

Vorwort

Der vorliegende Band vereinigt drei unterschiedliche und in verschiedenen Kontexten entstandene Beiträge zur Operngeschichte des früheren 20. Jahrhunderts, zwei zu Carl Orffs Bühnenschaffen und einen zu jenen Komponisten, die sich im deutschsprachigen Raum in den 50 Jahren nach Wagner mit dessen Opernkonzeptionen und musikalischen Gestaltungsmitteln kompositorisch auseinandersetzten. Gemeinsam ist den drei Beiträgen das historische »nach«, die Beschäftigung mit einer bestimmten Erscheinungsform des Bühnendramas: Die Auseinandersetzung mit dem »Gesamtkunstwerk« bzw. »Kunstwerk der Zukunft« Richard Wagners, seiner im Hinblick auf ein idealisiertes Bild des antiken griechischen Dramas entworfenen Verflechtung gesellschaftlicher, psychologischer und ästhetischer Wirkungsabsichten, sowie Orffs direktem Rekurs auf das antike Drama einerseits und die frühe Oper – die selbst wieder gewollte Renaissance der antiken Musik war – andererseits.

Es scheint ein Grundcharakteristikum des europäischen Musikdramas zu sein, dass sich seine Entwicklung bis weit in das 19. Jahrhundert hinein immer wieder im Status eines solchen »nach« vollzog. Zu der kreativen Unbekümmertheit, mit der im Verlauf von vier Jahrhunderten europäische Komponisten stets immer nur auf das Neue schauten und erst die regelhafte Mehrstimmigkeit, dann die bis zu den Grenzen der Selbstauflösung geführte Ausprägung eines tonalen Systems und die Entwicklung orchestraler und instrumentaler Formen vorantrieben, hat die Operngeschichte selten gefunden. Und dies liegt ganz entscheidend daran, dass Oper nicht nur Musik ist, sondern auch Wort, Handlung und visuelle Verwirklichung. Während die Entwicklung der spezifisch europäischen Musikformen ein autonomer und im Wesentlichen auch nur auf sich selbst verwiesener Prozess war, blieb die

Entwicklung des musikalischen Bühnendramas immer auf andere Kunstformen angewiesen, und sie blieb auch viel enger mit den gesellschaftlichen Bedingungen musikalischer Aktivität verbunden. Die Frage, wie das Verhältnis von Sprache, Bild, Handlung und Musik im musikalischen Drama zu gestalten sei, begleitet daher die Operngeschichte von ihren ersten Anfängen an. Und gerade diese Frage wurde immer wieder im Modus des »nach« gestellt, bei dem jede Neuerung als Überwindung einer Aberration von einem eigentlich schon einmal verwirklichten Idealmodell deklariert war. Dieses Idealmodell war vor allem die altgriechische Musik (die als Projektion für vieles stehen konnte, weil man sie ja schließlich nicht selbst kannte, sondern allenfalls aus dürftigen Notizen einiger antiker Schriftsteller), sowohl was die dramatische Gestaltung als auch was das Verhältnis von Sprache und Musik betrifft. Die ersten Experimente im Florenz des späten 16. Jahrhunderts knüpften in der Theorie an die antike griechische Musik im Allgemeinen an, in der man das Vorbild für eine dem natürlichen menschlichen Sprachgestus angemessene musikalische Umsetzung von Texten sah. In der Praxis freilich orientierten sich die Komponisten eher an der Theaterdeklamation der Stegreifschauspieler. Die französische *tragédie en musique* trägt den Bezug auf die antike (griechische wie lateinische) Tragödie bereits im Namen, worunter nicht nur die Wiederaufnahme der mythischen Stoffe, sondern ebenso die dramatischen Bauformen und die ihnen zugeordneten Grundmöglichkeiten musikalischer Gestaltung (Rezitativ, Sologesang, Chor) zu verstehen sind. Die Gründung der *Accademia dell'Arcadia* 1690 in Rom, die sich eine Librettoform nach dem Vorbild der klassischen Tragödie auf ihre Fahnen geschrieben hatte, begründete dies mit dem dezidierten Verweis auf den vermeintlich schlechten literarischen Geschmack des zu Ende gehenden Jahrhunderts. Auch in der von Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* (1755) beeinflussten »Reformoper« Christoph Willibald Glucks und seines Zeitgenossen Tommaso Traetta liegt die Reform gerade in der vermeintlichen Rückkehr zu den Vorgaben des antiken Dramas, mit der die musikalische »Überwucherung« der idealisierten antiken Einheit von Wort und Text, Text und Handlung wieder auf ihren Ursprung zurückgeführt werden sollte. Wagners »Gesamtkunstwerk« bzw. »Kunstwerk der Zukunft« schließlich versteht sich als Opernreform, deren Legitimationsbemühungen aus der Antike und aus anderen historischen Bezügen nicht so unmittelbar deutlich vor Augen stehen, in den letzten Jahrzehnten aber durch die Forschung sehr klar herausgearbeitet worden sind.

