen“.²⁰³ (Selbst in *La Forza del Destino* erklingt in Eleonoras Sterbeszene ein Walzer!²⁰⁴) Bei Richard Strauss im *Rosenkavalier* wird der Walzer „zum Symbol der Trauer des Abschieds, der Tragik des Alterns“²⁰⁵. Über den Donauwalzer mit seiner Melancholie sagte der Burgschauspieler Raoul Aslan: „Ich glaube, Johann Strauß hat darin seine unbewusste Vorahnung des Zerfalls der Monarchie gegeben.“²⁰⁶

Man sieht, dass in den Donauwalzer und seinen Hintergrund vielleicht auch einiges hineininterpretiert werden kann, denn fest steht: Das Stück war ein Auftragswerk für den Fasching, uraufgeführt im Saal des Diana-Bades mit einem Text voll zeitkritischer Satire.²⁰⁷

Der Walzer wurde von Strauß von vornherein in zwei Fassungen konzipiert, einmal mit parodistischem Text und erst danach als Zweitfassung „seriös“ für Männerchor und Klavier.²⁰⁸ Erst später wurde aus dem Donauwalzer ein Symbol für die Österreichische Nation. Zwar kann man ihn als Spott auf die Monarchie und Vorahnung eines Zerfalls interpretieren (genauso wie auch die Operetten Offenbachs in Paris) – aber die nationalistische Aufladung des Walzers erfolgte doch wesentlich später.

Entstand die Wiener Operette nun also „im Mittelpunkt eines Großreiches, in dem eine Scheinblüte ungesunder Pracht die Kainszeichen des Zerfalls noch verdeckte“²⁰⁹? War Wien der Ort eines „Wert-Vakuums“? Gerne ist die Rede von der Operette als Ausdruck einer „fröhlichen Apokalypse“²¹⁰, von welcher die Österreicher berauscht waren, „den kommenden Verfall zugleich ahnend und ignorierend“.²¹¹

Bemerkenswert ist jedenfalls, dass bereits die französische Operette die Gesellschaftsform des Zweiten Kaiserreiches auf den Arm genommen hatte, und so drängt sich folgender Verdacht auf: „Die Operette taucht anscheinend immer dann auf, wenn es irgendwo mit einer monarchistischen Staatsform zu Ende geht.“²¹² Das Wien der Vorkriegszeit habe bedenken- und ahnungslos in den Tag hineingelebt und in vollen Zügen die ihm vom Schicksal gesetzte

²⁰³ Prawy 1991, S. 117 Zitat.

²⁰⁴ Bieler 2013, o. S.

²⁰⁵ Prawy 1991, S. 118.

²⁰⁶ Ebd., S. 107.

²⁰⁷ Wiener Institut für Strauß-Forschung, Strauß-Elementarverzeichnis. Thematisch-bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauß (Sohn), Tutzing 1997, S. 478.

²⁰⁸ Norbert Linke, Johann Strauß (Sohn) mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1982, S. 82.

²⁰⁹ Hadamowsky/Otte 1947, S. 11.

²¹⁰ Moritz Csáky, Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay, Wien u.a. 1998, S. 33.

²¹¹ Verena Noggler, Aspekte der Erotik im Wien der Jahrhundertwende, Dipl. Innsbruck 1995, S. 3 Zitat.

²¹² Prawy 1991, S. 120 Zitat.

Galgenfrist genossen²¹³, liest man immer wieder, und weiter: Wenn die Welt ins Wanken gerate, steige die Lust auf die Illusion, auf den Rausch.²¹⁴ (Dass Hitler gegen Kriegsende angeblich vermehrt Schallplatten von *Die lustige Witwe* hörte – nicht mehr den geliebten Wagner – mag diesen Verdacht erhärten.²¹⁵)

Ein verbreiteter Deutungsversuch für den Erfolgsgang der Operette ist, dass sie als einzige Gattung den Wiener Walzer mit ungarischem Csárdás, böhmischer Polka, polnischer Mazurka und dem Ländler des Alpenraumes verband – allein die Operette erschuf einen Rahmen, in dem fast alle der verschiedenen volkstümlichen Tänze der Doppelmonarchie Platz fanden. In der Operette konnten sich nicht nur alle Gesellschaftsschichten, sondern – zumindest theoretisch – auch alle Volksgruppen des Vielvölkerstaates angesprochen fühlen. Dadurch entschärfte sie die allgegenwärtige Heterogenität der Donaumonarchie zumindest auf musikalischer Ebene,²¹⁶ denn man muss sich bewusst machen, dass es sich bei „Österreich“ bis 1918 um ein multinationales Staatsgebilde handelte. Es ist sehr schwierig, etwas „Österreichisches“ in der „österreichischen Musik“ festzumachen – wo „Österreich“ Ende des 19. Jahrhunderts doch aus vielen verschiedenen Nationen bestand.²¹⁷

b) Johann Strauß die *Fledermaus* (1874)

Johann Strauß (Sohn), geboren 1825, verbrachte die ersten Jahre seiner Musikerkarriere als reisender Dirigent in ganz Europa und komponierte erfolgreich Unterhaltungsmusik, vor allem Walzer, Märsche und Polkas, bis er sich der Operette zuwandte. Von allen 479 Werken, die Strauß hinterließ, ist es – neben *Eine Nacht in Venedig* (1883) und *Der Zigeunerbaron* (1885) – vor allem *Die Fledermaus* (1874), die sich auch heute noch größter Beliebtheit erfreut, als Gipfel der klassischen Operette und als erfolgreichste Operette der Welt gilt.²¹⁸

„Wenn irgendein Komponist für sich beanspruchen kann, der populärste von allen zu sein, dann Johann Strauß Sohn.“²¹⁹, ist die Meinung mancher Liebhaber. Selbst Richard Wagner,

²¹³ Fred Hennings, Solange er lebt. Aus dem Wien der Jahrhundertwende, Wien u.a. 1968, S.12.

²¹⁴ Markus Hauser, *Die Fledermaus*: Maske und Suff als Lebensbehelf, in: *Tiroler Tageszeitung*, 21.12.2015.

²¹⁵ Hamann 2016¹⁵, S. 46.

²¹⁶ Stefan Schmidl, Die Utopie der Synthese. Nation und Moderne in der Operette Österreich-Ungarns, in: *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien 2012, S. 55-63, hier S. 55-56.

²¹⁷ Flotzinger 2001.

²¹⁸ Wagner 1979², S. 311-312.

