

Susanna Lulé:

Die Erfindung der romantischen Oper aus dem Geist der Sinfonie

Galt die von Carl Dahlhaus exponierte Idee der absoluten Musik für eine ganze Generation von Musikwissenschaftlern als das Forschungsparadigma zur Romantik schlechthin, so mehren sich in jüngster Zeit die Ansätze zu einer Revision des von Dahlhaus geprägten Romantikkonzepts. Dabei richtet sich der Blick zunehmend auch auf die Bedeutung der Oper für die Entwicklung musikästhetischer Entwürfe um 1800. Dahlhaus selbst hat sich in seinen letzten Arbeiten mit der wechselseitigen Befruchtung zwischen dem dramatischen Stil der Oper und der Sinfonie beschäftigt. Seine Studien sind Teil eines zusammen mit Norbert Miller über viele Jahre verfolgten Projekts, das unter dem Titel Europäische Romantik in der Musik als Buch Gestalt gewonnen hat. Der erste Band Oper und sinfonischer Stil 1770-1820 ist nun – zehn Jahre nach Dahlhaus' Tod – erschienen¹, der zweite Band Von E.T.A. Hoffmann bis Richard Wagner (1820-1850) soll in Kürze folgen.

In ihrer prägnant verwirklichten interdisziplinären Zusammenarbeit entwerfen der Literaturwissenschaftler Miller und der Musikwissenschaftler Dahlhaus ein Panorama,

das in dem hier vorgestellten ersten Band von Glucks Musikdrama bis zu den Wandlungen der Opera seria um 1800 reicht. Ergänzt werden die operngeschichtlichen Darstellungen durch theorieorientierte Kapitel zu den Prämissen des Projekts und durch Skizzen zu Einzelfragen, etwa zur Musik als Empfindungssprache. Herausgekommen ist eine einerseits recht inkonsistente Essaysammlung, vor allem was die Beiträge von Dahlhaus betrifft, und andererseits eine die feinen Verästelungen der Gattungsentwicklung nachzeichnende Operngeschichte, verortet im Kontext der Zeit und interpretiert als Reaktion auf die kompositionstechnischen Errungenschaften der in Deutschland zur Leitgattung aufgestiegenen Sinfonie.

Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Erkenntnis, daß sich das von Gluck und Calzabigi reformierte Musikdrama, die führende Gattung der Epoche, auf dem Gipfelpunkt seiner Entwicklung nicht behaupten konnte. Von den gefeierten Schöpfungen in Glucks Nachfolge führte kein direkter Weg zu den großen romantischen Opern des neunzehnten Jahrhunderts. Millers Verdienst bei der Darstellung der in der Forschung

¹ Carl Dahlhaus und Norbert Miller: *Europäische Romantik in der Musik*. Bd. 1: *Oper und sinfonischer Stil 1770-1820*. Stuttgart, Weimar 1999 (Metzler, 810 Seiten, 148 DM).

durchaus unterschiedlich bewerteten Reformleistung Glucks liegt vor allem in der stringenten Erklärung aus den Tendenzen des Zeitalters. Der Klassizismus Winckelmanns, dessen Griechenlandpathos und die „edle Einfalt, stille Größe“, die ihre Entsprechung in der Reinigung der Drameneinheit von allen Nebeninteressen findet, Burkes Erhabenheit, der klassizistische Gestus der Gemälde von Anton Rafael Mengs oder Jacques Louis David: das alles gehört, Millers konsequent komparatistisch konzipierter Operngeschichte zufolge, zu einer auch die Oper erfassenden geistigen Erneuerungsbewegung. Die Prämisse des Buches – die Metamorphosen der Oper aus dem symphonischen Stil – spielt in den Kapiteln über Gluck noch keine Rolle. Erst in der Beschreibung der Gluck-Nachfolge bei Johann Christoph Vogel, der das Orchester selbständig an der Darstellung des Bühnengeschehens teilnehmen läßt, und mehr noch bei Luigi Cherubini beginnt Millers Operngeschichte, auf die Prämisse zu rekurrieren. Schon in Cherubinis erster Oper für Paris zeigte sich dessen virtuoser, an dem neuen Prinzip der Instrumentalmusik geschulter Umgang mit Satzlehre und Orchestrierung in vollem Umfang. Ein zukunftsweisender Erfolg blieb seinen Dialogopern, in denen Sprechtext und ins Erhabene gesteigerte Musik nie ganz verschmelzen, jedoch versagt.

