

Dennis Roth

**Krieg in der Oper**

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

**ROMBACH WISSENSCHAFTEN • REIHE LITTERAE**

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler,  
Maximilian Bergengruen und Thomas Klinkert

**Band 228**

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Dennis Roth

# Krieg in der Oper

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

 **rombach** verlag

Auf dem Umschlag:

Oper Bellerofonte (Komponist: Vincenzo Nolfi, Bühnenbild: Giacomo Torelli, Stich von G. Giorgi). Prolog: Astrea e Nettuno. Venedig, 1642, aus:

Cesare Molinari: Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel seicento, Rom 1968, o.S. (Tafel 69).

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2017. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Dr. Friederike Wursthorn

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: rombach digitale manufaktur, Freiburg im Breisgau

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9884-3

# Inhalt

1	Einleitung	9
1.1	Relevanz des Themas und Stand der Forschung	9
1.2	Leitfragen und Prämissen	13
1.3	Definitionen und Motive	16
1.4	Auswahl, Aufbau und Methodik	18
2	Frühe Skepsis – <i>La Didone</i> (Cavalli, Busenello)	23
2.1	Venedig, Autoren, Quellenlage	23
2.2	Die Stoffgeschichte und Busenellos Umgang mit der Vorlage	26
2.3	Krieg in Vergils <i>Aeneis</i>	30
2.4	Busenellos Librettisierung	34
2.4.1	Dramaturgische Voraussetzungen	34
2.4.2	Verdichtung	36
2.4.3	Verdeutlichung	37
2.4.4	Verbalisierung und Emotionalisierung	39
2.4.5	Kriegsdarstellung und Kriegsbild	41
2.5	Cavallis Vertonung	45
2.5.1	Arie und Lamento	45
2.5.2	Kriegsmusik	46
2.5.2.1	Exkurs: Monteverdis <i>Combattimento di Tancredi e Clorinda</i>	48
2.5.3	Komparsenchor	51
3	Spektakel im Zeichen der Affirmation – Krieg im venezianischen Drama per musica	53
3.1	Quellen	53
3.2	Das Spektakel und seine Voraussetzungen	56
3.3	Musik auf der Bühne	61
3.3.1	Fanfare	63
3.3.2	Herrscherauftritt und Triumph	65
3.3.3	Musik zur Schlacht	67

3.4	Kriegsmotive und ihre Darstellung	68
3.5	Das Kriegsbild der venezianischen Barockoper im Vergleich mit <i>La Didone</i>	77
4	Tradition, Randlage und Rückkehr – Krieg in der Oper des 18. Jahrhunderts	83
4.1	Einleitung	83
4.2	Das Kriegskonzept der Aufklärung in Theorie und Praxis	84
4.3	Krieg in Metastasios Libretti	87
4.4	Vertonungen von Metastasios Libretti – und von Textbüchern anderer Autoren	90
4.4.1	Hasse	90
4.4.2	Händels Londoner Opern	91
4.4.3	Gluck	94
4.4.4	Tragédie lyrique	96
4.4.5	Mozart	99
4.5	Opera buffa	106
4.6	Opéra-comique und Drame lyrique	109
4.7	Der Einfluss der Französischen Revolution	110
4.8	Krieg und Rettungsoper	113
5	Der Weg in die Katastrophe – Krieg in der Grand Opéra	119
5.1	Gattungsmerkmale und Kontexte	119
5.2	Kriegsmotive und ihre Darstellung	124
5.2.1	Liebe, Vaterland und Religion	124
5.2.2	Soldaten und Anführer	132
5.2.3	Das Katastrophenfinale	139
5.3	Das Kriegsbild der Grand Opéra	146
6	Affirmation mit kritischen Impulsen – Berlioz' <i>Les Troyens</i>	149
6.1	Anknüpfung an die Grand Opéra	149
6.1.1	Die Kriegsbegeisterung der Masse	150
6.1.2	Das Spektakel und seine Andeutung	152
6.1.3	Schrecken und Opfer des Krieges	155

6.2	Abweichung von der Grand Opéra . . . . .	159
6.2.1	Ambivalenzen und Affirmation . . . . .	159
6.2.2	Die Darstellung des Krieges und seine Funktion innerhalb der Geschichtskonzeption . . . . .	162
7	Klage, Anklage und Widerstand – Hartmanns <i>Simplicius Simplicissimus</i> . . . . .	167
7.1	Entstehung und biographischer Kontext . . . . .	167
7.2	Krieg in Grimmelshausens <i>Simplicissimus</i> . . . . .	169
7.3	Librettisierung und Episches Theater . . . . .	171
7.4	Kriegsmotive und ihre Darstellung . . . . .	173
7.4.1	Klage über Krieg und Tod . . . . .	173
7.4.2	Soldaten und die Schrecken des Krieges . . . . .	174
7.4.3	Bewahrung der Tradition und Solidarität mit den Verfolgten . . . . .	176
7.4.4	Simplicius: Anklage und Widerstand . . . . .	178
8	Zusammenfassende Betrachtungen . . . . .	183
	Literaturverzeichnis . . . . .	189
	Dank . . . . .	213