²¹⁹ Stevenson 2000, S. 124.

der mit Kritik und Beleidigungen normalerweise nicht hinterm Berg hielt, schätzte die Musik von Johann Strauß und betitelte diesen als „Walzerkönig“.²²⁰

Genau wie Wagner betätigte sich auch Johann Strauß an der Bürgerlichen Revolution von 1848. Zwar verteilte er keine Flugblätter, aber er zeigte seine Unterstützung der revolutionären Elemente durch die Komposition von Stücken wie dem Revolutionsmarsch (op. 54) und der Darbietung der französischen *Marseillaise*. Aufgrund seines provokativen Verhaltens wurde er sogar von der Polizei befragt, der Fall wurde aber fallengelassen und Strauß zeigte sich von da an dem jungen, neuen Kaiser Franz Joseph gegenüber stets loyal (zum Beispiel durch den Kaiser-Franz-Joseph-Marsch op.67 und den Kaiser-Franz-Joseph I.-Rettungs-Jubel-Marsch op.126).²²¹

Die Fledermaus, die angeblich in sechs Wochen geschrieben wurde,²²² basiert auf dem französischen Lustspiel *La Réveillon* des französischen Autorenduos Henri Meilhac und Ludovic Halévy und ist Ausdruck der bürgerlichen Kultur in der Zeit Franz Josephs I.; das Libretto wurde von Karl Haffner und Richard Genée geschrieben.²²³

Die Handlung ist ein Sammelsurium verschiedener Verwechslungsgeschichten: Angehörige aller Stände, darunter der Graf von Eisenstein, seine Gattin Rosalinde, deren Dienstmädchen Adele sowie der Notar Dr. Falke, versammeln sich aus verschiedenen Gründen auf einem Fest des Prinzen Orlowsky, wo jeder seiner Umgebung eine andere Identität vorgaukelt. „In dieser Operette gibt es keine einzige Figur, die ehrlich ist.“²²⁴ Diese ironische Selbstreflexion der verschiedenen Stände, z. B. durch Verkleidungs- und Maskenszenen, ist typisch für die Operette.²²⁵ Von manchen Historikern wird behauptet, ihre wahre Sehnsucht sei der „muntere Gleichklang von Liberté und Fraternité“²²⁶.

„Aristokraten, Bürger und Dienstboten vergnügen sich auf einem Fest, verbrüdern sich, es gibt jeder vor, jemand anderer zu sein, und zum Schluss schiebt man die Schuld auf den Champagner.“²²⁷ Die Stände werden fröhlich durcheinandergemischt. Schon die erste Szene

²²⁰ Prawy 1991, S. 87.

²²¹ Peter Kemp, Strauss, Johann, in: Grove Music Online [<https://www-1oxfordmusiconline-1com-1oskm4uju01a8.han.bruckneruni.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278266?rskey=Q3jRgr&result=3>], 20.01.2001, eingesehen 19.03.2020.

²²² Hellmuth Christian Wolff, Geschichte der komischen Oper. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wilhelmshaven 1981, S. 206.

²²³ Otto Schneidereit, Operette A-Z. Ein Streifzug durch die Welt der Operette und des Musicals, Berlin 1983, S. 338.

²²⁴ Eric A. Plaut, Die Große Oper. Spiegel des westlichen Geistes, Gießen 2007, S. 147.

²²⁵ Csáky 1998, S. 67.

²²⁶ Volker Klotz, Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, Kassel 2004, S. 15 Zitat.

²²⁷ Operetten-Lexikon, Die Fledermaus, 10.11.2015, [<http://www.operetten-lexikon.info/?menu=55&lang=1>], eingesehen 11.11.2015.

beginnt mit der Bediensteten Adele, die ihr eigenes Los beklagt, weil sie als Zofe arbeiten muss und doch viel lieber mit den Schönen und Reichen eine Feier besuchen würde:

ADELE:
Ach, warum schuf die Natur
mich zur Kammerjungfer nur?

Es kommt zu den absurdesten Verwechslungsgeschichten, doch am Ende scheint sich jede Spannung in Wohlgefallen aufzulösen.²²⁸ Von Beginn an folgt ein Witz dem anderen, z.B. als Rosalinde über ihre Jugendliebe sagt: „Sicher hält er mich für treulos, glaubt vielleicht, ich liebe einen anderen – und ich habe doch bloß geheiratet.“

Die Fledermaus ist unterhaltsam, kurzweilig und weniger sentimental als andere Operetten.²²⁹ Schon lange gilt sie „als österreichisches Nationalheiligtum“²³⁰ und als „Meisterwerk nicht nur der Operette, sondern des gesamten musikalischen Theaters“.²³¹ Die österreichische „Identität“, die in der *Fledermaus* erschaffen wird, grenzt sich von der italienischen und deutschen weit ab: Hier regieren der Humor und der Alkohol. Wenn es in der *Fledermaus* eine herrschende „Majestät“ gibt, so ist es der Champagner:

„Stoßt an, stoßt an
und huldigt im Vereine
dem König aller Weine,
dem König aller Weine!
Die Majestät wird anerkannt,
anerkannt rings Land.
Jubelnd wird Champagner
der Erste sie genannt!“²³²

Ganz allgemein kann man feststellen, dass die Thematisierung von Herrschaft und Politik in der Operette „harmlos, witzig und verschleiert“²³³ auftritt. In der Doppelmonarchie bedeutete Vaterlandsliebe „die Akzeptanz von Gesamtstaatsinteressen, die den separatistischen nationalen Einzelinteressen zunehmend widersprach“²³⁴, weswegen dieses Thema lieber vermieden wurde. Auch Krieg gibt es in der Operette nur in verharmloster Form, ganz anders als in Verdis *Forza del Destino*; in der *Fledermaus* kommt er *gar* nicht vor.

²²⁸ Hadamowsky/Otte 1947, S. 11.

²²⁹ Wagner 1979², S. 312.

²³⁰ Prawy 1991, S. 239.

²³¹ Strauß 1959, S. 6 Zitat.

²³² Ebd., S. 63.

²³³ Csáky 1998, S. 73.

²³⁴ Ebd., S. 77.

