

Die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden ersten „deutschen Opern“, der ersten Vertonung eines klassischen Textes durch einen Singspielkomponisten und die Komposition eines trotz des nationalen Stoffes mehr herkömmlichen Librettos durch einen Seria-Komponisten, und die Tatsache, daß sie beide trotz beachtlicher Erfolge keine Nachfolge gefunden haben, zeigt, daß offensichtlich die Zeit für eine Konsolidierung der neuen Gattung noch nicht reif war. Den schlagendsten Beweis hierfür hatte ja annähernd gleichzeitig bereits Gluck durch seine verhängnisvoll negative Reaktion auf die Angebote der klassischen Dichter geliefert. Auch war das Ansehen, dessen sich die Werke des großen Kosmopoliten in Deutschland erfreuten, für die Herausbildung einer „deutschen Oper“ sicherlich eher ein Hindernis.

Das Wiener Singspiel

Das Singspiel in Mitteleuropa verdankte seine Entstehung dem nach dem Ende der „frühdeutschen Oper“ neu entflammten Verlangen nach der „deutschen Opera“, ohne es freilich ganz zu erfüllen — das Wiener Singspiel entstand annähernd gleichzeitig ohne ein solches Ziel unmittelbar aus der einheimischen Volkskomödie eines Stranitzky und Kurz-Bernardon heraus. Die Wurzeln beider Gattungen und damit auch ihr Geist waren also grundverschieden — dort das einzelne Werk im Dienste einer übergeordneten geistigen Idee, hier das Werk um seiner selbst willen als künstlerischer Ausdruck des Volksempfindens —, aber die musikalischen Mittel, deren sich die Komponisten bedienten, stimmten hier wie dort weitgehend überein. Sie bildeten ein buntes Stilgemisch, da die beiden gleichermaßen jungen Gattungen beliebig den Vorbildern von älteren folgen konnten, nur daß das urwüchsige, auf dem musikgetränkten Boden Wiens erwachsene Singspiel dem dramaturgisch bestimmten Regeln unterworfenen mitteleuropäischen, vor allem dem Hilterschen, an musikalischer Mannigfaltigkeit weit überlegen war. Diesen seinen Charakter, der textlich mit einer Neigung zur Idylle und zu einer zauberisch-phantastischen Atmosphäre verbunden war, behielt es auch bei, als es durch die Gründung des „Nationalingspiels“ durch Kaiser Joseph II. 1778 vorübergehend ebenfalls in die Bemühungen um eine Nationaloper einbezogen worden war. Das Werk, mit dem diese Bühne eröffnet wurde, DIE BERGKNAPPEN von Ignaz Umlauff (1746-1796)⁵, zeigt stets im Dienste der Personencharakteristik die ganze stilistische Vielseitigkeit der Gattung vom schlichten, syllabisch deklamierten Lied über mannigfache Zwischenformen bis zur Bravourarie mit Solo-Instrument und gipfelt, zur Wiedergabe der Katastrophe am Schluß, in einem aus Akkompagnato und Melodram gemischten großartigen Orchestergemälde, dem sich ein dem Vaudeville der *opéra comique* entsprechender Rundgesang anschließt (vgl. S. 245).

Das Bergmanns-Milieu wird durch schlichte Chöre und Märsche wiedergegeben. Während sich das Bühnenschaffen Umlauuffs auf Singspiele beschränkte, haben der älteste und einer der jüngsten jener Wiener Singspielkomponisten, Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) und Joseph Weigl (1766-1846), daneben auch andere dramatische Gattungen gepflegt. Dittersdorfs sehr umfangreiches dramatisches Œuvre umfaßt allerdings nur Werke der heiteren Muse, doch hat gerade seine gründliche Beschäftigung mit der *opera buffa* seinem berühmtesten Werk, dem Singspiel DOKTOR UND APOTHEKER (Text von Gottlieb Stephanie d.J., 1786), nicht zuletzt durch die hier voll-

5 Hrsg. von Robert Haas in Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVIII,1.

Ignaz Umlauff: DIE BERGKNAPPEN

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for vocal parts, which are currently silent. The third staff is the vocal line for Sophie, starting with the lyrics "Wenn mir der Him-mel, wenn mir der Him-mel lacht und". The fourth staff is the bass line, and the fifth and sixth staves are the piano accompaniment. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte) at various points.

