Univ.-Prof. Dr. Philipp Ther, Universität Wien

Vortrag auf den Salzburger Festspielen am 31.7.2014

Festspiel-Dialoge 2014: Ästhetizismus und Barbarei. 1914-2014

Nationalismus in der Oper

Sehr geehrte Damen und Herren, der Titel meines Vortrags ist bewusst zweideutig gehalten.

Es geht zum einen um den Nationalismus in der Institution der Oper, somit auch im

Publikum und in der weiteren Öffentlichkeit, zum anderen um den Nationalismus in Werken

und auf der Bühne, insbesondere um das Phänomen der Nationalopern.

Einleitend möchte ich die Struktur meines Vortrags erläutern. Es geht erstens um die

"kulturelle Nationsbildung" im Habsburgerreich und im Deutschen Bund, zweitens um die

Ideologie nationaler Musik, drittens um die "Nationalisierung" der Oper (auf der Ebene der

Handlung, des Gesangs und der Bühnenpraxis), viertens um den musikalischen

Chauvinismus. Fünftens werde ich einige im 19. Jahrhundert entstandene Nationalopern

vergleichen und mich dann sechstens und abschließend mit der Europäisierung der Oper

befassen.

Kulturelle Nationsbildung im Habsburgerreich und im Deutschen Bund

Ein Jahr vor dem Krieg zwischen Preußen und Österreich von 1866 und fünf Jahre vor der

Gründung des Deutschen Reiches fand in Dresden ein großes Fest des Deutschen

Sängerbundes statt. Die deutsche Einheit stand damals ganz oben auf der politischen

Tagesordnung. Auch deshalb waren 200.000 Menschen nach Dresden gekommen, darunter

zahlreiche Österreicher in Sonderzügen aus Böhmen, Wien und Ungarn. Einer der Festredner

des Treffens war der Leipziger Professor Gustav Adolf Fricke, er rief der Menge zu:

"Gesegnet daher, Du deutsches Volk, um Deines deutschen Liedes willen ... Oh wahre,

reinige, mächtige Dir dies Heiligthum. Feiere in freudiger, von Nichts beirrter Andacht alle

deine Feste wie das heutige. Sie sind ein Stück deines innersten, gottgegebenen Wesens...

Sollte – Gott wird es verhüten – noch einmal diese überall sich regende Begeisterung

deutsch-nationalen Strebens mit Gewalt zu Boden geworfen werden, dann, deutsche Sänger...

1

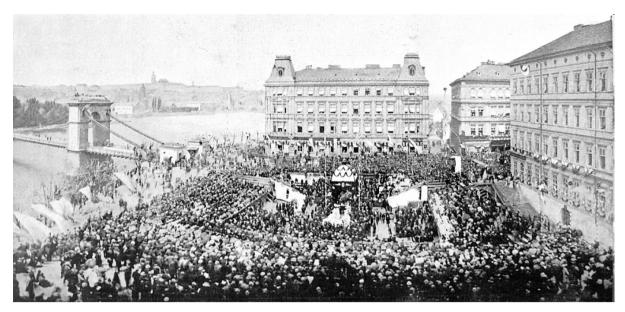
laßt unsre Lieder uns dann anstimmen und fortsingen durch alle deutsche Gauen hin, und brauchts auch Zeit, ist es dennoch gewiß: die Unterdrücker unsers nationalen Glaubens werden bekehrt sich davon schleichen wie der Henker der Cäcilie einst von ihren heiligen Liedern. In diesem Sinne und Geiste rufe ich hinein in diesen großen Sängerkreis: "Herz und Lied, frisch, frei, gesund! Wahr dir's Gott, du deutscher Sängerbund" – Amen". Ende des Zitats – tosender Applaus.

Das Dresdner Sängerbundfest war der Höhepunkt einer länger andauernden Entwicklung. Seit den 1830er Jahren mobilisierten deutsche Sängervereine die Gesellschaft für die Musik und für die nationale Einheit. Sie waren neben den Turnvereinen das wichtigste Standbein der deutschen Nationalbewegung. Zunächst trafen sich die Sänger auf regionaler Ebene, 1842 fand in Würzburg das erste nationale Sängerbundfest statt. Nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 wurden die deutschen Einheitsbestrebungen wieder stärker unterdrückt, doch der Nationalismus (der Begriff wird hier angelehnt an die Nationalismusforschung wertneutral verstanden²) ließ sich damit nicht beseitigen. Die Zahl der nationalen Aktivisten stieg von Jahr zu Jahr, auch daher der große Zulauf zum Sängerbundfest in Dresden.

Von der Hauptstadt Sachsens sind es bekanntlich nicht einmal 50 Kilometer ins benachbarte Böhmen. Die Verbindungen nach Prag waren seit jeher eng, ablesbar ist das nicht zuletzt an der Geschichte der Oper (dazu gleich mehr) und der Nationalbewegungen, die in engem Kontakt miteinander standen und sich trotz der gegenseitigen Abgrenzung oft genug voneinander lernten. Die Entwicklung der tschechischen Nationalbewegung wies einige Parallelen mit der erwähnten deutschen Nationalbewegung auf. Einführend möchte ich dazu eine Bildquelle zeigen, sie zeigt die nationale Massenmobilisierung in Böhmen. Dort versammelten im Frühjahr 1868 mehrere zehntausend Tschechen am mythischen Berg Říp (deutsch Georgsberg, gut 30 Kilometer nördlich von Prag gelegen), wo der Sage nach der Urvater Čech auf die Wiedergeburt der Nation wartete.