Der bürgerlichen Realität wird in der *Fledermaus* mit Ironie begegnet und es kommt zu einer Persiflage der politischen Zustände: So werden die fünf bzw. acht Tage Arrest, die Eisenstein für die Beleidigung einer Amtsperson erhält, als lächerlich dargestellt.²³⁵ Auf diese Weise wird in der *Fledermaus* verdeutlicht, „wie sehr das Publikum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darauf erpicht und eingestellt war, die Bedrohlichkeit von „Haftvollzugsanstalten“ zu zerlachen“²³⁶:

ADELE:

Aber ich weiß noch immer nicht, warum der gnädige Herr eigentlich eingesperrt wird?

ROSALINDE:

Weil er einem Amtsdienner ein paar Hiebe mit der Reitpeitsche gegeben und ihn einen Stockfisch genannt hat.

ADELE:

Wegen so einem bisserl?

Eisenstein wird verurteilt. Der Ärger darüber – und der Spott – trifft hauptsächlich Dr. Blind, den inkompetenten Anwalt Eisensteins, den man in der Operette als Verkörperung des überkomplizierten Verwaltungs- und Beamtenstabes der Habsburgermonarchie sehen kann. („Nein, mit solchen Advokaten ist verkauft man und verraten; da verliert man die Geduld!“)

BLIND:

Wenn Sie nur erst wieder frei,
Prozessieren wir aufs neu,
Und ich werde Ihnen dann schon zeigen, was ich kann:
Rekurrieren, appellieren, reklamieren,
Revidieren, rezipieren, subvertieren,
Devolvieren, insolvidieren, protestieren,
Liquidieren, exzerpieren, extorquieren,
Arbitrieren, resumieren, exkulpieren,
Inkulpieren, kalkulieren, konzipieren ...

ROSALINDE, EISENSTEIN:

Hören Sie auf, es ist genug!

BLIND:

Und Sie müssen triumphieren!

²³⁵ Ebd., S. 109-110.

²³⁶ Klotz 2004, S. 691.

ROSALINDE:

Ob Sie Berge von Papieren auch dabei zusammenschmieren,
Doch Sie werden schließlich sich blamieren
Ja, ach ja, blamieren!

Und nicht nur die unterschiedlichen Stände verbrüdern sich in der *Fledermaus* – es treffen außerdem Angehörige der verschiedensten Nationen witzig, aber friedlich aufeinander: Da gibt es einen russischen Adligen, der von seinem Leben so gelangweilt ist, dass er sich nur noch daran erfreut, seine Gäste betrunken zu machen:

ORLOFSKY:

Ich lade gern mir Gäste ein,
Man lebt bei mir recht fein,
Man unterhält sich, wie man mag,
Oft bis zum hellen Tag.
Zwar langweil ich mich stets dabei,
Was man auch treibt und spricht,
Indes, was mir als Wirt steht frei,
Duld ich bei Gästen nicht.
Und sehe ich, es ennuyiert
Sich jemand hier bei mir,
So pack ich ihn ganz ungeniert,
Werf ihn hinaus zur Tür.
Und fragen Sie, ich bitte,
Warum ich das denn tu?
's ist mal bei mir so Sitte:
Chacun à son goût!

EISENSTEIN:.

Gehorsamer Diener! Ein echt russisches, drastisches Mittel! Wenn jeder, der sich langweilt, hinausgeworfen wird, werden sich sicher alle Gäste amüsieren!

Besonders in Mode ist es bei den Damen außerdem, sich als exotische, heißblütige Osteuropäerinnen auszugeben. So stellt sich das Kammermädchen Adele als feine Dame Olga vor, während Rosalinde vor der versammelten Gesellschaft mit ungarischem Akzent spricht und einen Csárdás singt. Eisenstein hingegen gibt sich als französischer Marquis Renard aus; der Gefängnisdirektor Frank als Chevalier Chargin. Am Ende des Festes singt der Chor schließlich noch eine böhmische Polka „Marianka, komm und tanz me hier! Heut ist's schon vsecko jedno mir!“

Die *Fledermaus* endet damit, dass als Quintessenz die österreichische Tugend des Vergessens des Unvermeidlichen besungen wird: „Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist.“²³⁷

c) Nation und Politik in der Operette

In der Operette, diesem seltsamen Ableger der Opera buffa, der Opéra comique und des Singspiels,²³⁸ findet sich politische und gesellschaftliche Satire, wenn auch versteckt. Es wird parodiert und gespottet in der *Fledermaus* – vor allem beim Auftritt des „Frosch“, der im dritten Akt kabarettartig das aktuelle Tagesgeschehen auf's Korn nehmen darf. Doch die k.u.k. Zensur sorgte bis 1918 dafür, dass die Operette harmlos und komisch blieb; eine Gattung, mit deren unrealistischen und witzigen Verwechslungsgeschichten, Ohrwürmern im Dreivierteltakt und bunten Ballettszenen niemandem ernsthaft wehgetan wurde.²³⁹

Die nationalen Elemente in der *Fledermaus* sind, wenn man so will, völkerübergreifend: Schließlich war das Habsburgerreich ein Vielvölkerstaat, der aus dutzenden unterschiedlichen Volksgruppen bestand. Man stelle sich nur vor: Im Parlament der k.u.k. Monarchie saßen im Jahr 1907 233 deutsche (bzw. deutschsprachige) Abgeordnete, 107 Tschechen, 82 Polen, 33 Ruthenen, 24 Slowenen, 19 Italiener, 13 Kroaten und fünf Rumänen.²⁴⁰ Die Habsburgermonarchie war in sich so heterogen wie kein anderer Staat in Europa, und es gab massive innere Spannungen zwischen den einzelnen Volksgruppen – im Parlament verstanden die Abgeordneten mangels Dolmetschern oft überhaupt nicht, um was es in den Reden ihrer Kollegen ging. „Die tagtäglichen Streitereien im Kauderwelsch von zehn Sprachen machten den k.k. Reichsrat zu einer internationalen Sehenswürdigkeit“ – tatsächlich war es bei den Wiener Bürgern eine beliebte Freizeitbeschäftigung, das Parlament zu besuchen, um sich zu amüsieren.²⁴¹

Das alles mag für uns heute kurios und witzig klingen, aber die Spannungen innerhalb des Vielvölkerstaates waren real und wurden mit jedem Jahr bedrohlicher. Es verwundert also nicht, dass versucht wurde, diesen Problemen humorvoll die Schärfe zu nehmen.

²³⁷ Csáky 1998, S. 50 Zitat.

²³⁸ Renner 1969, S. 507.

²³⁹ Wagner 1979², S. 311.

²⁴⁰ Hamann 2016¹⁵, S. 171.