Leseprobe  
 (c) Rombach Verlag

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag



# 1 Einleitung

## 1.1 Relevanz des Themas und Stand der Forschung

Nach dem Ende des Kalten Krieges und dem Zusammenbruch der kommunistischen Staaten in den Jahren um 1990 war bereits das »Ende der Geschichte«<sup>1</sup> und der Ideologien ausgerufen worden, auf das – pauschal gesprochen – eine im Zeichen von Liberalismus und Marktwirtschaft stehende, prosperierende demokratische Weltordnung folgen sollte, die auf den Krieg zur Durchsetzung von Interessen nicht mehr angewiesen wäre. Doch diese Hoffnung erwies sich als trügerisch: Die Angriffe islamistischer Terroristen auf die USA und die westliche Welt am 11. September 2001 läuteten eine neue, von Terror und Krieg geprägte Epoche ein, deren Ende vorerst nicht abzusehen ist.

Krieg ist allgegenwärtig – er ist es seit Menschengedenken. Wie die ältesten Zeugnisse belegen, gehört er untrennbar zur Geschichte der Zivilisationen. Als ein Menschheitsthema fand er Niederschlag in den Künsten; schon Homers Epos *Ilias*, das am Beginn der europäischen Literatur steht, handelt von ihm, und das heißt immer auch: vom Menschen im Krieg.

Auch in der Oper hat der Krieg tiefe Spuren hinterlassen. Bereits ein kurzer Blick auf einige der in rund vierhundert Jahren Gattungsgeschichte entstandenen Werke lässt den Schluss zu: Krieg ist hier, neben der Liebe, ein zentrales Thema (oft sind beide Bereiche miteinander verwoben). Doch hier gilt es zu differenzieren: Explizit zum Thema gemacht und als solches problematisiert wird der Krieg erst spät. Gleichwohl ist er seit dem frühen 17. Jahrhundert auf der Opernbühne in Gestalt seiner Motive geradezu omnipräsent: Krieg kann den Hintergrund bilden, vor dem sich die Schicksale der Figuren entfalten, er kann in der militärischen Sphäre implizit und im Motiv einer auf die Bühne gebrachten Schlacht sehr direkt präsent sein. Da begleiten Soldaten den Auftritt eines Herrschers, gehören junge Liebende verfeindeten Lagern an, ziehen Völker gegeneinander in den Kampf, werden Triumphe gefeiert und Opfer beklagt.

---

<sup>1</sup> So der Titel eines 1992 erschienenen Aufsatzes des US-amerikanischen Politologen Francis Fukuyama.

Die Oper als szenisches Ereignis macht den Krieg und die ihm eigene Theatralität – das Moment von choreographierter oder chaotischer Bewegung, von signalhaftem Klang und ebenfalls signalhafter Visualität – auf eine spezifische Weise darstellbar.

In Anbetracht der anthropologischen Relevanz des Krieges, der nach wie vor ungebrochenen Popularität der Kunstform Oper sowie der dortigen Präsenz der Kriegsthematik ist es erstaunlich, dass das Thema ›Krieg in der Oper‹ von der Forschung vernachlässigt wurde (zumindest im Vergleich mit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Krieg in der Malerei oder im Film). Dies mag ein Überblick über die Forschungsliteratur, der freilich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, veranschaulichen.

Eine Monographie zum Thema lag bislang nicht vor. Nur in Ansätzen und zumeist in der Form des Aufsatzes wurde es durch die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Frieden und Krieg in der Musik berührt. Krieg interessiert dann als ein Gegenpol zum Frieden; oft liegt der Schwerpunkt auf der Instrumentalmusik. So ist der Titel eines Aufsatzes von Dieter Senghaas geradezu bezeichnend: *Wie den Frieden in Töne setzen?* Der Autor gibt einen kursorischen Überblick über die Darstellung des Friedens vor allem in der Instrumentalmusik und fokussiert auf den Ausdruck von Friedenssehnsucht in Werken des 20. Jahrhunderts – die Oper bleibt ausgeklammert.<sup>2</sup>

In seinem »Hörbericht« *Klänge des Friedens* interessiert Senghaas sich für instrumentale und vokale Gattungen; nur am Rande werden Opern erwähnt.<sup>3</sup> Stefan Hanheide legt in seiner Sammlung von Werkporträts *Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden* den Fokus auf Kompositionen mit einer Friedensthematik oder einer Haltung gegen den Krieg. Von den vierzig vorgestellten Werken gehören lediglich fünf dem Musiktheater an.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Dieter Senghaas: *Wie den Frieden in Töne setzen?*, in: Susanne Rode-Breymann (Hg.): *Krieg und Frieden in der Musik*, Hildesheim 2007, S. 23–37. In diesem Band findet sich kein einziger Aufsatz, der mit dem Musiktheater zu tun hat. Vgl. Susanne Rode-Breymann: *Krieg und Frieden. Ein musikwissenschaftliches Thema? Wege der Vermittlung von Musikgeschichte*, in: Dies. (Hg.): *Krieg und Frieden in der Musik*, S. 3–22. Auf diese Leerstelle geht die Herausgeberin nicht ein; vielmehr legt sie, unabhängig von Gattungen, Wert auf eine grundsätzliche Beschäftigung der Musikwissenschaft mit diesem Thema, die – im Jahr 2007 – dringend anstehe (ebd., S. 18f.).

