

„Spieloper“ — ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung des Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing

von Irmlind Capelle, Detmold

„Spieloper“ ist einer derjenigen Begriffe, deren Bedeutung so eindeutig zu sein scheint, daß man eine nähere Definition für überflüssig hält¹. Man kennt Spielopern — z. B. *Zar und Zimmermann*, *Wildschütz*, *Waffenschmied*, *Martha*, *Die lustigen Weiber von Windsor* —, und man meint deshalb auch zu wissen, wodurch sich Spielopern auszeichnen. Diese unbekümmerte Verwendung des Begriffs geht so weit, daß selbst in wissenschaftlicher Literatur auf jegliche Definition verzichtet wird² und bisweilen sogar verwandte Begriffe wie „komische Oper“, „opéra comique“ oder „Singspiel“ synonym gebraucht werden³.

„Spieloper“ wird andererseits nicht als irgendeine Vokabel, sondern, wie die Titel jüngerer Arbeiten⁴ erkennen lassen, als G a t t u n g sbezeichnung verstanden. So behauptet z. B. Julia Liebscher, daß die Spieloper „als eigene, genuin bürgerliche Musiktheatergattung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ aufzufassen sei, deren wesentliches Merkmal „der sich in den Sujets, der Sprache und der Rezeption der Werke offenbarende biedermeierliche Zuschnitt, durch den sie sich von den verwandten Gattungen abhebt“ sei, „sowie ihr unverkennbarer, analytisch jedoch schwer faßbarer lustspielhafter Tonfall“⁵. Auch Jürgen Schläder spricht von einer Gattungsästhetik, die z. B. Lortzing in seinen Briefen entwickelt habe, und er stellt in seiner Arbeit dem nach seinen Worten „in der Musikwissenschaft nicht umstrittenen“ Typus der „komischen Spieloper“ eine „romantische Spieloper“ gegenüber, die er idealtypisch in Lortzings *Undine* verwirklicht sieht⁶.

Alle Autoren sehen als Hauptvertreter, vielleicht sogar Begründer der Spieloper Albert Lortzing und verwenden vorzugsweise dessen Äußerungen zur Charakterisierung der Gattung. Grundlage der Ausführungen ist im allgemeinen neben den Briefen des Komponisten das *Gespräch mit Lortzing*, das Johann Christian Lobe in seiner Sammlung *Consonanzen und Dissonanzen* 1869 veröffentlicht hat⁷. Da die Authentizität dieses Gesprächs jedoch keineswegs gesichert ist und wenn nicht im Inhaltlichen, so

¹ Keines der einschlägigen modernen Lexika verzeichnet diesen Begriff und sei es nur zu einem Verweis auf den Opern-Artikel. Die bislang einzige Studie, die sich diesem Begriff ausdrücklich widmet (Kurt Lühge, *Die deutsche Spieloper Eine Studie*, Braunschweig 1924), ist für diesen voraussetzungslosen Gebrauch das beste Beispiel.

² Vgl. Julia Liebscher, *Biedermeier-Elemente in der deutschen Spieloper. Zu Otto Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“*, in: *Mf* 40 (1987), S. 229–238. Sie beginnt ihren Aufsatz ohne jegliche Erläuterung mit dem Satz: „Die Entstehung der deutschen Spieloper ist eng verbunden ...“

³ Vgl. Albrecht Goebel, *Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow. Ein Beitrag zu Geschichte und Ästhetik der Gattung im Zeitraum von 1835 bis 1850*, Diss. Köln 1974.

⁴ Vgl. Liebscher, Goebel und Jürgen Schläder, „*Undine*“ auf dem Musiktheater. *Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Bonn-Bad Godesberg 1979.

⁵ Liebscher, S. 231

⁶ Schläder, S. 381 und 425.

⁷ Johann Christian Lobe, *Ein Gespräch mit Lortzing*, in: *Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Leipzig 1869, S. 303–313.

doch in jedem Fall an der sprachlichen Fixierung Zweifel anzumelden sind⁸, stützen sich die folgenden Ausführungen ausschließlich auf die brieflichen und kompositorischen Zeugnisse des Komponisten⁹.