SOPHIE

Wenn mir der Him-mel, wenn mir der Him-mel lacht und

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for vocal parts, which are currently silent. The third staff is the vocal line for Sophie, starting with the lyrics "mich noch glück-lich, und mich noch glück-lich macht,". The fourth staff is the bass line, and the fifth and sixth staves are the piano accompaniment. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte) at various points.

mich noch glück-lich, und mich noch glück-lich macht,

brachte Durchdringung der beiden Gattungen zu seinem beispiellosen Erfolg verholfen. Das Werk ist nach Buffa-Art reich an dramatisch bewegten Ensembles — es beginnt mit einem Quintett als echter Buffa-Introduzione, in der Szene II,10 versammeln sich alle Hauptpersonen zu einem Sextett als Zwischenfinale, und die beiden Akte laufen in ausgedehnte und abwechslungsreiche Kettenfinali aus; sein großer musikalischer Reichtum aber steht in keinem Verhältnis zu seiner dramatischen Primitivität. Das Gleiche gilt grundsätzlich auch für die wesentlich später entstandenen Erfolgswerke des jüngeren Weigl, DAS WAISENHAUS (1808), DER BERGSTURZ (1812) und vor allem DIE SCHWEIZERFAMILIE (Text von Ignaz Franz Castelli, 1809)⁶. Die Musik dieses Singspiels besteht überwiegend aus Nummern, die sich aus einfachen Liedweisen zu Ensembles erweitern. Die wenigen reinen Sologesänge sind, abgesehen von der Cavatine Nr. 7 der Heldin Emmeline, ebenfalls schlicht liedhaft; die anspruchsvollere Cavatine gehörte für die Sängerinnen der Zeit zu den Prunkstücken dieser Rolle, obwohl sich auch sie, wie die genannten späteren Werke Weigls insgesamt, textlich wie musikalisch durch eine bemerkenswerte Sentimentalität auszeichnet.

Joseph Weigl: DIE SCHWEIZERFAMILIE

EMMELINE

Ich bin ja so fröhlich, so glücklich, so
 se - lig und im - mer um - gau - keln mich Freu - de und Lust, um - gau - - - keln mich
 Freu - de und Lust, um - gau - - - keln mich Freu - de und Lust;

⁶ Vgl. hierzu Werner Bollert: Joseph Weigl und das deutsche Singspiel, in: Aufsätze zur Musikgeschichte, Bottrop o.J.

Von den vielen anderen Vertretern der Gattung haben sich die wesentlichsten meistens durch einzelne besondere Würfe einen Namen gemacht. Von Ferdinand Kauer (1751-1831), dem Komponisten unzähliger „Zauberpossen“ für das Leopoldstädter Theater, wurde vor allem DAS DONAUWEIBCHEN (Text von Karl Friedrich Hensler, 1798) als erste UNDINE-Oper berühmt, ähnlich

Ferdinand Kauer: DAS DONAUWEIBCHEN

Andantino

MINNEWART

1. Es hat die Schöpfe-rin der Lie-be zur Lust die Mäd-chen auf-ge-stellt, sie
 2. Am Sonn-tag hätt ich die Blon-di-ne, die Schwarze wär am Mon-tag mein, die

wek-ken in uns sanf-te Trie-be, ein je-der wählt, was ihm ge-fällt,
 Brau-ne mit der hol-den Mie-ne, die müß-te mein am Diens-tag sein.

erging es Paul Wranitzky (1756-1808) mit seinem OBERON (1789) und ganz besonders Wenzel Müller (1767-1835), über dessen Singspiel KASPAR DER FAGOTTIST (1791) sich noch Mozart (wenig anerkennend) geäußert hat und dem er im selben Jahr auf dem gleichen Boden mit der ZAUBERFLÖTE ein Werk entgegensetzte, das keiner der damals geltenden Gattungen einzuordnen war, da es sie, als ihre stilistische Synthese, musikalisch wie geistig turmhoch überragte⁷. Die Gattung des Wiener Singspiels aber lebte als Wiener Operette bis weit ins 19. Jahrhundert hinein und erlebte an dessen Ende und darüber hinaus in Gestalt von wirkungsvollen Unterhaltungsstücken eine neue Blüte.