<sup>3</sup> Dieter Senghaas: *Klänge des Friedens. Ein Hörbericht*, Frankfurt a.M. 2001, S. 132f. und S. 154.

<sup>4</sup> Stefan Hanheide: *Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts*, Kassel u.a. 2007. Der Autor weist auf die Enge der Auswahl hin und nennt weitere Werke, die er als relevant erachtet (ebd., S. 8).

Die Aufsatzsammlung *Vom hörbaren Frieden* beleuchtet einzelne Komponisten, das 20. Jahrhundert und die Friedenthematik.<sup>5</sup> Die Oper interessiert nur peripher, wie z.B. in den Ausführungen zum Schaffen Hans Werner Henzes.<sup>6</sup> Auch in den beiden Texten, die sich der politischen Musik bzw. der kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Schrecken widmen, spielt die Oper keine Rolle.<sup>7</sup> Einzig Jörg Calließ nähert sich in seiner Abhandlung *Frieden ist in der Oper nicht heimisch* der Kriegsthematik in der Operngeschichte an und erläutert Kriegsmotive und ihre Vertonung.<sup>8</sup> Ebenfalls das Gebiet absteckend, wenn auch ebenso kursorisch sind seine Beobachtungen im Aufsatz *Flüchtige Töne – Ewiger Friede*: In ihm betrachtet Calließ die Stoffgeschichte und streift einzelne Motive, benennt die in der Gattung vorherrschenden Kriege und die entsprechenden Werke.<sup>9</sup>

Ben Arnold gibt in *Music and War. A Research and Information Guide* einen chronologisch aufgebauten Überblick über instrumentale und vokale Kompositionen mit Kriegsbezug, darunter auch Opern.<sup>10</sup> In einigen derjenigen Aufsätze, die sich mit solchen Opern auseinandersetzen, in welchen dem Krieg offenkundig eine wichtige Rolle zukommt, gerät dieser aus einer bestimmten Perspektive zwar mit in den Blick, steht aber

---

<sup>5</sup> Hartmut Lück/Dieter Senghaas (Hg.): *Vom hörbaren Frieden*, Frankfurt a.M. 2005.

<sup>6</sup> Vgl. Peter Petersen: Friedensvisionen in der Musik von Hans Werner Henze, in: Lück/Senghaas (Hg.): *Vom hörbaren Frieden*, S. 239–268; Silke Wenzel: Von der musikalischen Lust am Kriegerischen, in: Lück/Senghaas (Hg.): *Vom hörbaren Frieden*, S. 305–325.

<sup>7</sup> Vgl. Hanns-Werner Heister: Ohne Hunger und Angst leben. Musik gegen Repression, Rassismus und Rückschritt, in: Lück/Senghaas (Hg.): *Vom hörbaren Frieden*, S. 477–498, lediglich Bergs *Wozzeck* wird einmal erwähnt (ebd., S. 484); Hartmut Lück: Orte des Schreckens. Aufschrei, Empörung und stummes Entsetzen in der Musik des 20. Jahrhunderts, in: Ders./Senghaas (Hg.): *Vom hörbaren Frieden*, S. 499–519.

<sup>8</sup> Jörg Calließ: Frieden ist in der Oper nicht heimisch. Drei Versuche einer Vermessung der Opernbühne in Absicht auf den Frieden, in: Lück/Senghaas (Hg.): *Vom hörbaren Frieden*, S. 365–410, bes. S. 365–378.

<sup>9</sup> Jörg Calließ: Flüchtige Töne – Ewiger Friede. Fünf Präliminarartikel für eine Erkundung der Opernbühne in Absicht auf den Frieden, in: Ulrich Menzel (Hg.): *Vom ewigen Frieden und vom Wohlstand der Nationen*. Dieter Senghaas zum 60. Geburtstag, Frankfurt a.M. 2000, S. 575–606.

<sup>10</sup> Ben Arnold: *Music and War. A Research and Information Guide*, New York/London 1993. Die Gattung Oper stelle ihn, wie er schreibt, vor ein Problem, weil so viele Handlungen in Kriegszeiten spielen. Deshalb schränkt er seine Auswahl ein, indem er nur solche Opern berücksichtigt, in denen es zu einer Schlacht kommt. Zumeist geht er dann auf die Vertonung der Schlachtszenen etwas näher ein, in den Einleitungen jedoch nur bei solchen Werken, die er als besonders bekannt erachtet (ebd., Einleitung, S. xiv).

nicht im Zentrum der Betrachtung.<sup>11</sup> Selten begegnet ein Überblick, wie ihn Hartmut Köhler in seinem Aufsatz *Der Krieg in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts* vorlegt.<sup>12</sup>

Der Sammelband *Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik-)Theater: Der Trojanische Krieg* beleuchtet den reichen Niederschlag dieses Krieges in der Oper: Die Einzelstudien entfalten ein Spektrum, das librettologische Textanalyse, musikhistorische Einordnungen und genuin musikalische Fragestellungen umfasst. Der gemeinsame Stoff verbindet die Beiträge; um eine monographische Darstellung, die über Einzelfragen hinausweist, handelt es sich naturgemäß nicht.<sup>13</sup>