²⁴¹ Ebd., S. 173 Zitat.

Die österreichisch-ungarische Nation musikalisch darzustellen, war kompliziert – weil eben auch die politische Realität kompliziert war. Während in Italien versucht wurde, die verschiedenen italienischen Gebiete in einem gemeinsamen Königreich zu vereinen, ging es in der k.u.k Monarchie eher darum, das schon bestehende riesenhafte Reich nicht dem Zerfall zu überlassen. Der Nationalstaat bestand bereits – aber er stand auf tönernen Füßen. Die Operette war wichtig für die nationale Identität der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie, weil sie mit Csárdás, Polka, Ländler usw. die musikalischen Inhalte der verschiedenen Volksgruppen in sich vereinte: Sie sprach nicht nur alle Gesellschaftsschichten an, sondern bemühte sich auch, alle Volksgruppen des Vielvölkerreiches einzubeziehen.²⁴²

In der *Fledermaus* konnten sich die meisten von ihnen zumindest theoretisch angesprochen fühlen: Zwar ist das Libretto auf Deutsch und es regiert zweifellos musikalisch der „deutsche“ Walzer, so wie ja auch in der Realität im Reich das Deutsche vorherrschte. Es gab aber auch Raum für ungarischen Csárdás, böhmischen Polka und polnische Mazurka.²⁴³

Oft wird die Operette zum „total verkitschten Stumpsinn“²⁴⁴ oder zum Gipfel der Biederkeit erklärt, bei genauerem Hinsehen erweist sie sich jedoch als unerwartet vielschichtig und komplex.²⁴⁵ Durch „ihre szenische Schwungkraft, ihr[en] hintsinnige[n] Witz, ihre sozial-psychologische Treffsicherheit“²⁴⁶ stellte sie nicht nur den „Esprit von Wien“²⁴⁷ dar, sondern fungierte in der Doppelmonarchie als Auseinandersetzung mit einer widersprüchlichen, schwierigen Wirklichkeit, die von Heterogenität und Differenzierungen geprägt war.²⁴⁸

8) Schluss

Dreihundert Jahre lang war die europäische Oper ein Werkzeug politischer, kultureller und sozialer Machtansprüche.²⁴⁹ Im 19. Jahrhundert verstärkten die kontinentalen Imperien ihre kulturpolitischen Aktivitäten, indem sie öffentliche Einrichtungen wie Theater und Opernhäuser massiv förderten: Das Ziel dahinter war die Stärkung ihrer Macht und des

²⁴² Schmidl 2012, S. 55-56.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Marie-Theres Arnbom/Kevin Clarke, Vorwort. Parallelwelten der Operette, in: Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness, Wien 2012, S. 12-17, hier S. 12.

²⁴⁵ Albert Gier, Wär' es auch nichts als ein Augenblick. Poetik und Dramaturgie der komischen Operette, Bamberg 2014, S. 11.

²⁴⁶ Klotz 2004, S. 107.

²⁴⁷ Stevenson 2000, S. 124.

²⁴⁸ Schmidl 2012, S. 62.

²⁴⁹ Jost Hermand, Glanz und Elend der deutschen Oper, Köln-Weimar-Wien 2008, S. 261.

inneren Zusammenhaltes des Staates.²⁵⁰ So bot die Oper einen öffentlichen Raum, um nationale Identität zu erschaffen.²⁵¹ Heute, im 21. Jahrhundert, sind wir geneigt, die Oper und die Musik im Allgemeinen als etwas Internationales, Völkerverbindendes zu sehen – doch im 19. Jahrhundert war dies nicht immer und nicht für alle Musikschafter und -rezipienten der Fall. Von vielen wurde die Oper als ein Ausdruck der Nation verstanden und trug wesentlich zur Verbreitung eines Nationalbewusstseins der Bevölkerung bei.²⁵² In den Opern des 19. Jahrhunderts wurde vielfach nationale Identität geschaffen. Das Resultat dieser Nationalisierung der Oper, beginnend als ein Prozess der Differenzierung, war oftmals ein „nationales Schubladendenken“.²⁵³

Es ist interessant, dass zumindest zwei Staaten scheinbar „Gallionsfiguren“ entwickelten: Die Komponisten Richard Wagner und Giuseppe Verdi gelten noch heute als *die* Komponisten ihrer jeweiligen Länder in ihrer Zeit, was sogar zum hochgespielten Klischee „der *Antipoden*, des Erlösungsmystikers Wagner und des Realistikers der Opernszene Verdi“²⁵⁴, führte: Beide Meister hätten, je nach Charakter und künstlerischem Temperament, das Musiktheater des 19. Jahrhunderts zu Gipfeln geführt.²⁵⁵ (Dasselbe kann man jedoch auch von Johann Strauß behaupten, der ein Ehrengrab im Wiener Zentralfriedhof erhielt und durch seine Werke die walzerselige österreichische Identität konstruierte wie kein anderer.²⁵⁶)

Anhand der Analyse der Werke *Die Meistersinger von Nürnberg*, *La Forza del Destino* und *Die Fledermaus* konnte gezeigt werden, wie in Deutschland, Italien und der Habsburgermonarchie nationale Identität erschaffen und dargestellt wurde. Zusammenfassend könnte man sagen: Die konstruierte „Nation“ Richard Wagners, wenn man von Derartigem sprechen kann, fußt auf der altdeutschen Idylle eines wohlgeordneten und überschaubaren Ortes des Wohlstands und der Sicherheit, in der die unpolitische Selbstorganisation freier Bürger eine Hochblüte der Kultur ermöglicht.²⁵⁷ Verdis Herangehensweise an den Nationenbegriff unterscheidet sich davon grundlegend: In *La Forza del Destino* wirken Krieg, Klassenkonflikte und Gewalt auf die Protagonisten ein, die trotz aller Widrigkeiten – und trotz der Lächerlichkeit der Kirche – nicht den Glauben an Gott verlieren und in ihrer Liebe

²⁵⁰ Philipp Ther, *Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*, Oldenburg 2012, S. 10.

²⁵¹ Müller/Toelle 2008, S. 9.

²⁵² Ther 2006, S. 18.

²⁵³ Ebd., S. 394.

²⁵⁴ Pauls 1996, S. 280.

²⁵⁵ Zentner 1980²⁹, S. 243.

²⁵⁶ Jäger-Sunstenau 1965, S. 28.