Mit Wagner aber scheinen diese 250 Jahre dauernden Bemühungen um die Oper als Gesamtkunstwerk und ihre Legitimation aus der Vergangenheit zu Ende gegangen zu sein. In den 160 Jahren, die seit Wagners theoretischem Hauptwerk *Oper und Drama* (1851) vergangen sind, gab es zumindest keine weiteren bemerkenswerten, von intensiven Reflexionsprozessen begleiteten Anstrengungen, die Verbindung von Sprache, Handlung und Musik auf der Bühne neu zu überdenken oder gar einen bestimmten Typ von Oper neu zu konstituieren. Die Geschichte der Oper nach Wagner, zumindest der deutschen Oper, ist eine Geschichte der Musik auf der Bühne, nicht mehr des Musikdramas geworden.

Zwei scheinbaren Ausnahmen gilt dieser Band. Die eine Ausnahme sind die deutschsprachigen Opernkomponisten, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts direkt in die Nachfolge Wagners stellten, Komponisten wie Felix Draeseke, Engelbert Humperdinck, Franz Schreker und Erich Wolfgang Korngold. Theoretische Entwürfe zum Musikdrama im Sinne neuer konzeptueller Modelle haben zwar auch sie nicht vorgelegt, aber die Tatsache, dass ihr Opernschaffen sich im Detail an die Werke Wagners anlehnt, bedeutet de facto auch eine Auseinandersetzung zwar nicht direkt mit der Antike, aber mit der Gesamtkonzeption Wagners, die ohne den Antikenbezug nicht zu verstehen ist. Mischa Meiers Beitrag zeigt, wie diese Oper »nach Wagner« sich im Kern gerade von den konzeptuellen Vorstellungen Wagners entfernt und die Nachfolge Wagners sich auf Einzelkomponenten des wagnerschen Ansatzes beschränkt.

Die zweite scheinbare Ausnahme ist Carl Orff. Auf den ersten Blick scheint das Verhältnis von Sprache, Musik und Bühnenhandlung Orffs Schaffen zentral zu bestimmen. Mit der Rückwendung zu Monteverdi und den Anfängen der Oper in Florenz einerseits und zu einer neuartigen Vertonungsweise griechischer Tragödie andererseits vollzieht Orff als einziger Komponist des 20. Jahrhunderts in radikaler Form die Begründung des Musikdramas aus dem »nach«, die für frühere Opernreformen charakteristisch gewesen war. Die Programmatik bleibt, wie die Beiträge Silke Leopolds und Jürgen Leonhardts zeigen, letztlich aber an der Oberfläche. Dahinter steht im Kern eine andere Konzeption, in der die Sprache eben doch nicht als Sinnträger, sondern als Zuträgerin zur Musik funktionalisiert wird. Die Epigonalität der Wagnerianer einerseits wie die historischen Rückgriffe Orffs andererseits erweisen sich als eher oberflächlich prägende Erscheinungsweise, ja im Falle der deutschsprachigen Komponisten, die Mischa Meier be-

handelt, steht sie sogar eher für einen Emanzipationsprozess von den Vorgaben der wagnerschen Theorien; fragt man nach der kompositorischen Realität, sind die Differenzen zu anderen Strömungen des Musiktheaters im 20. Jahrhundert viel geringer, als die differierenden Oberflächen vermuten lassen.

Heidelberg/Tübingen, Juni 2011

Jürgen Leonhardt

Silke Leopold

Mischa Meier