Zwei Monographien liegen vor, die Einzelaspekten gewidmet sind. In seiner Dissertation *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit* behandelt Mathias Lehmann einen Aspekt der Stoffgeschichte und einen bestimmten zeitlichen Abschnitt.<sup>14</sup> Birgit Kiupel wiederum konzentriert sich in ihrer Untersuchung auf eine zeitlich und räumlich begrenzte Opernkultur, die Hamburger Barockoper.<sup>15</sup> Sie beleuchtet die Libretti und die in ihnen enthaltene Kriegsthematik aus einer Perspektive der Gender-Forschung und befragt die Textbücher auf ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Gegenwart hin. Einen entsprechend großen Raum nehmen die Historie und die gesellschaftlichen Kontexte ein; Fragen der Ästhetik sind von geringerem Interesse, auch bleiben die Vertonungen ausgeklammert.

---

<sup>11</sup> Vgl. Jürgen Schläder: Individualtragödie gegen gesellschaftliche Utopie. Zu den beiden Schlüssen in Verdis *Macbeth*, in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläger (Hg.): »Die Wirklichkeit erfinden ist besser«. Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi, Stuttgart/Weimar 2002, S. 158–166; Anette Unger: Der Liebestod als Weg ins Leben. Todesarten am Beispiel von Verdis Oper *Aida*, in: Krellmann/Schläger (Hg.): »Die Wirklichkeit erfinden ist besser«, S. 234–242.

<sup>12</sup> Hartmut Köhler: Der Krieg in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, in: Jürgen Maehder/Jürg Stenzl (Hg.): Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert, Frankfurt a.M. u.a. 1994, S. 145–157.

<sup>13</sup> Peter Csobádi u.a. (Hg.): Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik-)Theater: Der Trojanische Krieg, Anif/Salzburg 2002.

<sup>14</sup> Mathias Lehmann: Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit. Untersuchungen zu politischen Aspekten der Musik am Beispiel von Karl Amadeus Hartmanns »Des Simplicius Simplicissimus Jugend«, Ludwig Mauricks »Simplicius Simplicissimus«, Richard Mohaupt's »Die Gaunerstreiche der Courasche«, Eberhard Wolfgang Möllers und Hans Joachim Sobanskis »Das Frankfurter Würfelspiel« und Joseph Gregors und Richard Strauss' »Friedenstag«, Hamburg 2004.

<sup>15</sup> Birgit Kiupel: Zwischen Krieg, Liebe und Ehe. Studien zur Konstruktion von Geschlecht und Liebe in den Libretti der Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678–1738), Freiburg i.Br. 2010.

Wenn also Krieg von musikwissenschaftlicher Seite überhaupt thematisiert wird, dann prägen recht grob gerasterte Überblicke einerseits und Fokussierungen auf Detailfragen, Stoffe oder Epochen andererseits das Bild. Ausdrücklich dem Phänomen ›Krieg in der Oper‹ schenkte die Forschung bislang keine Beachtung. Eine Monographie, die sich diesem Desiderat widmet und dabei einen Großteil der Operngeschichte in den Blick nimmt, gab es nicht. Die vorliegende Dissertation möchte dazu beitragen, diese Lücke zu schließen.

## 1.2 Leitfragen und Prämissen

Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf Aspekten der Librettistik und Motivgeschichte, der Vertonung bestimmter Motive, der Szenographie und Performanz.<sup>16</sup> Im Zentrum stehen die folgenden Fragen: In Gestalt welcher Motive gelangt der Krieg auf die Bühne und wie werden sie dargestellt? Welches Kriegsbild lässt sich aus der jeweiligen Darstellung ableiten und in welchem Verhältnis steht es zu den gesellschaftlichen und politischen Kontexten des Einzelwerks oder der Opernkultur, der dieses zugehört? Wie klingt Krieg in der Oper? Dabei interessiert die Musik vorwiegend als eine der Komponenten im plurimedialen Zusammenspiel der Darstellung. Und schließlich: Welche Rolle spielt der Krieg im Erzählzusammenhang und welches lässt sich als seine Funktion im Kunstwerk ausmachen?

Das Phänomen Krieg findet in unterschiedlichen Graden Eingang in die Opern. Krieg kann implizit in Gestalt einzelner Motive bloß an der Peripherie vorkommen oder von dort aus zu einem Teil der Handlung werden (z.B. wenn eine Figur in den Kampf zieht). Er kann im Vordergrund präsent sein, weil verfeindete Völker gegeneinander in die Schlacht ziehen, ohne dass er damit selbst explizit zum Thema gemacht würde – dies wiederum ist der Fall, wenn anhand einer Figur das Katastrophische des Krieges aufgezeigt werden soll.

---

<sup>16</sup> Vgl. Christopher Balme: Szenographie, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie [= Theatertheorie], Stuttgart/Weimar 2005, S. 322–325. Szenographie meint »die visuelle Gestaltung der Bühne einschließlich Beleuchtung und Bühnenmaschinerie« (ebd., S. 322). Der Begriff ›Performanz‹ wird dem der ›Szene‹ vorgezogen, weil ihm dessen Mehrdeutigkeit (Szene auch als dramaturgische Einheit) fehlt und er das Dynamische und Transitorische einer Aufführung hervorhebt.