²⁵⁷ Bermbach 1997, S. 239.

und Ehrhaftigkeit beständig bleiben.²⁵⁸ Die dargestellte Sinnlosigkeit des Krieges verdeutlicht den Wunsch nach Frieden in einer liberalen Gesellschaft ohne autoritäre staatliche Vorschriften und klerikale Bevormundung – die Sehnsucht nach einer geeinten Nation, aber ohne kriegerischen Nationalismus.²⁵⁹

In der *Fledermaus* entdeckt man wiederum einen völlig anderen Umgang mit dem Thema Nation: Humor und Ironie verschleiern die ernststen Probleme eines zu zerfallen drohenden Großreiches.²⁶⁰ Die sich im fröhlichen Verwechslungsreigen befindenden Protagonisten bekennen sich zu einer klassenlosen Gesellschaft, in der die verschiedenen Volksgruppen des Vielvölkerreiches friedlich koexistieren können – und wenn es auch nur im Champagnerausch und für eine Nacht möglich ist.²⁶¹

Nicht einfach zu beantworten ist die Frage nach der Nationaloper in Frankreich. Weder Gounods *Faust* noch Bizets *Carmen* enthalten nationale oder nationalistische Züge – und doch gerieten beide Opern ins Spannungsfeld nationalistischer Tendenzen: *Faust* wurde in Frankreich als „zu deutsch“ empfunden, während man sich in Deutschland darüber empörte, dass ein französischer Komponist sich an Goethes *Faust* vergriffen hatte. An ähnlich paradoxe Reaktionen war auch Georges Bizet gewohnt: Man warf ihm vor, er stehe unter einem viel zu starken Einfluss von Richard Wagner, dem großen französischen Feindbild,²⁶² und auch seiner *Carmen* prophezeite man in Frankreich keinen Erfolg.²⁶³ (Ein interessantes Detail am Rande: Friedrich Nietzsche beschrieb *Carmen* aufgrund ihrer Akzentuierung der Sinnlichkeit, der Wirklichkeit und des Mediterranen als *Antithese* und *Antidoton*, also als *Gegengift* zu Wagner!²⁶⁴)

Man könnte sagen, das extreme Konkurrenzverhältnis zwischen deutschen und französischen Musikschaaffenden bewirkte in beiden Fällen – also Gounod und Bizet – dass hervorragende französische Komponisten aufgrund eines übersteigerten Nationalbewusstseins des rezipierenden Publikums verkannt wurden. Und genau darin liegt der springende Punkt: „Nationaloper“ waren in erster Linie ein *Rezeptionsphänomen*: Sowohl Opernkritiker als auch Publikum interpretierten zeitgenössische Werke und Musikstile oft im nationalen Sinne,

²⁵⁸ Bermbach 1997, S. 178.

²⁵⁹ Pauls 1996, S. 209.

²⁶⁰ Gier 2014, S. 353.

²⁶¹ Dieter Schickling, Sozialkritik in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Udo Bermbach/Wulf Kunold (Hrsg.), *Gesungene Welten. Aspekte der Oper*, Berlin 1992, S. 113-136, hier S. 124.

²⁶² Wright 2016.

²⁶³ Ebd. Zitat.

²⁶⁴ Ebd.

ob das nun vom Komponist so beabsichtigt war oder nicht.²⁶⁵ Ja, einige Komponisten im 19. Jahrhundert verwendeten nationale Stoffe, weil sie einerseits aktuelle, erfolgreiche Werke schreiben wollten und andererseits selbst als Anhänger der jeweiligen Nationalbewegungen im Kontext ihrer Zeit standen. (Viele nahmen an Demonstrationen, Versammlungen oder gar Revolutionen teil, man denke an Wagner und Verdi.) Manche Komponisten griffen auch den bereits existierenden kulturellen Nationalismus auf und verstärkten ihn,²⁶⁶ In manchen Fällen aber gerieten Musikschafter ins Kreuzfeuer von Nationalbewegungen und Nationalismen, ohne dass sie den Rezipienten dafür in ihrem Werk einen besonderen Anlass gegeben hätten. Bizets Musik wurde abgelehnt, weil man meinte, darin Anklänge an Wagner zu hören – so kam es zu einer nationalen Ablehnung und Aufladung seiner Werke, obwohl sie keine nationalen Bezüge enthielten. (Bizet war noch nicht einmal Mitglied der *Société Nationale de Musique*!)

Somit kann die These dieser Arbeit als bestätigt angesehen werden: Manchmal war die Rezeption eines Werkes nationalistisch, obwohl es die Präsentation – also das Libretto – *nicht* war. Oft entstanden nationale oder nationalistische Bezüge erst in der *Rezeption*, das heißt: Die Konventionen und Interpretationen konnten ein Werk nationalistisch aufladen.²⁶⁷

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte das Opernpublikum vielerorts eine lautstarke Ablehnung ausländischer Opern, sodass „ausländische“ Komponisten nur aufgrund ihrer nationalen Zugehörigkeit sogar ausgebuht wurden. Man nennt diese radikale und bornierte Variante des musikalischen Nationalismus heute *musikalischen Chauvinismus*.²⁶⁸

Doch wann endete im Musiktheater das gegenseitige Herabsetzen, das zwanghafte Sich-voneinander-Abgrenzen und das gewohnheitsmäßige Herumreiten auf der eigenen nationalen Identität? Wann endete der musikalische Chauvinismus?

Zu einer „Europäisierung der Oper“ kam es erst um etwa 1900, als sich im Fin de Siècle an den größeren Opernhäusern ein europäisches Standardrepertoire herausbildete, das Verdi, Wagner, Gounod, etwas Belcanto und die bekanntesten Verismo-Opern beinhaltete. Dazu muss aber gesagt werden, dass die Gesangssprache nationalisiert blieb – die Opern wurden meistens übersetzt und nicht in der Originalsprache aufgeführt (hauptsächlich aber aus

²⁶⁵ Ther 2014, S. 16.

²⁶⁶ Ebd., S. 48.

²⁶⁷ Flotzinger 2001.