Der weit ausholende zweite Teil des Buches setzt bei den Buffo-Opern Joseph Haydns und der Wiener Musikkultur ab 1750 an. Die Entwicklung der Intermezzi und der Opera buffa sowie Haydns komische Opern nach den Komödien Carlo

Goldonis werden detailliert besprochen. Der Symphoniker Haydn hingegen, durch den die „reinen Tonverhältnisse in der Instrumentalmusik in den metaphysischen Rang einer philosophischen Meditation gerieten“ (S. 6), ist nicht Millers Thema. Die Auswirkungen des sinfonischen Stils auf Haydns Opern werden eher beiläufig erwähnt: Haydn könne gegenüber seinen Rivalen „seine schöpferische Erfahrung als Symphoniker in die Waagschale werfen“ (S. 344). In den Kapiteln zu Mozarts Opern gilt Millers Interesse den drei späten gattungssprengenden Da Ponte-Opern. Die Verifizierung der Prämisse zur wechselseitigen Befruchtung von sinfonischem und dramatischem Stil bei Mozart überläßt Miller der fragmentarischen Skizze von Dahlhaus („Die vokale Sonatenform“, S. 493–496). Im eigens der Zauberflöte gewidmeten Kapitel legt Miller den Schwerpunkt auf deren Rezeption und kontrastiert vor allem die von Emanuel Schikaneder konzipierte, von Peter von de Winter in Musik gesetzte Fortsetzung der Zauberflöte von 1798 mit Goethes nie zur Aufführung gebrachtem Zauberflöten-Projekt. Mit der Darstellung des Musiktheaters von Domenico Cimarosa und den Wandlungen der Opera seria um 1800 beschließt Miller den ersten Band.

Die wichtigsten Beiträge von Carl Dahlhaus sind sein programmatischer Anfangsaufsatz zur epochengeschichtlichen Neufassung der Klassik als Präromantik sowie die Untersuchung zum symphonischen und dramatischen Stil bei Beethoven. Indem Dahlhaus das Theatralische der Oper vom dramatischen Prinzip als „ästhetische[r] Idee“

(S. 540) unterscheidet, gelingt ihm die Überblendung des Dramatischen mit der Stringenz der teleologischen Struktur der Beethovenschen Symphonik, die „seit jeher als dramatisch empfunden worden“ ist (S. 539). In diesem Sinne ist das Buch auch eine Fortführung der Diskussion um den Stilbegriff in der Musik. Dramatischer und symphonischer Stil wechseln von einer „Gattungsbezeichnung zu einer Wesensbestimmung“, von einer „pragmatischen zu einer ästhetischen Kategorie“ (S. 216). Die anderen Beiträge von Dahlhaus greifen ältere Überlegungen im neuen Kontext auf, etwa die zur pindarischen Ode als Modell für den erhabenen Stil des Allegro in der Sinfonie oder zu den Zeitstrukturen in der Oper. Merkwürdig unentschieden oszillieren Dahlhaus' Beiträge zwischen einer ästhetikgeschichtlichen Neubewertung der Oper und dem alten Forschungsparadigma der absoluten Musik, der „tragenden Idee des klassisch-romantischen Zeitalters in der Musikästhetik“.² Dahlhaus beschreibt den in ganz Europa vorherrschenden Metastasianischen Operntypus, der als Analogon zum klassizistischen französischen Drama verstanden wurde, als den entscheidenden Gegensatz zur Instrumentalmusik der Wiener Klassik. Diese stelle die kompositionsgeschichtliche Voraussetzung für den „ideengeschichtlichen Umsturz“ (S. 33) dar, in dessen Folge die Musik zum Modell für alle Künste aufsteigt. Die „interne Logik“ (S. 35) der musikalischen Struktur in der klassischen Instrumentalmusik, die – in Tiecks Worten – eine „abgeson-

