

HT 2006: Geschichte als Oper: Die Konstruktion und Inszenierung von Geschichte im europäischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts

Veranstalter: Heinz-Gerhard Haupt; Sven Oliver Müller, Universität Bielefeld; Philipp Ther, Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder; Verband der Historiker und Historikerinnen Deutschlands (VHD)

Datum, Ort: 19.09.2006-22.09.2006, Konstanz

Bericht von: Hermann Grampp, Freie Universität Berlin

Die Tatsache, dass ein Großteil des Bürgertums des 19. Jahrhunderts (und zum Teil gilt dies noch heute) sein Geschichtswissen aus der Kenntnis der großen Opernstoffe zog, zeigt die Wirkungsmacht von Opern-Bildern für das Verständnis von Geschichte. Die Sektion „Geschichte als Oper: Die Konstruktion und Inszenierung von Geschichte im europäischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts“ auf dem diesjährigen Historikertag in Konstanz widmete sich just jenem Spannungsverhältnis zwischen Geschichte und historischer Bebilderung durch die Nationaloper des 19. Jahrhunderts. Die In-Bild-Setzung der Vergangenheit auf der Opernbühne sollte Rückschlüsse erlauben „auf eine Geschichte der Nationalvorstellungen, der Unterhaltung, des Geschmacks und der Emotionen, auf Phänomene öffentlicher Kommunikation und symbolischer Repräsentation.“¹

Seit einigen Jahren beginnen sich deutsche Historiker für Oper und Musikgeschichte zu interessieren. Das von Heinz-Gerhard Haupt (Bielefeld) und Philipp Ther (Frankfurt/Oder) initiierte und von der Volkswagen-Stiftung geförderte Forschungsprojekt „Die Gesellschaft als Oper“ widmet sich der Untersuchung der „Musikkultur europäischer Musikmetropolen im 19. und 20. Jahrhundert“.² Die Protagonisten dieses Projekts zeichneten gemeinsam mit Sven Oliver Müller (Bielefeld) – der maßgeblich am oben genannten Forschungsprojekt beteiligt ist – für das Panel „Geschichte als Oper“ verantwortlich und konnten so die erste musikhistorische Sektion auf einem Historikertag dazu verwenden, ihr Forschungsprojekt einer breiteren geschichtswissenschaftlichen Fachöffentlichkeit vorzustellen.

¹ Aus dem Abstract zur Sektion: <<http://www.unikonstanz.de/historikertag/programm.php?menu=programm&sektion=ng&veranstaltung=ng6>>.

² Vgl. <<http://www.operundgeschichte.de/index.html>>.

Dem interdisziplinären Zugriff wurde die Sektion durch die ausgewogene Einbeziehung zweier Historiker (Sven Oliver Müller, Philipp Ther) und zweier Musikwissenschaftler (Anselm Gerhard, Bern; Barbara Eichner, Oxford) gerecht, wobei der abschließende Kommentar vom Historiker Heinz-Gerhard Haupt geleistet wurde (der geplante Vortrag des Wiener Kulturhistorikers Moritz Csáky fiel krankheitsbedingt aus). Das einleitende Referat des Sektionsleiters Sven Oliver Müller (Bielefeld) steckte die methodischen und inhaltlichen Rahmenbedingungen ab, bevor die Einzelreferate mit französischen (A. Gerhard), deutschen (B. Eichner) und tschechischen bzw. russischen Fallbeispielen (P. Ther) aufwarteten.

Müller strich die zentrale Bedeutung des Mediums Oper im 19. Jahrhundert für die Schaffung von Geschichtsbildern hervor. In den Opersujets ging es nicht nur um Geschichten, sondern tatsächlich um auf die Bühne gebrachte Geschichte, eine Entwicklung, die mit dem Ende der *Grand Opéra* um 1850 keineswegs ein Ende fand, sondern sich gerade im osteuropäischen Bereich erst zur eigentlichen Entfaltung anschickte. Eine wesentliche Erkenntnis ist die Feststellung Adornos, dass die Oper auch in dieser Hinsicht die Funktion des Kinos vorwegnahm, des mächtigsten Mediums für die Konstruktion von Geschichtsbildern im 20. Jahrhundert.