Im Gegensatz zu der etwas älteren französischen Operette, die im Wesentlichen das Werk eines Meisters war, erhielt die Wiener ihr buntes Bild durch das Zusammenwirken mehrerer Komponisten, die altersmäßig zwei verschiedenen Generationen angehören: die Begründer der Gattung mit dem, Offenbach gleichaltrigen, Franz von Suppé (1819-1895) und Johann Strauss (1825-1899) an der Spitze und den etwas jüngeren Karl Millöcker (1842-1899) und Carl Zeller (1842-1898) und deren modernisierende Fortsetzer Franz Lehár (1870-1948), Oscar Straus (1870-1954) und Leo Fall

7 Vgl. das Kapitel *Deutsche Kosmopoliten*, S. 402f.

Wenzel Müller: DAS SONNENFEST DER BRAHMINEN

Allegro

1. Die Kat - ze läßt das Mau - sen nicht, die Wei - ber na - schen gern und

su - chen öf - ters ein Ge - richt bei an - dern frem - den Herr'n,

(1873-1925)⁸. Für das Operettenschaffen dieser Komponisten ist es charakteristisch, daß sein Umfang in umgekehrtem Verhältnis zu seiner Bedeutung steht, d.h. es war im Grunde mehr „Gebrauchs“- als „Kunst“-Musik und als solche stärkstens zeitgebunden (jedoch kaum zeitkritisch, wie die Werke Offenbachs).

Im Ganzen haben sich die Werke der älteren Generation als dauerhafter erwiesen als die der jüngeren: BETTELSTUDENT (1882) und GASPARONE (1884) von Millöcker und DER VOGELHÄNDLER (1891) von Zeller sind vor allem aufgrund ihrer possenhaft-volkstümlichen Haltung wenigstens dem Namen nach noch heute bekannt, von den beiden noch heute lebendigen Meisterwerken von Johann Strauss, FLEDERMAUS (1874) und ZIGEUNERBARON (1885) ganz zu schweigen, während von der jüngeren sich nur Lehárs LUSTIGE WITWE (1905) durch ihre musikdramatisch untermauerte Walzerseligkeit bis zu einem gewissen Grad am Leben erhalten hat.

Als eigenartiger, zugleich fremder und doch verwandter Einschub erschienen in dem Intervall zwischen den Werken der beiden Generationen die Operetten des Berliner Paul Lincke (1866-1946), von denen FRAU LUNA und IM REICH DES INDRA (beide 1899) und LYSISTRATA (1902) den Wiener Werken an Erfolg nicht nachstanden, obwohl sie ihnen rein musikalisch sicher unterlegen waren. Dafür war aber diese „instinktsicher für das Volk geschriebene Musik immer an das Berliner Lokalkolorit gebunden und strahlte eine gesunde Frische aus, ohne mehr bieten zu wollen als schlicht gebaute, einprägsame, haltbare Melodien“⁹: Hier zeigt sich die Operette mit ihrer engen Volksverbundenheit als unübertreffliches Spiegelbild zweier entgegengesetzter Volkscharaktere.

Der Gattung des Wiener Singspiels aber gelang um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert eine Tat von einmaliger künstlerischer Bedeutung, indem sie ihr Wesen auf breiterer Basis etwas vergrößert, aber nicht weniger anziehend weiter entwickelte und zugleich Mutterboden für die ZAUBERFLÖTE wurde, die ihrerseits den deutschen romantischen Opernkomponisten als Leitbild diente.

⁸ Von diesen Meistern waren nur Millöcker, Johann Strauss und Oscar Straus gebürtige Wiener, die übrigen stammten aus anderen Teilen der damaligen Donaumonarchie.

⁹ Vgl. Edmund Nick, Artikel „Lincke“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 8, Kassel 1960, S. 855.