derte Welt für sich selbst“ hervorbringt, wird für Dahlhaus zum Kriterium der Prär romantik. So bleibt die Idee der absoluten Musik das Paradigma für die Neufassung der Epochenbeschreibung. Die Begründung der Epochenbegriffe zielt bei Dahlhaus auf Fragen des musikalischen Stils, bei Miller hingegen läuft sie auf traditionelle geistesgeschichtliche Epochenkonzepte hinaus. Vorromantiker im engeren Sinn sind, so Miller, „Vorläufer einer Weltansicht, die die Erfahrungswirklichkeit nur als Folie einer höheren anderen Wirklichkeit zu begreifen vermag“ (S. 30). Indem Miller einerseits den Zeitraum von Glucks Opernreform, die die Epochenzäsur 1770 des ersten Bandes markiert, bis zu der von E.T.A. Hoffmann geprägten Vorstellung der romantischen Kunst als eines fernen Geisterreiches „nur als Einheit begreifen kann“ (S. 29), andererseits aber Gluck als Klassizisten par excellence darstellt, dann macht das kühne begriffliche Konstruktionen erforderlich wie die, daß Gluck zu den „tragenden Hauptfiguren des Neoklassizismus, der auf vertrackte Weise mit der europäischen Prär romantik verbunden, wenn nicht gar identisch ist“, gehört (S. 59).

In Europäische Romantik in der Musik geht es um die Oper und den Einfluß des sinfonischen Stils auf ihre Entwicklung. Als genuin romantisch aufgefaßte Gattungen wie Klavierlied und Kammermusik tauchen nicht auf, selbst die Sinfonie interessiert nur insofern, als sie der Entstehungsort für den sinfonischen Stil ist. So verdienstvoll die Würdigung der im achtzehnten Jahrhundert

² Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel ³1994, S. 8.

führenden Gattung Oper ist, dem umfassenden Anspruch des Buchtitels wird der Band nicht gerecht. Hinzu kommt, daß die oben skizzierte Konzeption der musikalischen Romantik in diesem lange in Arbeit gewesenen Buchprojekt deutlich hinter die neuere musikwissenschaftliche Forschung zurückfällt, die einerseits eine Revision von Dahlhaus' Paradigma der absoluten Musik als Inbegriff der Romantik erreichen will – etwa durch die Integration landschaftsästhetischer Romantikkonzepte, die bei Robert Schumann eine Rolle spielen³ – und die andererseits im Kontrast zu Dahlhaus stilgeschichtlich bestimmtem Romantikkonzept die Maxime vertritt, bei dem Wortfeld Romantik handele es sich um eine rezeptionsästhetische Kategorie, jede Übertragung auf Gegenständliches jeglicher Art bleibe ein subjektiver Akt.⁴ In diesem Sinne beziehen Dahlhaus und Miller mit ihrer „polemischen Unterordnung dieser Epoche [von achtzig Jahren] unter die Romantik“ (S. 17) dezidiert Stellung in der aktuellen Diskussion um den Romantikbegriff.

Von Dahlhaus stammen knapp hundert der sechshundert Textseiten

des Bandes. Zählt man Millers umfangreichen Anmerkungsapparat von weiteren zweihundert Seiten hinzu, in welchem er zum Teil seitenlange Exkurse abhandelt, dann kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Band dem herausgebenden Mitautor Miller unter der Hand zu einer eigenen Operngeschichte geronnen ist, in der sich die Beiträge von Dahlhaus beinahe wie Fremdkörper ausmachen. Die verschiedenen Kapitel werden durch die hauptsächlich von Dahlhaus exponierte Grundthese nur lose zusammengehalten. Ein Fehler in der editorischen Notiz – die falsche Zuordnung der Autorschaft bei zwei Kapiteln – zeugt ebenso wie einige Druckfehler von der Hast der Edition. Millers Opernbuch ist nicht für Einsteiger oder für das schnelle Nachschlagen geeignet, es arbeitet eine seltene Materialfülle zu einem eher unterbelichteten Forschungsgebiet kenntnisreich auf. Unter der faszinierend pointierten Prämisse des „Hin und Her von dramatischem und sinfonischem Stil in der Musik“ (S. 14) ist Europäische Romantik in der Musik vor allem das Werk eines wirklichen Opernkenners.

³ Vgl. Ulrich Tadday: *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*. Stuttgart 1999.

⁴ Vgl. Martin Wehnert: *Romantik und romantisch*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Bd. 8. Kassel und Stuttgart ²1998, Sp. 464-507.