Aus diesem Berg wurde einer der Grundsteine für das Tschechische Nationaltheater (tschechisch Národní Divadlo) herausgebrochen und mit Pferdefuhrwerken nach Prag transportiert.³ Bereits aus diesem ersten Anlass kamen nach zeitgenössischen Quellen etwa 20.000 Menschen zusammen. Noch größer war der Zulauf der Massen in Prag, dort kamen ähnlich wie in Dresden etwa 200.000 Menschen zur Grundsteinlegung. Hier sehen Sie ein Bild davon, etwas abgesenkt die Baugrube des Nationaltheaters.



Bei der dreitägigen Festveranstaltung anlässlich der Grundsteinlegung im Mai 1868 waren wiederum die Sängervereine besonders zahlreich vertreten. Die Sänger bildeten analog zu den Deutschen neben den Turnvereinen (tschechisch Sokol) das zweite Standbein der tschechischen Nationalbewegung. Beide hier erwähnten Veranstaltungen, das Sängerbundfest und die Grundsteinlegung des Nationaltheaters, waren übrigens die jeweils größten Massenkundgebungen in Dresden und Prag während des 19. Jahrhunderts.

Warum wurde das "Singen für die Nation" so wichtig? Der erste Grund war die politische Unterdrückung. Offene Propaganda für die nationale Einheit war im Deutschen Bund und vor allem in Österreich verboten. Musikalische Aktivitäten wirkten auf den ersten Blick unpolitisch, daher konnte die Nationalbewegung in diesem Bereich ziemlich frei agieren. Der zweite Grund war das Erlebnis des gemeinsamen Singens und Musizierens (in Dresden sang 1865 u.a. ein Männerchor mit 16.000 Stimmen), man nennt das in der Wissenschaft auch Soziabilität. Die Musik verband die Sänger außerdem emotional – das belegen die gefühls- und weihevollen Reden auf dem Dresdner und anderen Sängerbundfesten.

Ein dritter Grund für den enormen Zulauf der Massen war die nationale Aufladung der Musik, die auf die Zeit der Romantik zurückgeht. Der Philosoph Johann Gottfried Herder behauptete, dass die Musik Ausdruck der Nation und eines spezifischen "Volksgeistes" sei. Mit Herder begannen die umfangreichen Sammlungen von Sagen, Märchen und Volksliedern, wobei letztere nicht unbedingt auf das einfache Volk zurückgingen, sondern oft auf das Schaffen professioneller Komponisten. Herders weitere Bedeutung liegt darin, dass sein Denken bei den mittel- und osteuropäischen Nationen aufmerksam rezipiert wurde. Auch

spätere Romantiker und Liberale wie der italienische Revolutionär Guiseppe Mazzini oder Richard Wagner glaubten an einen spezifisch nationalen Gehalt der Musik.⁴ Diese nationale und bald nationalistische Musikrezeption prägte das gesamte 19. Jahrhundert.

Davon profitierte unter anderem Carl Maria von Weber. Seine Oper *Der Freischütz* wurde nicht zuletzt deshalb zu einem derartigen Erfolg, weil das Publikum das Werk als erste deutsche Nationaloper feierte. Weber war jedoch zeitlebens weltoffen und trat für die gegenseitige Befruchtung nationaler Musikformen ein. Als Kapellmeister in Prag und Dresden setzte er überwiegend auf französische Opern. Ich zitiere hier aus seinem Romanfragment "Tonkünstlers Leben": "Es versteht sich von selbst, dass ich von *der* Oper spreche, die der Deutsche und der Franzose will, einem in sich abgeschlossenen Kunstwerke, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden."⁵ Weber entwarf hier zugleich die Vision eines Gesamtkunstwerks, die hundert Jahre später für die Salzburger Festspiele eine wichtige Rolle spielen sollte.

2) Die Ideologie nationaler Musik

Im Lauf der 1840er Jahre kam es zu einem Bruch in der deutschen Musikrezeption. Aus dem romantischen Nebeneinander national definierter Kulturen und Musikformen wurde ein Konfliktstoff. Wesentlichen Anteil daran hatte der Musikpublizist Richard Wagner. Er warf der italienischen Oper Inhaltsleere vor, der französischen Effekthascherei und Eklektizismus, und steckte Belcanto und die Grand Opéra als "welschen Tand" in einen Topf. Wagner stand nicht allein mit seiner Abwertung fremder Musikkulturen. Der Konservatoriumsprofessor Adolf Bernhard Marx unterteilte in seiner vierbändigen Kompositionslehre, einem Standardwerk des 19. Jahrhunderts, die Welt der Oper in drei nationale Musikschulen. Demnach standen die Italiener für Melodiosität, die Franzosen für die beste Dramatik und musikalischen Effekte und die Deutschen für Wahrhaftigkeit, Ernsthaftigkeit und die "Kraft der Durchgeistigung". Der Chefredakteur der Neuen Zeitschrift für Musik, Franz Brendel, forderte die Abkehr von der Nummernoper und die Erhebung der deutschen Oper "zu der Höhe nationaler Stoffe". Er nahm damit das nationale Musikdrama vorweg, das Wagner im Züricher Exil in seiner Schrift "Oper und Drama" postulierte.