²⁶⁸ Ther 2014, S. 11.

praktischen Gründen, nicht aufgrund von Nationalismus). In dieser Zeit entwickelte sich eine Art „Operntourismus“: Wien, Dresden und Mailand wurden zu führenden Zielorten.²⁶⁹

Was vor hundertfünfzig Jahren als national konzipiert wurde, gilt heute als international. Heute wissen wir auch, dass weder die italienische und noch die deutsche Oper in sich so einheitlich waren, wie Wagner es behauptete. Wir empfinden das Konstrukt eines spezifisch nationalen Stils als fragwürdig.²⁷⁰ Uns ist bewusst, dass kulturelle Identifikation unweigerlich immer eine Geschichte von Instrumentalisierung, Manipulation und Machtausübung bzw. -erhaltung ist.²⁷¹

„Diese ganze Diskussion über die Nationaloper, über die osteuropäischen Nationaloper wird auch schnell müßig, weil man rausfindet, dass diese Opern eigentlich alles italienische Opern sind, die einen nationalen Text haben und vielleicht dann noch irgendwelche Anklänge an russische, tschechische, kroatische Folklore haben.“²⁷²

Doch auch im 19. Jahrhundert gab es schon Komponisten und Künstler, die sich bewusst waren, dass es wenig Sinn macht, Musik national vereinnahmen zu wollen – wie das folgende Zitat beweist:

„Die Kunst hat kein Vaterland.“

- Carl Maria Freiherr von Weber (1786-1826)²⁷³

²⁶⁹ Ther 2014, S. 17.

²⁷⁰ Ebd., S. 6.

²⁷¹ Bernhard Märk, Zäsuren und (Dis-)Kontinuitäten in der österreichischen Identität. Die Auswirkungen der Waldheim-Affäre auf das kollektive Gedächtnis der Zweiten Republik, in: *historia.scribere* 6(2014), S. 79–111[<http://historia.scribere.at>], 2013–2014, eingesehen 19.03.2020, hier S. 81.

²⁷² Matthias Nöther, Opernstoffe und die Konstruktion des Nationalen. Ein Historiker-Kongress in Wien, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, [https://www.deutschlandfunkkultur.de/opernstoffe-und-die-konstruktion-des-nationalen.1013.de.html?dram:article_id=166755], 02.03.2007, abgerufen 13.05.2019.

²⁷³ https://www.gutzitert.de/zitat_autor_carl_maria_freiherr_von_weber_thema_kunst_zitat_12818.html, eingesehen 27.01.2020.

9) Literaturverzeichnis

Abbate, Carolyn/Parker, Roger, Eine Geschichte der Oper. Die letzten 400 Jahre, München 2013.

Abert, Anna Amalie, Geschichte der Oper, Stuttgart u. a. 1994.

Allgemeine Musikalische Zeitung, Band 45, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1843.

Alter, Peter, Nationalismus, Frankfurt am Main 1985.

Amodeo, Immacolata, Das Opernhafte. Eine Studie zum “gusto melodrammatico” in Italien und Europa, Bielefeld 2007.

Amoser, Marcel, Nationalismus und Minderheiten im Deutschen Reich 1871–1880, in: historia.scribere 3 (2011), S. 289–316, [<http://historia.scribere.at>], 2010–2011, eingesehen 19.03.2020.

Angelico, Francesco, Verdis vielschichtiges Fresko, in: Tiroler Landestheater und Orchester GMBH (Hrsg.), La Forza del Destino. Die Macht des Schicksals. Oper von Giuseppe Verdi, Innsbruck 2013, o. S.

Arnbom, Marie-Theres/Clarke, Kevin, Vorwort. Parallelwelten der Operette, in: Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness, Wien 2012, S. 12-17.

Behr, Michael, Musiktheater. Faszination, Wirkung, Funktion, Wilhelmshaven u.a. 1983.

Bermbach, Udo, Option für die linke Mitte. Gesellschaftliche und politische Aspekte in Verdis Opern, in: Udo Bermbach (Hrsg.), Verdi-Theater, Stuttgart u. a. 1997, S. 183-202.

Bermbach, Udo, Opernsplitter, Würzburg 2005.

Bermbach, Udo, Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper, Hamburg 1997.

Bieler, Susanne, Eine Premiere für St. Petersburg. Zur Entstehung von Verdis „La Forza del Destino“, in: Tiroler Landestheater und Orchester GMBH (Hrsg.), La Forza del Destino. Die Macht des Schicksals. Oper von Giuseppe Verdi, Innsbruck 2013, o. S.

Bokina, John, Opera and Politics. From Monteverdi to Henze, New Haven u.a. 1997.

Borchmeyer, Dieter, Richard Wagner und der Antisemitismus, in: Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hrsg.), Richard-Wagner-Handbuch, Stuttgart 1986, S. 137-162.

Bremm, Klaus-Jürgen, 70/71 Preußens Triumph über Frankreich und die Folgen, Darmstadt 2019.

Brendel, Franz, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, Leipzig 18786.

Brug, Manuel, Charles Gounod zum 200. Geburtstag: Opfer seines Erfolges, in: Welt.de, 17.06.2018 [<http://klassiker.welt.de/2018/06/17/charles-gounod-zum-200-geburtstag-opfer-seines-erfolges/>], eingesehen 27.01.2020.

Budden, Julian, *The Operas of Verdi. From Il Trovatore to La Forza del Destino*, Oxford 1992.

Budden, Julian, *Verdi. Leben und Werk*, Stuttgart 1987.

Citron, Pierre, *Hector Berlioz. Mémoires*, Paris 1969.

Csáky, Moritz, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, Wien u.a. 1998.

Dahlaus, Carl, *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1996.

Daniel, Ute, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

Dömling, Wolfgang, *Berlioz*, Hamburg 1993⁴.

Dörge, Hans, *Musik in Venedig. Ein moderner Stadtführer zu den Zeugen der Musik und Bildenden Kunst*, Wilhelmshaven 1991.

Donington, Robert, *Die Geschichte der Oper. Die Einheit von Text, Musik und Inszenierung*, München 1997.

Endler, Franz, *Endlers Opernführer. Was wirklich im Libretto steckt*, Wien 1980.

Fesser, Gerd, *Sedan 1870. Ein unheilvoller Sieg*, Paderborn 2019.

Fings, Karola, *Rasse: Zigeuner*, in: Herbert Uerlings/Iulia-Karin Patrut (Hrsg.), „Zigeuner“ und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion, Frankfurt am Main u. a. 2008, S. 273–309.

Fischer, Jens Malte, *Vom Wunderwerk der Oper*, Wien 2007.

Flotzinger, Rudolf, Art. „Nationalstil“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, verfasst am 06.05.2001, eingesehen am 17.3.2020.

Flynn, Timothy, *Camille Saint-Saëns. A Guide to Research*, New York 2003.