Die Vorreiterrolle der Oper des 19. Jahrhunderts für das Kino ist ausführlich diskutiert worden: Auf technische Neuerungen wie Wagners Bühnenprospekt während der Verwandlungsmusiken in der „Parsifal“-Uraufführung von 1882 oder auf die Vorbildrolle von Opersängern für die Stummfilmästhetik wurde oft verwiesen. An dieser Stelle hätte der Referent auch anfügen können, dass die zentrale Forderung der Sektion, das Musiktheater als „idealen Ort“ zu begreifen, „um die Ordnung und die historischen Ordnungsvorstellungen europäischer Gesellschaften“ zu analysieren, eine ebenso frappante Brücke zur Funktion der nationalen Kino-Traditionen im 20. Jahrhundert darstellt. Allerdings stößt die Parallele auf Grenzen: Der kontinuierlich-logische Raum der Oper wird im Film aufgebrochen, ebenso fällt im Kinosaal die für die Oper so charakteristische Interaktion zwischen Bühne und Publikum weg. Als zentrale Forschungsfrage muss, so Sven Oliver Müller, das Verhältnis von Musiktheater und Gesellschaft im 19. Jahrhundert verstanden werden. Die Oper war keineswegs eine von der Gesellschaft losge-

löste Kunstform, sondern hatte neben dem künstlerischen Aspekt eine bedeutende soziale und repräsentative Funktion. Im Rahmen der weiteren Thematik könne man die Oper gar als „gesellschaftlichen Ausdruck der Produktion von Geschichtsbildern“ (Müller) begreifen.

Das Primat des Visuellen der großen Oper wurde in Anselm Gerhards Referat zum Thema „Die Pariser Grand Opéra und die Visualisierung von Geschichte“ deutlich: Die Uraufführung von Jacques Fromental Halévy's *La Juive* im Jahre 1835 verblüffte das Pariser (und später das europäische) Publikum durch die überbordende Ausstattung. Das Stück, das während des Konzils von Konstanz spielt, brachte Franz Grillparzer 1836 zur Bemerkung: „Das Ganze ohne Interesse. Aber welche äußere Ausstattung! Die Dekorationen Wirklichkeiten, oder nein: Bilder.“

Halévy's Werk stand am Beginn der großen historischen Oper in Frankreich, deren Ursprünge bis in die Zeit des Empire zurückgehen (etwa Spontini's *Fernand Cortez* von 1809), deren Kernzeit im Allgemeinen jedoch auf die drei Jahrzehnte von 1830 bis 1860 fixiert wird und deren unbestrittene Schlüsselfigur Giacomo Meyerbeer war. Dessen drei zentralen Werke *Robert le diable* (1831), *Les Huguenots* (1836) und *Le Prophète* (1849) bilden den Kern der Grand Opéra. Zum einen werden gerade diese Werke den Anforderungen an visueller Opulenz und Gewalt der Bilder mehr als gerecht. Zum anderen wirken sie als Geschichtsmetaphern in den Köpfen des Publikums. Das Nonnenballett aus *Robert le diable* gemahnte die Zuschauer an die Säkularisierung von 1803; die Anspielung an die Bartholomäusnacht in den *Huguenots* weckte die noch lebendige Erinnerung an den Terror der Französischen Revolution; der *Prophète*, der das Münsteraner Reich der Wiedertäufer von 1534/35 zum Thema hat, schürte die Angst vor einem Aufstand der Arbeiterklasse im Jahre 1849. Auffällig ist die durchweg negative Besetzung dieser Geschichtsbilder, die einen für die Juli-Monarchie charakteristischen Geschichtspessimismus offenbarte, der suggerierte, dass die Ordnung dann erhalten bliebe, wenn man diesen Beispielen *nicht* folgte, sich gegen die herrschende Ordnung *nicht* auflehnte.

Dieser pessimistische Charakter steht nach Gerhard im Gegensatz zur entstehenden Nationaloper in Osteuropa, die nach der Kompensationstheorie als verspätete Nationen-Opern der affirmativen Traditionsbildung dienen sollte. Allerdings lässt

sich der Kontrast „pessimistisch/affirmativ“ nicht ohne weiteres auf eine Kompensationsreaktion politisch verspäteter Nationen anwenden: Sowohl die italienische als auch die deutsche Operntradition weisen sehr wohl pessimistische Züge auf: Verdis *Simon Boccanegra* (1857/81) und Wagners *Ring des Nibelungen* (1876) sind beredte Beispiele für diese Tatsache. Dies ist wohl auf eine jeweils gefestigte Musiktradition zurückzuführen, die im Bereich der Oper des Affirmativen nicht mehr bedurfte. Gerade aber im russischen Fall, so Anselm Gerhard, ist der traditionsbildende Charakter frappierend, abzulesen an der Bedeutung von Michail Glinkas grundlegendem Opernwerk „Ein Leben für den Zaren“ von 1836.³