All diese Abgrenzungsversuche hatten eine politische Stoßrichtung. Die hier zitierten Musikpublizisten und Komponisten waren allesamt bürgerlicher Herkunft und standen der kulturellen Hegemonie der Fürsten, der Höfe und des Adels kritisch gegenüber. In der Oper war diese Hegemonie wegen der hohen Kosten besonders ausgeprägt. Sie, verehrte Damen und Herren, kennen sicher alle die Schlussszene aus den Meistersingern von Nürnberg, in der Hans Sachs den "welschen Tand" und die Fürsten kritisierte, die ihn ins Land gebracht hätten. Das Ziel Wagners und seiner Mitstreiter war eine genuin bürgerliche und nationale Musik, frei von fremden Einflüssen. Die Gegenüberstellung von fremd und eigen beruhte auf der gezeigten Dialektik: Hier die gehaltvolle nationale Musik, dort die seichten Importe. Auch auf Komponisten wurde diese Dialektik angewandt, hier das nationale Genie, dort der fremde Intrigant, in der Retrospektive hieß es dann Mozart gegen Salieri, in Dresden Weber gegen den italienischen Kapellmeister Morlacchi. Man kann dabei von "Konstruktionen" oder Erfindungen sprechen, denn bekanntlich schätzte Salieri Mozart, ebenso Morlacchi seinen Kollegen Weber. Außerdem waren die italienische und die deutsche Oper nicht so einheitlich, wie Wagner es behauptete. Auch das Konstrukt eines spezifisch nationalen Stils ist fragwürdig.⁸ Ich werde das in meinen Erläuterungen zu den sogenannten "Nationalopern" näher zeigen.

3) Die Nationalisierung der Oper

Die Nationalisierung der Oper betraf zunächst vor allem die Institution der Oper und beruhte auf drei Dimensionen: Es sollte nur in der jeweiligen Landessprache gesungen werden, zweitens sollten die Libretti auf nationalen Stoffen und Dramen beruhen, drittens sollten die Hoftheater in Nationaltheater umgewandelt werden. Vor allem bei den ersten beiden Zielen war Wagner sehr erfolgreich. Während seiner Zeit als Kapellmeister in Dresden (1842-1849) wurde deutsch zur fast einzigen Gesangssprache an der Hofoper (etwa zwanzig Jahre später ähnlich in Wien). Außerdem schrieb Wagner mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* zwei national codierbare Opern und legte den Grundstock für den *Ring* und die *Meistersinger*. Der Sängerstreit auf der Wartburg war gewissermaßen das Abbild der zeitgenössischen Sängerbundfeste, die deutsche Nation der Musiker (also nicht nur der Dichter und Denker) – trat hier in einen produktiven Wettstreit. *Lohengrin* kann als Oper der nationalen Freiheit und Einheit gelesen werden, und wurde im 19. Jahrhundert oft genau so, als Nationaloper,

inszeniert und vor allem rezipiert. Das gilt insbesondere die Oper in Graz und das Ständetheater in Prag bzw. die Ränder des deutschsprachigen Raums und alle Städte, in der die deutschsprachige Bevölkerung eine Minderheit bildete. Ich komme auf die Wagnerrezeption und die Problematik der deutschen Nationaloper später nochmals zurück.

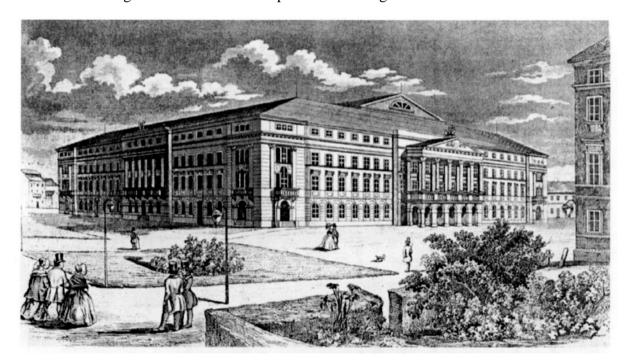
Mit der dritten Dimension, der Schaffung einer nationalen Operninstitution, scheiterte Wagner. Er trat 1848 in Dresden für die Umwandlung des Hoftheaters in ein deutsches Nationaltheater ein. Dort sollten in der Tradition der Aufklärung vorwiegend ernste, nationale Dramen aufgeführt und das Publikum erzogen und erbaut werden. Anders als Joseph II. in den 1780er Jahren dachte Wagner nicht nur an die prominenteste Bühne des Landes bzw. ein einzelnes Theater, sondern an das gesamte Königreich Sachsen. Nach Wagner sollten sämtliche sächsische Theater verstaatlicht und von einer Direktion geleitet werden. Nur als Aperçu: In der DDR wurde das hundert Jahre später tatsächlich weitgehend verwirklicht. Wagner zerstritt sich jedoch 1848 mit dem sächsischen Hofstaat und wurde ab 1849 wegen seines Mitwirkens an der Revolution steckbrieflich gesucht.

Die Forderungen nach einem deutschen Nationaltheater flauten ab, als 1870/71 das Deutsche Reich gegründet wurde. Nun bestand kein Bedarf mehr für die Kultur oder die Musik als einigendes Band der Nation. Wagner bekam das bei seinem Projekt eines Festspielhauses zu spüren. Die Reichsregierung wollte nicht für ein nationales Operntheater zahlen, der Adel und das Bürgertum auch nicht, außerdem ging es Wagner bekanntlich primär um seine eigenen Werke. Nur auf der Basis vieler Konzerte und intensiven Fundraisings (u.a. durch die Wagnervereine) konnte er seine Idee verwirklichen. Auch die Teilnahme an den deutschen Sängerbundfesten ging spürbar zurück.