Flynn, Timothy, *Charles Francois Gounod. A Research and Information Guide*, New York 2009.

Friebs, Julia Teresa, *"Figaros Hochzeit", die Geschichte eines revolutionären Friseurs, Die Welt der Habsburger*, o. D., [www.habsburger.net] eingesehen 20.1.2014.

Ganschow, Jan/Haselhorst, Olaf/Ohnezeit, Maik, *Der Deutsch-Französische Krieg 1870/71. Vorgeschichte, Verlauf, Folgen*, Graz 2009.

Gier, Albert, Wäre es auch nichts als ein Augenblick. Poetik und Dramaturgie der komischen Operette, Bamberg 2014.

Gregor-Dellin, Martin, Richard Wagner. Eine Biographie in Bildern, München 1982.

Gurlitt, Wilibald/Eggebrecht, Hans Heinrich, Bizet, in: Riemann Musiklexikon (Personenteil A–K). B.Schott's Söhne, Mainz 1959.

Hadamowsky, Franz/Otte, Heinz, Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte, Wien 1947.

Hamann, Brigitte, Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators, München-Berlin 2016¹⁵.

Hanssen, Frederik, "Meistersinger" an der Staatsoper. Wink- statt Denkelemente, in: Der Tagesspiegel, ohne Jahrgang (2015), ohne Nummer, o. S.,
[<http://www.tagesspiegel.de/kultur/meistersinger-der-staatsoper-wink-statt-denkelemente/12406090.html>], eingesehen 12.02.2016. Hein, Annette, „Es ist viel Hitler in Wagner“. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den „Bayreuther Blättern“ (1878-1938), Tübingen 1996.

Hauser, Markus, Die Fledermaus: Maske und Suff als Lebensbehelf, in: *Tiroler Tageszeitung*, 21.12.2015.

Hennings, Fred, Solange er lebt. Aus dem Wien der Jahrhundertwende, Wien u.a. 1968.

Hermant, Jost, Glanz und Elend der deutschen Oper, Köln-Weimar-Wien 2008.

Hobsbawm, Eric, Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848–1875 (Das lange 19. Jahrhundert, Bd. 1), Darmstadt 2017.

Hölz, Karl, Zigeuner, Wilde und Exoten. Fremdbilder in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Berlin 2002.

Holl, Karl, Verdi, Berlin 1943.

Jäger-Sunstenau, Hanns, Johann Strauss. Der Walzerkönig und seine Dynastie. Familiengeschichte, Urkunden, Wien 1965.

Jahrmärker, Manuela, Gounod, Charles François. Biographie, in: MGG Online [<https://www-1mgg-2online-1com-10000f8ju0058.han.bruckneruni.at/article?id=mgg05547&v=1.0&rs=id-5f63c572-da41-d202-f532-2fcee3519af4&q=Gounod>], online veröffentlicht November 2016, abgerufen 12.03.2020.

Katz, Jacob, Richard Wagner. Vorbote des Antisemitismus, Königstein 1985.

Keitel, Wilhelm/Neuner, Dominik, Gioachino Rossini, München 1992.

Kemp, Peter, Strauss, Johann, in: Grove Music Online [<https://www-1oxfordmusiconline-1com1oskm4uju01a8.han.bruckneruni.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001>]

.0001/omo-9781561592630-e-6002278266?rskey=Q3jRgr&result=3], 20.01.2001, eingesehen 19.03.2020.

Kerner, Dieter, Große Musiker – Leben und Leiden, Wiesbaden 2006.

Klotz, Volker, Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, Kassel 2004.

Korff, Malte, Kleines Wörterbuch der Musik, Stuttgart 2000.

Kretzschmar, Hermann, Geschichte der Oper, Bremen 2013.

Kuntze, Kay, Eine Pathologie des zunehmenden Wahnsinns, in: Tiroler Landestheater und Orchester GMBH (Hrsg.), La Forza del Destino. Die Macht des Schicksals. Oper von Giuseppe Verdi, Innsbruck 2013, o. S.

Lade, Martin, Von Wallenstein zu Napoleon. Programmheft der Oper Köln, Spielzeit 2007/2008.

Lemberg, Eugen, Nationalismus, Reinbek 1964.

Liebermann, Rolf, Und jedermann erwartet sich ein Fest. Musiktheater, Frankfurt am Main 1981.

Linke, Norbert, Johann Strauß (Sohn) mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1982.

MacDonald, Hugh, Bizet, Georges (Alexandre César Léopold), in: Stanley Sadie (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Opera, vol. 1, A–D. MacMillan, New York 1994.

Macdonald, Hugh, Bizet, Oxford 2014.

Märk, Bernhard, Zäsuren und (Dis-)Kontinuitäten in der österreichischen Identität. Die Auswirkungen der Waldheim-Affäre auf das kollektive Gedächtnis der Zweiten Republik, in: historia.scribere 6(2014), S. 79–111[<http://historia.scribere.at>], 2013–2014, eingesehen 19.03.2020.

Mayer, Hans, Anmerkungen zu Richard Wagner, Frankfurt am Main 1966.

Meldrum Brown, Hilda, Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht, and the Limits of „Epic“ Theatre, Oxford 1991.

Müller, Sven Oliver/Toelle, Jutta, Oper als Bühne der Politik. Historische und musikwissenschaftliche Perspektiven, in: Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. v. Sven Oliver Müller/ Jutta Toelle (Die Gesellschaft der Oper, Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert), Wien München 2008, S. 7-19.

Mortimer, Ian, Zeiten der Erkenntnis. Wie uns die großen historischen Veränderungen bis heute prägen, München-Berlin 2015.

Nichols, Roger, Saint-Saëns. On Music and Musicians, Oxford 2008.

Nöther, Matthias, Opernstoffe und die Konstruktion des Nationalen. Ein Historiker-Kongress in Wien, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*,
[https://www.deutschlandfunkkultur.de/opernstoffe-und-die-konstruktion-des-nationalen.1013.de.html?dram:article_id=166755], 02.03.2007, abgerufen 13.05.2019.

Noggler, Verena, Aspekte der Erotik im Wien der Jahrhundertwende, Dipl. Innsbruck 1995.

Operetten-Lexikon, Die Fledermaus, 10.11.2015, [<http://www.operetten-lexikon.info/?menu=55&lang=1>], eingesehen 11.11.2015.

Osthoff, Wolfgang, Monteverdi. L'incoronazione di Poppea, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 253–259.

Pahlen, Kurt, Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg. Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes, München 1981.