Bei dem Versuch einer kritischen Beleuchtung des Begriffs muß zunächst festgehalten werden, daß Lortzing keine seiner Opern als „Spieloper“, sondern die meisten als „komische Oper“ bezeichnete, *Hans Sachs* aber als „Festoper mit Tanz“, *Undine* als „Romantische Zauberoper“ und *Rolands Knappen* als „komisch-romantische Zauberoper“. Ebenso verhält es sich mit den übrigen, normalerweise zu den Spielopern gezählten Kompositionen: Friedrich von Flotows *Martha* ist eine „romantisch-komische Oper“, sein *Alessandro Stradella* eine „romantische Oper“. *Prinz Eugen*, eine Komposition von Gustav Schmidt, die Lortzing selbst als Konkurrenz zu seinem *Großadmiral* sah¹⁰, wird ebenfalls als „komische Oper“ und die oft als Höhepunkt der Gattung angesehene einzige deutsche Oper Otto Nicolais, *Die lustigen Weiber von Windsor*, als „komisch-phantastische Oper“ bezeichnet¹¹. Nun sind bekanntlich diese Kategorisierungen bei den Opern nicht konsequent verwendet worden und können auch in den einzelnen Dokumenten wie Partitur, Klavierauszug oder Textbuch wechseln, es bleibt aber dennoch festzuhalten, daß „Spieloper“ als Bezeichnung in keinem Fall auftritt. Vielmehr wird lediglich mit Hilfe von Adjektiven die Oper bezüglich des Stoffs oder des Inhalts näher charakterisiert — so zeigt die Bezeichnung „komisch-romantische Zauberoper“ an, daß es in der Oper komische Figuren gibt, daß das Sujet im Mittelalter spielt bzw. der Sagenwelt entnommen ist, und die Vorsilbe „Zauber“ verspricht dem Publikum überirdische Wesen und damit zauberhafte Verwandlungen. Gerade der Hauptunterschied der Gattungen in der Oper, die Tatsache, ob die Oper Rezitative oder Dialog enthält, wird durch diese Bezeichnungen nicht angesprochen. Allein die Hinzufügung des Adjektivs „groß“ bedeutet im allgemeinen in Analogie zur „grand opéra“ die Entscheidung für Rezitative statt gesprochenen Dialog. Doch auch diese Eindeutigkeit geht verloren¹², und Lortzing kann schon die paradox klingende Bezeichnung „große komische Oper“ für seinen *Caramo* wählen, womit er nur anzeigen will, daß die Gesangspartien und die Ausstattung anspruchsvoller gestaltet sind als z. B. beim *Zaren*: es handelt sich um eine komische Oper für eine Hofbühne¹³.

Doch es ist natürlich nicht so, daß der Begriff Spieloper im Zusammenhang mit Lortzings Schaffen völlig aus der Luft gegriffen wäre, und es mußte dieser Terminus

⁸ Eine persönliche Begegnung zwischen Lobe und Lortzing ist sowohl in Weimar als auch in Leipzig denkbar, doch Lortzings Weimarer Aufenthalte fallen in die Zeit vor der Entstehung des *Zar und Zimmermann*, und als Lobe nach Leipzig wechselte, war Lortzing schon fast auf dem Sprung nach Wien. Wahrscheinlicher scheint, daß Lobe die Biographie von Philipp Düringer gekannt hat (Leipzig 1851), in der zahlreiche Briefe veröffentlicht sind, die für dieses „Gespräch“ zu verwenden waren.

⁹ Im Fall der Briefe wird nicht die allgemein zitierte Ausgabe von Georg Richard Kruse, *Albert Lortzing. Gesammelte Briefe*, Regensburg, Neue, um 82 Briefe vermehrte Ausgabe, 1913, sondern die Ausgabe: *Albert Lortzing. Sämtliche Briefe*, hrsg. v. Irmilind Capelle, Kassel 1995 (in Vorb.) zitiert. Zur einfacheren Verständigung werden die Briefe im folgenden mit ihrem Datum nachgewiesen.

¹⁰ Lortzing an Joseph Bickert Mitte April 1848.

¹¹ Die Bezeichnungen der Opern wurden den Uraufführungszetteln entnommen, da sie hier gezielt eingesetzt werden, während bei den handschriftlichen Partituren etc. häufig nur „Oper“ und die Aktzahl steht.

¹² Vgl. hierzu die Ausführungen von Michael Tusa in: ders., „*Euryanthe*“ and *Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera*, Oxford 1991 (= *Studies in Musical Genesis and Structure*), bes. S. 49–56.

¹³ Vgl. hierzu die Briefe Lortzings an Adolf Glaßbrenner vom 13. 1. 1839 und an die Intendanz in Berlin vom 8. 3. 1839 und 28. 4. 1839.