Das Thema, »mit dem wir es zu tun haben, wenn in der Oper Krieg herrscht«, schreibt Calließ, »ist die Spannung zwischen gesellschaftlichen Macht- und Gewaltverhältnissen und der Identität, dem Gefühl, dem Handeln und Leiden von Individuen.« Dem ist zuzustimmen, während die folgende Differenzierung nicht notwendig scheint: »Das Thema ist nicht der Krieg selbst, sondern der Mensch im Krieg. Dieses Thema beschäftigt die Oper seit ihren Anfängen.«<sup>17</sup> Sie ist nicht notwendig, weil der Krieg nicht von den Menschen getrennt werden kann, die ihn führen oder erleiden – erst recht nicht in einer Kunst, in deren Zentrum das sich singend artikulierende Subjekt steht. Wenn der Krieg selbst das bestimmende Thema eines Werkes ist, geht es selbstverständlich auch dann stets um den Menschen im Krieg.

Die Frage nach der Darstellung des Krieges führt zum Problem seiner Darstellbarkeit. Er ist mit Gewalt und Chaos und der Auflösung von Ordnungen verbunden (und bringt zugleich, beispielweise bei der Aufstellung eines Heeres, eigene Ordnungen hervor).<sup>18</sup> Von Interesse ist deshalb, wie er von der Kunst aufgegriffen wird und in diesem Fall in der plurimedialen Kunstform Oper zur Darstellung gelangt.

Die künstlerische Anverwandlung trotz dem vielgestaltigen, tendenziell chaotischen Phänomen eine Struktur ab, indem sie bestimmte Facetten betont und Motive herausgreift. Die Darstellung auf der Opernbühne reduziert die Komplexität des Krieges.

We think and speak of war in the singular, but even the most overpowering surprise attack does not consist in a single, sharp blow. It extends over time. Representations of war must reduce the complex process to moments in which opposites always confront each other, overtly or implicitly.<sup>19</sup>

Indem die Künstler den Krieg auf die Bühne bringen, stilisieren sie ihn. Das Spektrum reicht von einem angestrebten Realismus als Ausdruck einer Schreckensästhetik bis hin zu Beschönigung und Glorifizierung. Dem entsprechen auf der politischen Ebene in der Regel die Pole Kritik und Affirmation.

Damit ist die politisch-ideologische Dimension seiner Darstellung berührt. Gleichwohl sind der ästhetische und der politische Bereich nicht immer

<sup>17</sup> Calließ: Frieden ist in der Oper nicht heimisch, S. 367.

<sup>18</sup> Frieden wird gemeinhin mit Harmonie und Ordnung assoziiert, Krieg hingegen mit Chaos. Vgl. Senghaas: Klänge des Friedens, S. 10–12.

<sup>19</sup> Peter Paret: *Imagined Battles. Reflections of war in European art*, Chapel Hill u.a. 1997, S. 12.

und zwangsläufig aufeinander zu beziehen – denn eine realistische, die Schrecken zeigende Darstellung muss nicht unbedingt Ausdruck einer Kriegskritik sein, sondern kann auch schlicht auf das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums zielen. Auch müssen die Intentionen der Autoren keineswegs politische sein; ihnen geht es dann um autonome Kunst.

Doch weder entstehen Opern noch ereignen sich ihre Aufführungen in einem ideologiefreien Raum – oft sind sie vielfältigen Einflüssen ausgesetzt. Nicht nur die Autoren (meistens ein Gespann von Librettist und Komponist) prägen die politische Ausrichtung eines Werkes; vielmehr kann diese auch von den Intentionen der Auftrag- und Geldgeber und von Politikern, etwa in Form von Zensur, mitbestimmt oder zumindest beeinflusst werden.

Von der Einflussnahme ist es nur ein kleiner Schritt zur Instrumentalisierung der Kunst durch die Politik und schließlich zur Propaganda. Entstanden z.B. Opern im Barock unter der Patronage des Adels, entwarfen sie in der Regel ein Kriegsbild, das dem Adel gefiel. »Per definitionem«, schreibt Silke Leopold, »ist Oper niemals ein Abbild der Wirklichkeit gewesen, aber immer ein Spiegel der herrschenden Verhältnisse.«<sup>20</sup>

Leitend ist für diese Untersuchung die Annahme einer Widerspiegelung von gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Strömungen, Ereignissen und Diskursen in der Oper, die auf Produktions- wie auf Rezeptionsebene eine Massenkunst ist und als solche für jene Einflüsse besonders empfänglich.<sup>21</sup> Aus diesem Grund drängt sich ein Vorgehen auf, das die politischen, sozioökonomischen und ästhetischen Hintergründe eines Werkes erhellt oder zumindest umreißt. Diese Kontexte und Voraussetzungen können zum Verständnis der Kriegsdarstellung und des Kriegsbildes der jeweiligen Oper beitragen.<sup>22</sup>

Dies ermöglicht im Umkehrschluss Aussagen über das Kriegsbild einer Zeit. Der Annahme aber, dass Opern ihrerseits am vorherrschenden

---

<sup>20</sup> Silke Leopold: Höfische Oper und feudale Gesellschaft, in: Udo Bermbach/Wulf Konold (Hg.): Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte, Berlin 1992, S. 65–82, hier S. 66.