Parker, Roger, Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco), in: Grove Music Online
[<https://www-1oxfordmusiconline-1com1oskm4uju01a8.han.bruckneruni.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029191?rsk=qqgpTp&result=1>], 20.01.2001, eingesehen 19.03.2020.

Pauls, Birgit, Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung, Berlin 1996.

Pitou, Spire:, The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers – Growth and Grandeur, 1815–1914, London 1990.

Plaut, Eric A., Die Große Oper. Spiegel des westlichen Geistes, Gießen 2007.

Pogue, David/Speck, Scott, Oper für Dummies, Weinheim 2016.

Prawy, Marcel, Johann Strauß, Wien 1991.

Renner, Hans, Oper, Operette, Musical. Führer durch das Musiktheater unserer Zeit, München 1969.

Rieger, Eva, „Leuchtende Liebe, lachender Tod“. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik, Düsseldorf 2009.

Sälzer, Anna-Lena, Arme, Asoziale, Außenseiter. Künstler- und „Zigeuner“-Diskurse von 1900 bis zum Nationalsozialismus, in: Herbert Uerlings/Iulia-Karin Patrut (Hrsg.), „Zigeuner“ und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion, Frankfurt am Main u. a. 2008, S. 203–230.

Schickling, Dieter, Sozialkritik in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Udo Bernbach/Wulf Kunold (Hrsg.), *Gesungene Welten. Aspekte der Oper*, Berlin 1992, S. 113–136.

- Schmidl, Stefan, Die Utopie der Synthese. Nation und Moderne in der Operette Österreich-Ungarns, in: Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness, Wien 2012, S. 55-63.
- Schmierer, Elisabeth, Kleine Geschichte der Oper, Stuttgart 2001.
- Schmierer, Elisabeth, Komponisten-Porträts. Bilder und Daten, Stuttgart 2003.
- Schneidereit, Otto, Operette A-Z. Ein Streifzug durch die Welt der Operette und des Musicals, Berlin 1983.
- Schumann, Otto, Opernführer. Von Monteverdi bis Penderecki, Reinbek bei Hamburg 1982.
- Schwartz, Manuela, Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle, Berlin 1999.
- Spaepen, Bruno, Die Scala als Herrschaftsinstrument? Die Mailänder Oper im Risorgimento, in: Sven Oliver Müller/Jutta Toelle (Hrsg.), Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert (Die Gesellschaft der Oper, Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert), Wien u. a. 2008, S. 177-186.
- Stegemann, Michael, Sie gleicht dem Geist, den sie begreift. Die „Faust“-Oper von Charles Gounod, in: Deutschlandfunkkultur.de, 17.06.2018, [https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-faust-oper-von-charles-gounod-sie-gleicht-dem-geist-den.1275.de.html?dram:article_id=420266], eingesehen 27.01.2020.
- Stevenson, Victor, u. a. Die Musik. 1000 Jahre illustrierte Musikgeschichte, München 2000.
- Stopka, Bernd, Duell der Greise, 30.01.2016, [<http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20152016/H-la-forza-del-destino.html>], eingesehen 12.02.2016.
- Stopka, Bernd, Gipfeltreffen der Altmeister, 15.10.2015, [<http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20152016/B-SO-die-meistersinger-von-nuernberg.html>], eingesehen 12.02.2016.
- Strauß, Johann, Die Fledermaus. Operette in drei Aufzügen. Textbuch, Stuttgart 1959.
- Struss, Dieter, Deutsche Romantik. Geschichte einer Epoche, München 1986.
- Ther, Philipp, Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich, Oldenburg 2012.
- Ther, Philipp, In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914, Wien u.a. 2006.
- Ther, Philipp, Wie national war die Oper? Vortrag auf den Salzburger Festspielen am 31.7.2014. Festspiel-Dialoge 2014: Ästhetizismus und Barbarei. 1914-2014, [https://www.w-k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/ther_philipp_nationalismus_in_der_oper_140731.pdf], eingesehen 13.05.2019, S. 4-5.

Unger, Anette, Die erste Oper wird aufgeführt, 06.10.2016, [<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/was-heute-geschah-06101600-urauffuehrung-euridice-oper-100.html>], eingesehen 11.10.2019.

Verdi, Giuseppe, La Forza del Destino. Die Macht des Schicksals. Textbuch Italienisch/Deutsch, Stuttgart 2005.

Vörös, Károly, Musiktheater und Gesellschaft. Die Rezipienten, in: Reinhard Farkas (Hrsg.), Das Musiktheater um die Jahrhundert-wende. Wien – Budapest um 1900, Wien u. a. 1990, S. 69-73.

Wagner, Renate, Neuer Opernführer. Liederspiel, Oper, Operette, Musical. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wien 1979².

Wagner, Richard, Operntexte I, Leipzig o. J.

Walsh, T. J., Second Empire Opera. The Théâtre Lyrique, Paris 1851-1870, London-New York 1981.

Walter, Michael, Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1997.

Walter, Michael, Nabucodonosor, in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.), Verdi-Handbuch ,Stuttgart 2013, S. 338-347.

Wawro, Geoffrey, The Franco-Prussian War. The German Conquest of France in 1870–1871, Cambridge 2005.

Weber, Horst, Komponisten. 58 Porträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart u. a. 2004.

Weidringer, Walter, Ouvertüre zur Oper «La forza del destino», o.D., [<https://www.tonkuenstler.at/de/contents/opus/ouverture-zur-oper-la-forza-del-destino>], eingesehen 11.03.2020.

Wiener Institut für Strauß-Forschung, Strauß-Elementarverzeichnis. Thematisch-bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauß (Sohn), Tutzing 1997.

Wörner, Karl H., Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch, Göttingen 1993.

Wolff, Hellmuth Christian, Geschichte der komischen Oper. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wilhelmshaven 1981.

Wright, Lesley A., Bizet, Georges. Biographie, in: MGG Online [<https://www-1mgg-2online-1com-10000f8ju00ad.han.bruckneruni.at/article?id=mgg01597&v=1.0&rs=id-c41bc1a8-8915-5e06-d8c5-3c2733e24287&q=Georges%20Bizet>], online veröffentlicht November 2016, abgerufen 16.03.2020.

Zentner, Wilhelm, Reclams Opernführer, Stuttgart 1980²⁹.

Ziegler, Peter, *Musenwiege an der Donau. Theater und Musik in Wien*, Bad Neustadt/Saale 1987.