Doch die Idee des Nationaltheaters als Institution nationaler Kultur und der prestigeträchtigen Oper blieb vor allem im benachbarten Habsburgerreich lebendig. Dort wiederholte sich in vieler Hinsicht die Geschichte der deutschen Sängervereine und nationalen Massenmobilisierung. Tschechen, Polen, Ruthenen, sämtliche Austroslawen benutzten die Musik und vor allem die Oper als ein Medium der nationalen Emanzipation. Das hatte Rückwirkungen auf die deutschsprachigen Österreicher, zum Beispiel wurde in Prag in Reaktion auf das Tschechische Nationaltheater das Neue Deutsche Theater (das heutige Smetana-Theater) gegründet. Am Anfang des musikalischen Nationalismus standen stets die Gesangsvereine, das Konstrukt eines nationalen Musikstils, die Nationalisierung der Gesangssprache und der Handlungen und schließlich die Gründung nationaler

Musikinstitutionen. Die Entwicklung unterschied sich je nach Land und Nationalbewegung; darauf werde ich aus Zeitgründen nicht näher eingehen, sondern verweise auf mein Buch "Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in 19th Century Central Europe". Warum wurde ausgerechnet die Oper, also ein vergleichsweise internationales Genre, zur Ikone der Nationalbewegungen? Eine wesentliche Rolle spielten wiederum die Romantik und die Annahme, dass jede Nation sich in ihrer jeweils nationalen Musik ausdrückt. In die Musik konnte man sehr viel hineininterpretieren, vor allem den zeitgenössischen Nationalismus. So erklärt sich das Paradox, warum ausgerechnet diese vergleichsweise internationale Kunstgattung zur Projektionsfläche nationaler Aktivisten wurde.

In den multinationalen Imperien hatten nationale Kulturinstitutionen aufgrund der fehlenden Eigenstaatlichkeit der jeweiligen Nationen eine symbolische Bedeutung. Die Nationalbewegungen gründeten Nationalmuseen, Akademien und Nationaltheater. Die Vorreiter dabei waren im Habsburgerreich ähnlich wie später in der Staatsbildung die Ungarn. Dort finanzierte der Adel das 1838 eröffnete Nemzeti szinház, übersetzt Nationales Theater. 1842 folgte das Polnische Theater in Lemberg, es hatte 1.800 Plätze und war damit eines der damals größten Theater in Europa. Hier ein zeitgenössischer Stich:



Nach der Eröffnung des Lemberger Theaters sorgten sich die Wiener Zeitungen bereits um die Position der Hauptstadt. Sie forderten für Wien den Bau eines neuen, repräsentativen Theaters – wie Sie wissen, hat das dann noch ein wenig gedauert. In Böhmen zog sich der Bau des Tschechischen Nationaltheaters bis 1883, aber es war künstlerisch und finanziell

besonders erfolgreich. Hier ein Bild des Národní Divadlo, der Ikone der Tschechischen Nationalbewegung, die den Bau durch Spenden finanzierte.



Um 1900 verfügte fast jede größere Nationalität des Habsburgerreiches über ihr eigenes Nationaltheater. Der Zweck dieser Häuser war nicht zuletzt die Förderung einer nationalen Hochkultur, mit der wiederum der Status der jeweiligen Nation und das Streben nach Gleichberechtigung unterstreichen ließ.

Im Russischen Reich war dies ganz ähnlich, nur verzögert. Vereine in der Ukraine, Georgien, Aserbeidschan, Estland und Lettland sammelten Geld für nationale Musikinstitutionen, es gab auch schon die ersten "Nationalkomponisten", die Lieder oder Opern in der jeweiligen Landessprache vertonten. Man kann auch resümieren, dass im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ein "Europa der Nationalkulturen" entstand.

Nun erstmals ein Exkurs zu den Nationalopern, dem prominentesten Genre dieser Institutionen. Wenn man heute einen Opernführer oder ein Standardwerk wie die *Oxford History of Opera* aufschlägt, ¹¹ werden Nationalopern in der Regel im Osten Europas, bei den Tschechen, Polen oder Russen verortet. Dabei wird jedoch häufig übersehen, dass gerade Richard Wagner ein Vorkämpfer der deutschen Nationalbewegung war. Vor allem *Lohengrin* und die *Meistersinger* wurden als nationale Opern rezipiert. Bei der Uraufführung in

München und der anschließenden Premiere in Dresden wurden die *Meistersinger* frenetisch umjubelt, weil man das Werk als Aufruf zur deutschen Einheit empfand. ¹² Hier muss man an die multimediale Wirkung der Opern erinnern, zum Beispiel in der Eröffnungsszene von *Lohengrin*. Dort verbünden sich die deutschen Stämme unter König Heinrich gegen die Gefahr aus dem Osten, gemeint war vor allem Russland. In der Partitur vermerkte Wagner "an die Waffen schlagend", das Publikum sah die Nation in Aktion. Hier sehen Sie den Klavierauszug mit der entsprechenden Regieanweisung¹³:



Die anderen Handlungsebenen von Lohengrin, die tragische Beziehung zu Elsa, brauche ich Ihnen als Kenner der Oper nicht zu wiederholen. Es geht mir hier allein um den politischen Plot. Lohengrin wird zu Beginn der Oper vom Volk als eine Art Ersatzkönig akklamiert, der das Reich und seine Eliten eint. Bevor er am Ende auf dem Schwanenboot entschwindet, prophezeit er dem Deutschen Reich nochmals eine glänzende Zukunft. Wagner drückte seine nationalen Überzeugungen auch musikalisch aus. Zwar enthält *Lohengrin* keine volkstümlichen Melodien wie russische oder polnische Nationalopern, aber Wagner betonte das Wort "deutsch" durch eine harmonische Reduktion auf den Grundton. ¹⁴ In den Meistersingern verfuhr Wagner ähnlich, dort wird "deutsch" mehrfach mit Akkorden in C-Dur unterlegt. Außerdem verwandte Wagner alte Instrumente und Klangfarben, um den erwünschten, typisch deutschen Klang zu erzeugen. Noch wichtiger als diese nationale

Intention war die nationalistische Rezeption durch das Publikum. Wagner wurde zunehmend als Aushängeschild der Nation gefeiert.