<sup>21</sup> Dazu siehe grundlegend die Beiträge in Bermbach/Konold (Hg.): Der schöne Abglanz.

<sup>22</sup> Die Widerspiegelungsthese begegnet u.a. auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einer anderen Massenkunst, dem Film. Deutlich vorausgesetzt, wenn auch nicht eigens thematisiert beispielsweise in der Studie von Anton Kaes: Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart/Weimar 2004, S. 39–98.

Kriegskonzept mitschrieben, die Widerspiegelung also in beide Richtungen erfolge, wird hier nicht nachgegangen. Eine Widerspiegelung im marxistisch-materialistischen Sinn ist nicht gemeint, auch verfolgt die Arbeit keine ausdrücklich politische Intention. Zugleich soll eine Oper nicht auf die ihr unterstellte Eigenschaft als ein »Seismograph von mentalen Veränderungen im Publikum«<sup>23</sup> reduziert, die Eigenständigkeit von Kunst keinesfalls in Frage gestellt werden. Die Fähigkeit zur Widerspiegelung ist lediglich eine ihrer Dimensionen, welche die vorliegende Arbeit produktiv zu machen sucht; ein ästhetischer Überschuss bleibt. Die Individualität des Einzelwerks und der Künstlerpersönlichkeit bzw. der Autoren ist ebenso zu berücksichtigen wie das komplexe Beziehungsgeflecht, in dem sich ein Werk üblicherweise befindet. Die Widerspiegelung muss nicht konkret in Zeugnissen nachweisbar sein; wenn diese nicht vorhanden sind, genügt der eher vage Bezug, den die Zeitgenossenschaft vorgibt. Bei alledem geht es nicht um eindeutige Kausalitäten, sondern um Korrelationen und Tendenzen.

### 1.3 Definitionen und Motive

Hier soll nicht der Versuch unternommen werden, eine Definition zu finden für das, was eine Oper eigentlich sei; ein solches Unterfangen würde sie gewaltsam auf vermeintlich überhistorische Eigenschaften reduzieren. Oper ist Musiktheater, das mit ihr jedoch nicht gleichzusetzen ist. Kompositionen, die keine Opern sind, sondern z.B. der Operette oder dem Ballett zugehören oder sich einer Kategorisierung entziehen, werden, wenn überhaupt, nur am Rande erwähnt. Vielmehr stehen solche Werke im Zentrum der Betrachtung, die sich, wenn es nicht schon der Paratext vorgibt, bei aller Individualität im Großen und Ganzen als Opern bezeichnen lassen.

Ein pragmatischer Ansatz kennzeichnet auch den Umgang mit dem Phänomen Krieg, das hier ebenfalls nicht näher erläutert zu werden braucht.

---

<sup>23</sup> Klaus Hortschansky: Georg Friedrich Händels Libretti zwischen Barockpessimismus und Aufklärungsoptimismus. Zur Anatomie des Todes bzw. Schreckens, in: Hans Joachim Marx (Hg.): Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1992 und 1993, Laaber 1994, S. 73–98, hier S. 74. Dazu siehe auch Diana Blichmann: Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen. Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730, Mainz 2002, S. 419, Anm. 988.



Eine so einfache wie plausible Definition, die seit der Antike, auf die sie bezogen ist, nichts von ihrer Gültigkeit verloren hat, lautet: »Krieg ist die gewaltsame Auseinandersetzung zwischen (mindestens) zwei größeren Menschengruppen, unabhängig von der Motivation.« Zwei Grundformen, denen sich alle Kriege zuordnen lassen, sind demnach der Krieg gegen auswärtige Feinde sowie der Bürgerkrieg.<sup>24</sup> Beide sind für diese Untersuchung grundsätzlich relevant, doch gilt für den Bürgerkrieg und besonders für Aufstand und Revolution, die sich von ihm nicht eindeutig unterscheiden lassen, dass sie über eine verbal vermittelte Intrige o.Ä. hinausgehen und sich gewissermaßen im Kampf entladen, in ihn münden müssen, um hier von Interesse zu sein.

Krieg ist ein Motivbündel. In seinem Zentrum steht die Schlacht. In ihr gipfelt die militärische Auseinandersetzung, sie sorgt für eine Entscheidung auf der lokalen oder der globalen Ebene des Konflikts. Dies gilt im Allgemeinen und für die auf der Opernbühne gezeigten Konflikte im Besonderen. Die meisten der mit Krieg verbundenen Motive lassen sich dem Geschehen vor, während und nach einer Schlacht zuordnen. Dazu gehören die Vorbereitung, Belagerung und Erstürmung, der Kampf selbst, schließlich Kriegsfolgen wie Triumph und Leid.

