

Christoph Nieder: Von der "Zauberflöte" zum "Lohengrin". Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.- Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1989, 257 S., DM 68.-

Das "deutsche Opernlibretto" - gibt es das? Vom französischen und italienischen Opernlibretto hat man meist die Vorstellung, es sei eine in sich geschlossene Gattung oder Partialgattung. Und in der Tat lassen sich ästhetische, stoffliche und handwerkliche Kriterien finden, mit denen man die Gattung Libretto in diesen Ländern, in denen die Oper eine wesentlich größere Rolle im öffentlichen Leben spielte (und teilweise noch spielt) als in Deutschland, von ihrem literarischen Umfeld (das gleichwohl und selbstverständlich auf das Libretto einwirkte) abgrenzen kann. Neuere Forschungen haben dies sehr deutlich gemacht. Es ist jedoch bezeichnend, daß die ernsthaften Forschungen zum deutschen Libretto sich meist auf die Texte der Musikdramen Wagners und die Literaturoper konzentrieren - und damit auf ein Gebiet, das strenggenommen von einer Gattung Libretto abzugrenzen wäre.

Auch Nieder macht deutlich, daß dem deutschen Libretto Gattungscharakter fehlt: "Eine formale Betrachtung als 'Kunstzweig der Dichtung' kann den Libretti nicht gerecht werden; das Libretto ist eine Gebrauchsform - gebraucht vom Komponisten,

der seine Musik mit einer 'Geschichte' verbinden will, ja durch sie erst angeregt wird; dann aber auch vom Publikum, dem sich in der Regel erst über die Handlung die Musik erschließt" (S.15). Deshalb betrachtet Nieder das deutsche Opernlibretto der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (übrigens eine wohlbe-gründete und nachvollziehbare zeitliche Beschränkung) aus literaturwissenschaftlicher Sicht als Idealtypus eines literarischen Gebrauchstextes. Er schickt dem Hauptteil seiner Arbeit eine knappe sozialhistorische Einleitung voraus und gliedert sein Buch dann nach den in der Literaturwissenschaft üblichen Epochen (Idealismus, Biedermeier, Poetischer Realismus) und schließt mit den "Perspektiven der 'Romantischen Oper'". Dabei streitet er ab, daß es so etwas wie ein 'romantisches Libretto' gab, vielmehr seien nur einzelne Elemente der Frühromantik in den 'idealistischen' Opernlibretti (z.B. *Zauberflöte* oder *Euryanthe*) zu finden, die Beziehung der Biedermeier-Libretti (z.B. *Der Wildschütz*) zur Romantik sei nur formal vorhanden, und erst im Realismus (*Lohengrin*, *Tannhäuser*) konstatiert Nieder das Auftreten romantischer Motive aus eigenem Recht. Da ist zweifellos vieles richtig gesehen, doch wäre nicht allein darüber zu diskutieren, ob ein Libretto 'romantisch' ist, sondern wie ein Libretto eine 'romantische Oper' ermöglicht; denn daß ein Libretto wie *Euryanthe* - vielleicht gerade wegen der dramaturgischen Defekte des Textes - viel dazu beiträgt, Webers Oper zur 'romantischen' zu machen, läßt sich kaum bestreiten.

Zu welchen Problemen die Nichtberücksichtigung der Musik führen kann, zeigt die Abhandlung der *Zauberflöte* und des *Freischütz* unter "Idealismus". Hartmut Wecker hat schon 1985 in einem Aufsatz auf die Parallelen zwischen "Tiecks Konzeption des Wunderbaren und Webers 'Freischütz'" (*Jahrbuch für Opernforschung* 1/1985, 27-45) hingewiesen sowie auf Webers Einflußnahme auf die Textkonzeption, wenngleich sich das Ausmaß aufgrund der ungünstigen Quellenlage auch nicht rekonstruieren läßt. Weckers Aufsatz hat Nieder bedauerlicherweise (übrigens ebenso wie das Buch des Stanforder Komparatisten Herbert Lindenberger über *Opera. The Extravagant Art* von 1984) nicht zur Kenntnis genommen, was ihn vielleicht vor fragwürdigen Schlüssen bewahrt hätte; denn die Libretto-Konzeption ist eben nicht allein auf den jeweiligen Librettisten zurückzuführen, sondern auch auf den Komponisten. Darauf weist Nieder selbst zur Genüge hin (vgl. S.33ff.), zieht aber keine weitergehenden Schlüsse daraus. Beispielsweise resultiert aus der Tatsache, daß die Beschreibung der Lortzingschen 'Biedermeier'-Opern aus rein literaturwissenschaftlicher Sicht viel 'glatter aufgeht' als die Beschreibung des *Freischütz* als idealistische Oper, doch die Frage, warum dies möglich ist.

Im Kapitel über den 'poetischen Realismus' verpaßt Nieder die Chance, anhand der *Katharina Cornaro* (Lachner/Büssel [dt. Übersetzung eines Librettos von St. Georges]) einen Vergleich von deutschem, italienischem (*Catarina Cornaro* von Donizetti/Sacchèro) und französischem (*La Reine de Chypre* von

Halévy/St. Georges, die französische Vertonung des Librettos von St. Georges) Libretto durchzuführen. Hier hätte deutlich gemacht werden können, inwieweit einerseits die jeweilige musikalische Konzeption und andererseits spezifische literarische Traditionen Form und Inhalt der Libretti beeinflussen. Ähnliches gilt für Wagners *Rienzi*, der eben nicht (vgl. Nieder S.129) ins Blaue hinein verfaßt wurde, sondern im Blick auf die Pariser Grand Opéra. Zwar ist es richtig, daß die Vergangenheit "Möglichkeiten zu prunkvollen Aufzügen" (S.131) bietet, etwa im *Tannhäuser* und *Lohengrin*, doch geht gerade dies - wie die historische Oper dieses Typs überhaupt - auf die französische Große Oper zurück, ebenso wie (zumindest partiell) das Scheitern der 'romantischen' Individuen beim Versuch, "individuelle Träume zu verwirklichen, an der objektiven, historisch ausgemalten Wirklichkeit" (S.131). Gerade bei Wagners Opernlibretti wäre der 'französische Anteil' an der Konzeption stärker zu berücksichtigen gewesen. Schlicht falsch ist die Behauptung, "bei den hier vorgestellten Werken [gemeint sind vor allem Werke Wagners; M.W.] handelt es sich um die ersten Operntexte, die kein irdisches Happy-End haben" (S.136). Schon im späten 18. Jahrhundert gibt es in der 'opera seria' etliche Beispiele für den 'tragico fine', in der französischen Oper finden sich Werke wie Cherubinis *Medée* (1797) und nach Rossinis *Le Siège de Corinthe* wird der 'tragico fine' in der französischen (großen) Oper zur Regel. (Daß bei den Opern Wagners die Musik den Text insofern ergänze, als sie ein utopisches 'lieto fine' darstelle, ist zwar auf den ersten Blick einleuchtend, hätte aber nicht Endpunkt, sondern Ansatzpunkt weiterer Interpretationen sein müssen.)

Die Kritik an Nieder sollte nicht mißverstanden werden: Es ist gerade Kennzeichen guter Bücher (und um ein solches handelt es sich zweifellos), daß sie zur Auseinandersetzung herausfordern und weitere Forschungen stimulieren. In diesem Sinne ist Nieders Buch als erster Versuch zur umfassenden Darstellung einer Epoche des deutschen Librettos zu begrüßen.

Michael Walter (Stuttgart)