Umso empfindlicher waren die Reaktionen, als Wagner 1861 in Paris Schiffbruch erlitt. Eine Fraktion unter dem Publikum, der sogenannte Jockey-Club, verhinderte die Pariser Erstaufführung des *Tannhäuser* durch lautstarke Proteste. Die Empörung in Deutschland war groß und sorgte für eine baldige Antireaktion. Man kann dies anhand des Publikumsverhaltens in Dresden nachweisen. Wagner blieb dort politisch und musikalisch umstritten, bis 1860 konnte sich keines seiner Werke dauerhaft im Spielplan etablieren. Nach dem Pariser Opernskandal solidarisierte sich das Publikum. Als *Tannhäuser* das nächste Mal aufgeführt wurde, klatschten viele Zuschauer demonstrativ. ¹⁵

4) Musikalischer Chauvinismus

Damit wären wir beim musikalischen Chauvinismus angelangt, den man als radikale und bornierte Variante des musikalischen Nationalismus betrachten kann. Wagner rächte sich für sein wiederholtes Scheitern in Paris, indem er 1870/71 Spottverse gegen die Franzosen und das Gedicht "An das deutsche Heer vor Paris" schrieb und den pompösen Kaisermarsch komponierte. Wie gesagt, für sein Festspielhausprojekt brachte ihm das wenig ein, die Hohenzollern und Bismarck waren an einem Nationaloperntheater nicht interessiert. Im westlichen Ausland wurde Wagner als Symbol des übermächtigen, rüpelhaften Deutschlands angesehen. In ganz Frankreich war er unspielbar, auch in Mailand wagte bis 1888 kein Theater eine Wagner-Aufführung.

Das deutsche Publikum zahlte es wiederum den Franzosen heim. Als Camille Saint-Saëns 1886 auf eine Tournee nach Zentraleuropa aufbrach, buhte ihn das Berliner Publikum lauthals aus. Es ging dabei nicht so sehr um die Musik für sich, sondern um die politische Position des Komponisten. Saint-Saëns war einer der Gründer der "Société Nationale de Musique", die der deutschen Übermacht auf dem Gebiet der Musik begegnen und einen spezifisch französischen Stil fördern sollte. 16 Der Skandal um Saint-Saëns zog Kreise bis nach Prag. Im Tschechischen Nationaltheater wurde der Franzose bei seinem anschließenden Gastspiel demonstrativ gefeiert. Die "Národní Listy", die damals auflagenstärkste tschechische Zeitung, sprach von einer Genugtuung für die Schmach von Berlin. Hier bewahrheitete sich das alte Sprichwort, dass der Feinds der beste Freund sein kann.

Erhebliche Spannungen prägten auch das deutsch-russische Verhältnis. Modest Mussorgski wird folgende Aussage zugeschrieben: "Unter den Deutschen findet sich das beste und überzeugendste Beispiel für musikalische Sklaverei, Verehrung der Konservatoriumsweisheit und Routine – Musik, Bier, stinkende Zigarren. Wenn man mich zwingen würde (nicht zum Spaß), Lieder von Mendelssohn zu singen, würde ich aus einer Respektsperson zu einem Bauernlümmel, dem es an gesellschaftlichem Anstand gebricht." In russischen Opern wurde indes vor allem die Erbfeindschaft zu Polen gepflegt. Sowohl in Mussorgkis *Boris Godunow* als auch in Michail Glinkas *Ein Leben für den Zaren (Žyzń za tsaria*, in der Sowjetunion umbenannt in *Iwan Sussanin*) wurde an die Zeit des "Temno" (wörtlich übersetzt "Dunkel") Anfang des 17. Jahrhunderts erinnert, als es Polen (als dem einzigen europäischen Staat) gelang, einige Jahre einen Großteil des Zarenreiches und Moskau besetzt zu halten.

Glinkas Oper galt im 19. Jahrhundert und unter Stalin als die russische Nationaloper schlechthin. Die Handlung beruht darauf, dass der russische Bauer Iwan Sussanin die polnische Armee in die Irre und die Niederlage führt und dabei sein Leben für das Vaterland opfert. Der berühmte Slawsja-Chorus am Ende der Oper gilt bis heute als inoffizielle russische Nationalhymne. Vladimir Putin erklärte 2005 den Sieg über die Polen am 4. November 1612 zum Staatsfeiertag, dem Tag der Nationalen Einheit (russisch день народного единства, transkribiert Den' narodnogo edinstva). Noch impulsiver waren die Reaktionen im 19. Jahrhundert. Der Bruder des Komponisten Peter Iljitsch Tschaikowski berichtete in einem Brief über das Verhalten des Moskauer Publikums anlässlich einer Aufführung im Jahr 1866. Als die Polen im Polenakt die Bühne des Bolschoi-Theaters betraten, schrien die Zuschauer "nieder, nieder mit den Polen". Hier kurz der Blick auf das Notenbild:



Man braucht also nicht zu glauben, dass sich das Opernpublikum wesentlich zivilisierter oder weltoffener verhielt als die Massen auf der Straße. Ästhetizismus und Barbarei – um den Titel dieser Vortragsreihe aufzunehmen, lagen mitunter nahe beieinander.