Unterschieden wird in der Regel zwischen Motiven, die eher äußerlich sind und explizit szenisch realisiert werden, und solchen, die eher verbal realisiert werden und explizit personenbezogen sind. Eine strikte Abgrenzung ist indes nicht immer möglich (und auch nicht notwendig), da ein vornehmlich szenisches Motiv wie die Schlacht mitunter nur in einem Bericht präsent ist und ein Motiv wie die Versöhnung auch szenisch umgesetzt werden kann.

Daneben gibt es weitere Motive, die sich nicht eindeutig auf die Schlacht beziehen lassen wie der Auftritt von Soldaten, die in Kriegszeiten einen Herrscher begleiten. Auch kann das Motiv nach einer Schlacht in dasjenige vor der nächsten übergehen oder die zeitliche Zuordnung zu ihr spielt, wie beim Feldlager und Waffenarsenal, keine Rolle. Diese sind,

---

<sup>24</sup> Karl Leo Noethlichs: Krieg, in: Georg Schöllgen u.a. (Hg.): Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, Bd. 22, Stuttgart 2008, Sp. 1–75, hier Sp. 2f. Vgl. Sven Chojnacki: Auf der Suche nach des Pudels Kern: Alte und neue Typologien in der Kriegsforschung, in: Dietrich Beyrau/Michael Hochgeschwender/Dieter Langewiesche (Hg.): Formen des Krieges. Von der Antike bis zur Gegenwart, Paderborn 2007, S. 479–502. Der Autor stellt fest: »In der Politikwissenschaft im Allgemeinen, der vergleichenden Kriegsursachenforschung im Besonderen, gibt es bis heute keine klare und allgemein akzeptierte Definition oder Typologie des Krieges« (ebd., S. 480).

wie auch die Räume, in denen sich der Krieg abspielt, weniger Handlungs- als vielmehr Attributsmotive. Sie evozieren die Sphäre des Militärs und damit auch die des Krieges. Als Handlungsmotive sind die Beziehungen zwischen Krieg und Liebe, Krieg und Religion sowie Aspekte wie Gemeinschaft und Heimat (als »Vaterland«) von Bedeutung.

Das Personal des Krieges ist ein weiteres wichtiges Motiv. Weil z.B. die Figur des Soldaten die militärische Sphäre evoziert, kann sie auch dann interessieren, wenn die Handlung der fraglichen Oper gar keinen Krieg vorsieht und es überhaupt nicht zum Kampf oder zur Schlacht kommt. Doch nicht jeder Auftritt von Soldaten hat zwangsläufig etwas mit Krieg zu tun; in Richard Strauss' Einakter *Salome* (1905) etwa gehören die Soldaten zur Sphäre des Mächtigen, ohne dass es hier auch um militärische Auseinandersetzungen ginge. Gelegentlich erweist sich die Unterscheidung zwischen der Sphäre des Militärs, die auch ohne den Krieg evident ist, und der Sphäre des Krieges, die selbstredend stets mit jener verbunden ist, als sinnvoll – doch meistens werden beide als der militärisch-kriegerische Komplex betrachtet, den sie miteinander bilden.

#### 1.4 Auswahl, Aufbau und Methodik

Gleichwohl kann nicht jedem Kriegsmotiv Beachtung geschenkt werden und gewiss auch nicht jedem Werk, das für dieses Thema relevant erscheint – für ein solches Unterfangen sind der Krieg und seine Motive in der Operngeschichte viel zu präsent. Totalität ist nicht angestrebt und sie kann ernsthaft auch nicht angestrebt werden. Vielmehr sucht diese Studie durch einen Wechsel von Tiefe und Breite, von eingehenden Fallstudien einerseits und einem kartographierenden Zugriff andererseits eine Schneise durch die Gattungsgeschichte zu schlagen. Im Mittelpunkt stehen exemplarische Untersuchungen ausgewählter Opern. Dies deckt einen Zeitraum von dreihundert Jahren ab; der Schwerpunkt liegt dabei auf dem 17. und dem 19. Jahrhundert.

Dass bei einem solchen Vorgehen bestimmte Opernkulturen, Gattungen und Einzelwerke (und damit auch bedeutende und berühmte Komponisten) nicht berücksichtigt werden, ist nicht etwa einem ästhetisch wertenden Ausschlussverfahren, sondern dem schieren Umfang des Themas und des Korpus geschuldet – Lücken ergeben sich zwangsläufig. Und wemgleich dem Aspekt der szenischen Realisierung hier eine wichtige

Rolle zukommt, bleibt auch die Inszenierungsgeschichte, die über die ersten Aufführungen hinausgeht, ausgeklammert.

Ihren Anfang nimmt die Untersuchung mit *La Didone* aus dem Jahr 1641 (Cavalli, Busenello).<sup>25</sup> Dem schließt sich die Beschäftigung mit dem venezianischen Drama per musica aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an. Darauf folgt ein Überblick über die Kriegsthematik in der Oper des 18. Jahrhunderts, der von Händel bis zum Propagandastück aus der Zeit der Französischen Revolution reicht.