Barbara Eichner zeigte in ihrem Vortrag: „Eisenmänner und edle Völkerchöre: Die deutsche Nation auf der Opernbühne“, wie die deutsche Oper der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jenseits des alles überragenden Übervaters Richard Wagner durchaus affirmative, Identität stiftende Züge trug. Sie präsentierte hierfür drei Beispiele heute völlig vergessener Bühnenwerke: Karl Grammanns *Thusnelda und der Triumphzug des Germanicus* (1881), Heinrich Hofmanns *Armin* (1877) und Edmund Kretschmers *Die Folkunger* (1874).

Während die männlichen Hauptfiguren in *Thusnelda* nicht unbedingt patriotische Vorbildfunktion haben, bediente sich Hofmann im Verein mit seinem Librettisten Felix Dahn in *Armin* „kräftiger Schwarz-Weiß-Malerei“ (Eichner), da das Publikum sich mit dem Cheruskerfürsten Arminius identifizieren konnte, der an der Seite seiner tugendhaften Ehefrau Thusnelda den Widerstandskrieg gegen die dekadenten Römer (repräsentativ denunziert durch die Figur der Römerin Fulvia) organisierte. Jedem deutschen Zeitgenossen von 1877 musste die Parallele zum deutsch-französischen Krieg von 1870/71 unmittelbar offenkundig werden. Felix Dahn sah das Opernprojekt, wie aus seinen Memoiren hervorgeht, als bewusst „künstlerisches Statement zur deutschen Politik“ (Eichner). Edmund Kretschmers *Folkunger* schließlich, die erfolgreichste deutsche Oper der 1870er Jahre, führte durch die tragende Rolle des Chores ein weiteres wesentliches Element affirmativer Identitätsstiftung ein. Das Volk (das Publikum) erhielt die Gewissheit, eine tragende Rolle zu spielen, was in einer opulenten Bannerweihe am Ende des zweiten Aktes gipfelt, einem Ritus, der

³ Siehe hierzu das Referat von Philipp Ther.

den damaligen Zeitgenossen noch geläufig war.

Vielleicht hätte es sich gelohnt, die von Barbara Eichner angedeutete Rolle Wagners in diesem Zusammenhang zur Profilierung noch ein wenig auszuarbeiten. Die richtige Feststellung, dass Wagner zwar als „Soundtrack des deutschen Reiches“ missbraucht wurde, seine Opernfiguren (gerade auch aus dem *Ring*) aber durch ihre vielschichtigen, „amoralischen“ Charakterzüge so gar nicht zur Identifikation taugten, rückt die genannten Opern erst in das richtige Licht. Durch den Umstand, dass Wagners Werk durch seinen überzeitlichen Charakter das Kaiserreich (und den Nationalsozialismus) schadlos überstanden hat und noch heute Gültigkeit besitzt, zeigt sich die rein zeitgebundene, affirmative Bedeutung der drei genannten Werkbeispiele umso deutlicher.

Schließlich rundete der Vortrag Phillip Thers zum Thema: „Historische Helden und Antihelden in der russischen und tschechischen Oper des späten 19. Jahrhunderts“ das Panorama ab.⁴ Anhand der exemplarischen Beispiele Michail Glinka für Russland und Bedřich Smetana konnte der nationale Charakter der Opernproduktion mit ihrer bewussten Konstruktion von Fremd- und Eigenbildern verdeutlicht werden.

Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren* von 1836 zeigt durch ihre wechselhafte Rezeptionsgeschichte, dass sie zu allen Zeiten zur Herrschaftslegitimation herangezogen wurde. Die Geschichte des Bauern Iwan Sussanin, der eine polnische Armee bewusst in die Irre führt und durch seinen Helden Tod für die Befreiung des Vaterlandes sorgt, zeitigte sowohl im Zarenreich als auch im Stalinismus ihre Wirkung. Stalin veranlasste gar eine Umarbeitung; unter dem Namen „Iwan Sussanin“ wurde das Werk zu der Oper des Großen Vaterländischen Krieges, so weit gehend, dass diese sowjetische Version oft heute noch – wenn auch unter dem alten Namen – gespielt wird.