5) Nationalopern im Vergleich

Auch andere Nationalopern des 19. Jahrhunderts beruhten auf einem dialektischen Gegensatz von Freund und Feind, eigen und fremd. Auf die entsprechenden Handlungselemente in Wagners *Lohengrin* und *Meistersingern* wurde bereits hingewiesen. In der Oper, mit der sich Bedřich Smetana in Böhmen durchsetzte, die *Brandenburger in Böhmen (Braniboři v Čechach)* bildet die Abwehr nationaler Feinde den zentralen Strang der Handlung. Wie in den meisten Nationalopern dieser Zeit verarbeitet Smetana realhistorische Ereignisse, in diesem Fall die kurze Herrschaft der brandenburgischen Fürsten über Böhmen im Mittelalter. In der Oper bekämpfen die "guten" Tschechen die "bösen" Brandenburger, gemeint waren eigentlich die Habsburger. Die zentrale Stelle der 1866 uraufgeführten Oper ist die achte Szene, in der die Prager Volksmassen den Bettler Jira zum König wählen. Hier sehen Sie den Anfang des dieser Szene im Klavierauszug mit dem Text "Nun ist unsere Stunde gekommen" (tschechisch "uhodila naše hodina"):



Jira sammelt die Nation hinter sich und wirft die brandenburgischen Eindringlinge aus dem Land. Sehr interessant ist die Königswahl selbst. Jira ist keine mythische Gestalt wie Lohengrin, sondern ein Angehöriger der Unterschichten, "die Straße sein Palast", "der Pflasterstein sein Thron", so heißt es im Libretto. Jiras Wahl symbolisierte die Forderung nach mehr Demokratie mit gleichem Wahlrecht für alle Bevölkerungsschichten. Die Arbeiter und Tagelöhner wirkten bei Smetana gleichberechtigt an der politischen Willensbildung mit, bei Lohengrin fehlt dieses basisdemokratische Element. Die *Brandenburger in Böhmen* entstanden im Kontext des nationalen Aufbruchs in Böhmen nach der Liberalisierung Österreichs im Jahr 1861. Smetanas Oper spiegelt auch musikalisch die damalige politische Lage wider. Die Chöre repräsentierten die Nation auf der Bühne, die häufigen Marschrhythmen den nationalen Aufbruchsgeist.

Smetana entwickelte für die dramatische Ausgestaltung seiner ersten Oper eine raffinierte musikalische Dichotomie. Während die Brandenburger meist nur von wenigen Instrumenten und Chorgesang unterstützt werden, wird der König Jira häufig vielstimmig, in den mittleren Tiefen und den Bässen begleitet. Damit drückte Smetana musikalisch aus, dass

die Brandenburger isoliert agierten, während das Volk hinter der Nationalbewegung stand. Es war erstaunlich, dass dieses Werk 1865/66 die Zensur passieren konnte. Das lag unter anderem daran, dass der Librettist Karel Sabina, ein Revolutionär des Jahres 1848, als Polizeispitzel tätig war.

Auch die erste ungarische Nationaloper *Hunyadi László* von Ferenc Erkel beruhte auf vergleichbaren dramatischen Prinzipien. In dem 1844 uraufgeführten Werk ging es ähnlich wie bei Wagners *Lohengrin* um Adelsintrigen, die Abwehr fremder Mächte und die nationale Einheit. Bei Erkels Tragödie scheiterten indes beide Seiten, erst wird die deutschstämmige Königin ermordet, dann der ungarische Hauptheld Hunyadi Laszlo enthauptet. Der kroatische Komponist Ivan Zajc befasste sich in seiner Oper *Nikola Šubić Zrinjski* mit den Türkenkriegen, auch dort starb die Hauptfigur den Heldentod. Nur der Pole Stanisław Moniuszko fiel ein bisschen aus der Reihe. Er verarbeitete vor allem innernationale Konflikte, darunter den Gegensatz zwischen Adel und Bauern. Wichtiger als diese Details war die Wirkung auf der Bühne. Die Zuschauer erlebten die Nation in Aktion, die Inszenierungen waren sehr realistisch gehalten und stellten die jeweilige Nationalgeschichte lebensnah dar.

Das gilt auch für Wagner und die ursprünglichen Bayreuther Inszenierungen, nach denen sich die meisten Opernhäuser bis 1914 richteten. Vor den Kulissen galoppierten Pferde, zum Beispiel mit Brünnhild im Sattel, auf der Bühne brannten Feuer, die Kritiker und die Zuschauer hielten die Germanen mit ihren Helmen und Pelzen für echte Vorfahren der Deutschen. Wagner trennte Mythos und Geschichte nicht eindeutig. Für ihn waren die Mythen die wahre "Volksgeschichte", die er in einen Gegensatz zur beschränkten Geschichtswissenschaft stellte. ¹⁹ Insofern war auch der *Ring des Nibelungen* als historisches Musikdrama konzipiert.

Warum bedienten sich die Komponisten im 19. Jahrhundert so häufig nationaler Stoffe? Sie wollten aktuelle, erfolgreiche Werke schreiben, sie mussten das auch, um überleben zu können. Außerdem standen sie im Kontext ihrer Zeit und waren selbst Anhänger der jeweiligen Nationalbewegungen. Sie nahmen an Versammlungen, Demonstrationen, manchmal auch Revolutionen teil. Dennoch waren die Nationalopern vor allem ein Rezeptionsphänomen. Die Opernkritiker und das Publikum interpretierten die zeitgenössischen Werke und Musikstile häufig im nationalen Sinne. Gerade die Angehörigen der "kleinen Nationen" wollten eine repräsentative Hochkultur begründen, die

prestigeträchtige Oper spielte dabei eine zentrale Rolle. Hätten wir ein Nationaltheater, würden wir endlich zu einer Nation, schrieb Friedrich Schiller ganz kurz zusammengefasst bereits im Jahr 1784 – als sich bekanntlich das Wiener Hof- und Nationaltheater eine Weile in diese Richtung entwickelte. ²⁰ Bei den zahlreichen europäischen Nationen, die ohne eigenen Staat im Verband größerer Reiche lebten, blieb diese Idee hundert Jahre später oder sogar im 20. Jahrhundert aktuell. Ob die Nationalopern ausschließlich als nationale Werke konzipiert waren, steht auf einem anderen Blatt. Richard Wagner entwickelte im Laufe seines Lebens weitere, universalistische Visionen. Bedřich Smetana stand im engen Kontakt mit der neudeutschen Schule um Franz Liszt und wollte nicht nur Musik für seine Heimat komponieren. Man kann auch zusammenfassen, dass der Nationalismus in der Oper unter dem Publikum und den Zeitungsredaktionen stärker vertreten war als bei den Intendanten und Theaterdirektoren.