Der Krieg im Opernschaffen des 19. Jahrhunderts rückt durch die Auseinandersetzung mit der Grand Opéra und namentlich mit vier Werken Meyerbeers, Rossinis und Aubers sowie durch Berlioz' *Les Troyens* (1863/79) in den Fokus. Die Untersuchung reicht ins 20. Jahrhundert hinein: Abschließend geht es um ein Werk, das ausdrücklich gegen den Krieg gerichtet ist, Karl Amadeus Hartmanns *Simplicius Simplicissimus* (1957).

Leitend ist, wie zu sehen, die historische Perspektive, durch die auch abgelegene Werke in den Blick geraten. Daneben spielen für die Auswahl die zeitgenössische Wirkung, die Bekanntheit und durchaus auch die heutige Verbreitung auf den Bühnen eine Rolle. Kaum mehr bekannte Opern, Propagandastücke und »Fließbandprodukte« stehen neben solchen, die in Europa und der westlich geprägten Welt kanonisch geworden sind.<sup>26</sup>

Das übergeordnete Strukturprinzip ist die Chronologie, die den äußeren Rahmen vorgibt. Doch beim detaillierten Blick auf die Werke folgt die Untersuchung bestimmten Vorgaben. Sie nähert sich – in jeweils individuell zu bestimmender Gewichtung und keineswegs strikt schematisch – den Werken in drei Schritten an. Erstens geht es um die Kontexte und Voraussetzungen: politische, sozioökonomische, gattungsspezifische, bühnentechnische. Hierzu zählen u.a. die Intention der Autoren (sofern sie sich rekonstruieren lässt), die ästhetischen Grundparameter einer Gattung (wie z.B. das *Lieto fine*), die Librettisierung einer epischen Vorlage, die Stofftradition und das Verhältnis eines Stoffs zur Entstehungszeit. Danach vollzieht sich – zweitens – die Analyse des Operntextes, seiner

---

<sup>25</sup> Der erstgenannte Name bezeichnet den Komponisten, der zweitgenannte den Librettisten. Sofern nicht anders vermerkt, bezieht sich die Jahresangabe auf das Jahr der Uraufführung.

<sup>26</sup> Oper interessiert im Rahmen dieser Arbeit als eine europäische Gattung; die Beschäftigung mit den Werken asiatischer, afrikanischer oder amerikanischer Komponisten im Hinblick auf das vorliegende Thema ist künftigen Studien vorbehalten.

Kriegsmotive und deren Vertonung und szenischen Darstellung. Darauf folgt – drittens – die Interpretation, nämlich die Deutung des Kriegsbildes und dessen Funktion im Gesamtzusammenhang.<sup>27</sup>

Die Oper ist in der plurimedialen Verwirklichung literarischer, musikalischer, szenisch-visueller und performativer Aspekte eine transitorische Kunstform. Die Analyse konzentriert sich deshalb auf die manifesten Realisierungen von Krieg in Libretto und Partitur. Einige dieser Primärtexte, vor allem die älteren aus dem 17. Jahrhundert, sind nicht gedruckt worden und liegen nur (bzw. immerhin) digital vor.

Für die Analyse der Kriegsdarstellung und das aus dieser ableitbare Kriegsbild steht das Zusammenspiel von Text, Musik und Szene im Mittelpunkt, denn erst dieses macht die vollständige Erscheinung einer Oper aus. Die Untersuchung stützt sich auf Zugänge der Musik- und Literaturwissenschaft, der Librettologie und der intermedialen Erzähltheorie.

Die Dimension des Szenischen ist in den Libretti und Partituren zumindest angelegt: in Form von Anweisungen und Hinweisen zu Bühnenbild, Figurenführung und Lichtgestaltung. Diese enthalten Deutungspotenziale, die über Wort und Ton hinausweisen und außerdem durch sekundäre Quellen erschlossen werden können. Außerdem vermögen journalistische Berichte, Abbildungen, Regiebücher und private Aufzeichnungen die Szenographie zu erhellen.

Wegen des großen zeitlichen Umfangs des Untersuchungsgebiets und des potenziell unüberschaubaren Werkkorpus wird das Vorgehen von einschlägiger Überblicksliteratur, wie sie das *Handbuch der musikalischen Gattungen* bietet, und von Handlungssynopsen aus *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* flankiert.

Die Angabe »Autor« bezieht sich auf den unmittelbar zuvor angegebenen Namen. Bei Zitaten wird eine Paraphrase direkt mit dem Autorennamen und der Seitenzahl angezeigt; »dazu siehe« stellt einen direkten, »vgl.« einen weniger engen Bezug her.

In dem Teil, der die venezianische Barockoper behandelt, stammen die Übersetzungen aus dem Italienischen vom Verfasser dieser Arbeit. Bei Zitaten vor allem aus den faksimilierten Partituren wurde die Orthographie wenn überhaupt, dann nur behutsam korrigiert (etwa bei der Zei-

---

<sup>27</sup> Ein systematischer Aufbau, der einzelne Motive und Themen zum Strukturprinzip erhebt, wurde ebenfalls in Betracht gezogen – gegen ihn spricht jedoch, dass die Motive von ihren Kontexten isoliert würden und diese stets aufs Neue dargestellt, gleichsam nachgeliefert werden müssten, zumal die Gefahr bestünde, das individuelle Kunstwerk so zum bloßen Motivlieferanten zu degradieren.