Zwar hat keine der drei wesentlichen Nationaloperen Bedřich Smetanas – *Die Brandenburger in Böhmen*, *Dalibor* und *Libuše* – für die tschechische Kulturgeschichte die unangefochtene Stellung erreicht, die Glinkas *Ein Leben für den Zaren* in Russland hatte. Ähnlich wie Glinka wurden Smetanas Opern jedoch – insbesondere *Die Brandenburger in Böhmen* – gerade gegen Ende des Zweiten Weltkriegs als Inbegriff des Widerstands

gegen die Deutschen gefeiert und Smetana nach dem Krieg mehr denn je als „Vater der tschechischen Oper“ heroisiert. Beide Komponisten wurden Objekt einer gleichsam „nationalisierten Musikgeschichte“ (P. Thers).

Die interessanteste Frage in der auf den Kommentar Heinz-Gerhard Haupts folgenden Diskussion betraf den Aspekt des „Nationalkanontransfers“ (Haupts erste These), der gerade bei der „Nationaloper“ zu beobachten ist. Diese transnationalen Zusammenhänge der Opernrezeption zeigen sich im „Export“ der italienischen Oper nach Griechenland, England oder den USA, die jeweils auf keine eigene nationale Tradition verweisen konnten. Teile des französischen Wagnerismus sind ebenso unter dem Aspekt einer transnationalen Aneignung zu sehen, und die tschechische Oper ist, wie Philipp Thers feststellte, unter keinen Umständen vom österreichischen Kontext zu lösen. Haupts zweite These, die die auffällige Nähe der Referate zur politischen Geschichte konstatierte, wurde weitgehend bestätigt. Leider wurden die beiden letzten Thesen Heinz-Gerhard Haupts nicht gründlich genug diskutiert. Die dritte These betraf die wesentliche Frage nach den Akteuren hinter den Kulissen (Mäzene, Finanziers, Hof/Stadt etc.), die zuwenig evoziert wurden. Im Verein mit der vierten These, die die „1000-Dollar-Frage“ (Haupt) nach der Wirkungsgeschichte der Oper in den Mittelpunkt stellte, wird hier das wohl fundamentale Forschungsdesign für Historiker im Bereich der Musikgeschichte angerissen.

Sven Oliver Müller traf am Ende seines einleitenden Vortrages die richtige Feststellung: „Die Geschichtswissenschaft hat, so glaube ich, in der Musik noch viel zu entdecken.“ Der zentrale Arbeitsbereich für Historiker, der bei den Referaten zu kurz kam und in den beiden letzten Thesen Haupts anklang, wäre – sehr breit gefasst – eine Geschichte des Musikpublikums des Abendlands, in der den Akteuren, der Rezeption und der gesellschaftlichen Wirkungsgeschichte über die Epochen hinweg Rechnung getragen wird. Der Charakter einer nationalen Kunst bzw. einer nationalen Operntradition wird erst durch die Aufnahme und den Erfolg beim Publikum wirksam. Was in Frankreich im Umkreis der *École des Hautes Études en Sciences Sociales* das Forscherinteresse gefunden hat⁵, sollte auch in Deutschland Betä-

⁴Der Vortrag wurde wegen der Abwesenheit Philipp Thers durch Vaterschaft von Constantin Goschler präsentiert. Durch eine Live-Schaltung konnte Thers jedoch an der folgenden Diskussion teilnehmen.

⁵Maßgeblich ist die Gruppe um Patrice Veit und Michael Werner. Vgl. Bödeker, Hans Erich u.a. (Hgg.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914* (France, Allemagne, Angleterre), Paris 2002.

tigungsfeld des Historikers werden. Mit dem methodischen Instrumentarium der Kultur- und Sozialgeschichte bei der Untersuchung von musikalischer Rezeption und Publikumsgeschichte als Gesellschaftsgeschichte kann die historische Zunft einen großen Beitrag zur Musikforschung leisten. Diese Entwicklung steht erst an ihrem Anfang, ihr Grundstein wurde beim diesjährigen Historikertag gelegt.

Tagungsbericht *HT 2006: Geschichte als Oper: Die Konstruktion und Inszenierung von Geschichte im europäischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts*. 19.09.2006-22.09.2006, Konstanz. In: H-Soz-u-Kult 18.10.2006.