Generell lassen sich bei den hier vorgestellten Nationalopern zwei Varianten oder Typen unterscheiden. Wagner und Smetana, später auch der Ukrainer Lysenko benutzten das Konzept des durchkomponierten Musikdramas. Dagegen griffen Glinka, Moniuszko, Erkel und Zajc die traditionelle Form der Nummernoper auf, weil sich volkstümliche Melodien in dieses Format leichter integrieren ließen. Man konnte bestimmte Tänze oder Lieder in einzelne Nummern verpacken, die dann oft genug zu "Volksliedern" wurden. Dennoch sahen sich die hier erwähnten Komponisten oft dem Vorwurf ausgesetzt, nicht national genug zu komponieren. Bedřích Smetana wurde in den 1870er Jahren als zu deutsch angegriffen, Antonín Dvořák wenig später als zu wenig tschechisch, in Russland wurde Piotr Tschaikowski für seinen Internationalismus kritisiert.

Auch kompositorisch brachten die Nationalopern auf die Dauer eine Einengung. Die Musikpublizisten erklärten in all den genannten Ländern einen bestimmten Stil als verbindlich, erhoben ihn zu einer Art "Nationalstil". An Wagnerismus kam in Deutschland kein Komponist der nächsten Generation vorbei, erst Richard Strauss vermochte sich überzeugend zu emanzipieren. Ähnlich war es lange Zeit in Böhmen, wo Smetana zum Maß aller Dinge erklärt wurde (darunter litt neben Dvořák der Anfang des 20. Jahrhunderts unbekannte Leoš Janáček mit seiner Oper *Jenůfa*). In Russland bestimmte das "Mächtige Häuflein" (mogučaja kručka), ein Verbund von Komponisten und Kritikern, weitgehend, wer in Moskau oder St. Petersburg Karriere machte. Die Radikalität der musikalischen Moderne

hängt auch damit zusammen, dass ihre Anhänger diese nationalen Korsetts und Stilbeschränkungen sprengen wollte.

6) Europäisierung der Oper

Das Publikum reagierte auf seine Weise. Auf die Dauer ließ sich der Wagner-Boykott in Paris und Mailand nicht durchhalten. Die Musikliebhaber dieser beiden Städte, keineswegs nur die Wagnerianer, wollten die Werke des Protagonisten der deutschen Oper auf ihrer Bühne sehen. In den 1890er Jahren war es dann soweit. Ein Vorteil dabei war, dass Wagner mittlerweile verstorben war. Sein Ableben sorgte für mehr Gelassenheit im Umgang mit seinem Werk, mit einem Toten konnte man schlechter kämpfen. Außerdem verloren Wagners Polemiken gegen die französische Oper und italienische Oper aufgrund deren Weiterentwicklung ihren Sinn.

Auf den musikalischen Chauvinismus folgte ein wieder intensivierter Austausch der Kulturen. Wie ich schon bei meinem Salzburger Vortrag im Januar hervorgehoben habe, bildete sich im Fin de Siècle ein europäisches Standardrepertoire heraus, man kann auch von einer "Europäisierung Europas" sprechen. Jedes größere Opernhaus hatte Verdi, Wagner, Gounod, etwas Belcanto und die bekanntesten Verismo-Opern im Repertoire. Das geschah allerdings unter nationalen Prämissen. Wagners *Ring* zum Beispiel wurde in Paris oder Mailand ebenso als germanische Oper inszeniert wie in Bayreuth. Auch die Gesangssprache blieb nationalisiert, die Opern wurden fast überall übersetzt und nicht in der Originalsprache aufgeführt. Die Europäisierung hing mit der zunehmenden Mobilität der Opernstars und des Publikums zusammen. Wien, Dresden und Mailand wurden zu Zielorten von Operntouristen, Bayreuth wurde von zahlreichen jüdischen Zuschauern und Wagnerianern aus ganz Europa besucht. In Salzburg wurde diese Internationalität von Anfang an angestrebt, wenngleich zunächst eher im Rahmen einer germanozentrischen Wahrnehmung der Musikwelt.

So gesehen brach der erste Weltkrieg zu einem Zeitpunkt aus, als die kulturellen Konflikte schon etwas abgeflaut waren. Auch große Wirtschaftsunternehmen wie z.B. Siemens waren keine Kriegstreiber und versuchten zum Teil aktiv, den Ausbruch eines großen Krieges zu verhindern. Ein Beispiel dafür war der Kompromiss um die Bagdad-Bahn. Doch letztlich entschieden andere Akteure und Machtkonstellationen.

Der Weltkrieg hatte zur Folge, dass der Nationalismus in der Oper nach 1918 fast überall zunahm. Davon zeugten der verstärkte deutsche Wagnerkult auf der einen und die erneuten Wagnerboykotte auf der anderen Seite. Nicht zuletzt die großen Diktatoren Stalin und Hitler sahen in Glinka und Wagner Symbole ihrer Nation. Salzburg war eine Ausnahme bei dieser Re-Nationalisierung der Oper, das hing nicht zuletzt mit der prekären Lage der neu gegründeten Festspiele und dem jüdischen Hintergrund ihrer Gründer zusammen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm die Internationalisierung der Oper wieder zu. Das lag an der weiter gestiegenen Mobilität, unter anderem durch die Transatlantikflüge. Stars wie Maria Callas flogen fast wortwörtlich in achtzig Tagen um die Welt. Unter anderem deshalb wurden Opern wieder vermehrt in ihrer Originalsprache aufgeführt. Einen wichtigen Impuls dazu gab die New Yorker Metropolitan Opera. Dort waren Originalaufführungen in verschiedenen Sprachen bereits um 1900 gebräuchlich (zeitweilig hatte die Met einen italienischen, französischen und deutschen Chor – das "amerikanische Jahrhundert" kündigte sich hier schon früh an), und die Salzburger Festspiele.

musikalische **Nationalismus** 19. **Jahrhunderts** ist der Der des wegen Internationalisierung der Oper in den vergangenen drei, vier Jahrzehnten in die Ferne gerückt. Dennoch prägen die damaligen Denkschemata und Begriffe das heutige Opernleben vielleicht mehr, als auf den ersten Blick erkennbar ist. Man muss dazu nur einen Opernführer aufschlagen oder manche Programmhefte, dann wird das Erbe dieses Nationalismus doch sichtbar. Auch das immer wieder aufkommende Gerede von einem "deutschen Klang" zeugt davon. Das Weltkriegsjubiläum bietet einen guten Anlass, über die kulturellen Konflikte der Vergangenheit und den Nationalismus in der Oper nochmals kritisch nachzudenken.

² Vgl. als Grundlagenwerk zum modernen Nationalismus u.a. Eric Hobsbawm, Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality, Cambridge 1992.

- ⁴ Vgl. seine Musikschriften u.a. in Guiseppe Mazzini, Filosofia della Musica, a cura di Marcello De Angelis, Firenze 1977, hier S. 33-77.
- ⁵ Zit. nach Michael Heinemann, Hans John, ,.... ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk.", Vorbemerkungen zu einer Geschichte der Dresdner Oper im 19. Jahrhundert", in: Dies. (Hg.), Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert, Laaber 1995, S. 7-12, hier S. 8.
- ⁶ Beide vorangegangenen Zitate sind entnommen Hand Joachim Hinrichsen. "Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bachforschung", in: Michael Heinemann, Hans Joachim Hinrichsen (Hg.), Bach und die Nachwelt, Rezeption, Interpretation und Edition, Bd. 1: 1750-1850, Laaber 1997, S. 193-254, hier S. 241.
- Die Schrift "Oper und Drama" ist abgedruckt in R. Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen [fortan: SSD], 12. Bde., Leipzig 1912–1914, hier: Bd. 3, S. 223–320 und Bd. 4, S. 1–229.
- ⁸ Vgl. zur "Erfindung" nationaler Traditionen E. Hobsbawm and T. Ranger (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.
- ⁹ Vgl. dazu u.a. Richard Wagner, Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters, in ders. SSD, Bd. 2. S. 233–273.
- ¹⁰ Vgl. P. Ther, Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in 19th Century Central Europe, West Lafayette: Purdue University Press, 2014.

 11 Vgl. Roger Parker (Hg.), *The Oxford History of Opera*, Oxford 1996.
- ¹² Vgl. Thomas S. Grey, *Die Meistersinger* as National Opera (1868-1945), in: Celia Applegate and Pamela Potter (Hg.), Music and German National Identity, Chicago 2002, S. 78–104.
- ¹³ Sämtliche Musikbeispiele, die für diesen Vortrag verwenden wurden, wurden für folgendes Buch aufbereitet und verwendet: P. Ther, Center Stage (vgl. Anm. 10).
- ¹⁴ Siehe Takt 24, 72 und 96 des Klavierauszugs in Richard Wagner, Lohengrin. Oper in drei Akten. Klavierauszug mit Text von Felix Mottl (Edition Peters Nr. 3401), Frankfurt a.M., ohne Jahresangabe.
- ¹⁵ Vgl. dazu Martin Gregor-Dellin, Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert, Berlin 1984,
- S. 469.

 16 Vgl. Michael C. Strasser, Ars Gallica. The Société Nationale de Musique and its Role in French Musical Life,
- ¹⁷ Zit. nach Helga de la Motte-Haber, Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende, Darmstadt 1991, S. 47.
- ¹⁸ Zit. nach Sigrid Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, Berlin 1985, S. 193.
- ¹⁹ Vgl. zu Wagners Konzept der Volksgeschichte Wagner, Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage, in ders., SSD, Bd. 2, S. 115-165, hier. S. 123. Vgl. zum Geschichtsverständnis Wagners auch detailliert Petra-Hildegard Wilberg, Richard Wagners mythische Welt. Versuche wider den Historismus, Freiburg 1996, S. 17-
- Das Originalzitat lautet folgendermaßen: "Unmöglich kann ich hier den großen Einfluß übergehen, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde ... mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation." Friedrich Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? Eine Vorlesung, gehalten zu Mannheim in der öffentlichen Sitzung der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft am 26sten des Junius 1784. von F. Schiller, Mitglied dieser Gesellschaft und herzogl. Weimarischen Rath, in: Schillers Werke, Nationalausgabe, 20. Band, Philosophische Schriften, Weimar 1962, S. 87–100, hier S. 99.

Rede des Leipziger Professors Fricke, zitiert aus der Tageszeitung Dresdner Journal, 26.7.1865, S. 2-3.

³ Sämtliche in diesem Vortrag verwendeten Bilddokumente stammen aus den gesammelten Beständen des Autors, die für folgendes Buch verwendet wurden: P. Ther, In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914, Wien: Böhlau/Oldenbourg, 2006.