auch nicht von der Operngeschichtsforschung nachträglich geprägt werden. Vielmehr ist das Wort „spielen“ ein häufig wiederkehrender Begriff in Lortzings Korrespondenz, den er oft zur Beurteilung von Sängern einsetzt. So schreibt er 1834 über Dem. Weise: „Hübsche Figur, starkes Organ und nettes Spiel, wenn auch noch nicht ausgebildet“¹⁴. Und über einen neuen Tenor (Grapow) schreibt Lortzing in Detmold 1828: „Hübsche Figur und für einen Sänger gewandtes Spiel und eine wunderschöne klare, metallreiche ächte Tenorstimme ...“¹⁵. Aus Lortzings eigenen Bewerbungen als Schauspieler und Sänger geht hervor, daß in der Oper nicht nur erste und zweite Sänger, sondern auch „Spielpartien“ verlangt wurden. Schon 1826 beschreibt er sein Fach in der Oper mit „zweite Tenor- Bariton und Spielparthien“¹⁶ und charakterisiert dies 1830 näher durch einige Rollen. Hier heißt es: „in der Oper Spielparthien als *Figaro* im *Barbier v. Sevilla*, *Fürst im Schnee*, *Simeon in Joseph*, *Don Juan etc.*“¹⁷ — auffälligerweise keineswegs nur komische Partien in ebensolchen Opern, jedoch ausschließlich in Opern mit gesprochenem Dialog.¹⁸ Das Theater unterscheidet offensichtlich rein komische von Spiel-Partien, denn Lortzing wird bei seinem Wechsel nach Leipzig 1833 ausdrücklich aufgefordert, neben den Spielpartien auch komische „als: *Dickson [Weiße Dame]*, *Pedrillo*, *Paul in der Schweizerfamilie*“ zu singen¹⁹.

Aber andererseits verlangt Lortzing gerade in komischen Opern „Spiel“. So stellt er 1842 gegenüber dem Buffo Friedrich Krug fest: „denn sintemalen man in einer komischen Oper stets nur spielende Sänger brauchen kan[n], so muß ich auf das Glück verzichten Ihren *Prime-Tenor* [gemeint ist Anton Haizinger] in meinen Werken beschäftigt zu wissen“²⁰. Dennoch trennt Lortzing die Fächer auch in seinen Opern und betont z. B., daß in *Caramo* sich die eine Frauenpartie (*Rosaura*) im Gesange, die andere (*Angela*) aber im Spiele auszeichne²¹ oder charakterisiert im *Hans Sachs* die Rollen folgendermaßen: „*Sachs* ist ein brillanter *Bariton*, ein ihn begleitender Schusterjunge der Spieltenor, *Eoban Tenorbuffo*, *Kunigunde* eine reizend naiv sentimentale Sopranparthie, ihr zur Seite geht eine muntere Rolle, (ein *quasi Aennchen* im *Freischütz*) ...“²². Und zur Baronin im *Wildschütz* führt Lortzing 1843 aus, daß sie „keineswegs ausschließlich eine Soubretten Parthie zu nennen ist, oder man müßte denn alle ersten Sopranparthien in den Opern, die ein gewandtes Spiel erfordern zu jener Sache zählen“²³.

Gerade dieses letzte Zitat verdeutlicht, wie schwierig auch für Lortzing die genaue Bezeichnung der Stimmtypen ist: im allgemeinen nennt er die Partien, die Spiel erfordern, im Tenorfach „Spieltenöre“, bei den Sopranen „Soubretten“ und bei den Bässen „Buffos“, doch es gibt eben auch Sopranpartien, die Spiel erfordern, gleichzeitig aber

¹⁴ Brief an Friedrich Lortzing vom 28. 10. 1834.

¹⁵ Brief an die Eltern vom 28. 10. 1828.

¹⁶ Vgl. die gleichlautenden Bewerbungen vom 28. 4. 1826.

¹⁷ Vgl. die Bewerbung um Gastrollen nach Weimar vom 4. 1. 1830.

¹⁸ Mozarts *Don Giovanni* wurde in dieser Zeit von deutschen Schauspielgesellschaften ausschließlich auf deutsch und mit gesprochenen Dialogen gegeben.

¹⁹ Vgl. den Brief an die Eltern vom 27. 5. 1833.

²⁰ Brief an Friedrich Krug vom 9. 9. 1842.

²¹ Brief vom 28. 4. 1839 an die Theaterintendanz in Berlin.

²² Brief an Louis Schneider vom 23. 5. 1840.

²³ Brief an Joh. Friedrich Meyer vom 24. 7. 1843.

sängerisch so anspruchsvoll sind, daß man sie nicht Soubretten-Partie nennen mag. Gleiches gilt für Baßbuffos, denn in einem der beiden Briefe an Karl Gollmick von 1843/1844, die den wesentlichen Inhalt von Lobes *Gespräch mit Lortzing* vorwegnehmen, heißt es zur Rolle des van Bett: „Der Bürgermeister ist nicht umzubringen, wie man zu sagen pflegt, Buffos mit und ohne Spiel haben sich daran versucht und alle Glück gemacht“²⁴.

In diesem Brief klingt ebenfalls an, daß Spielpartien nicht automatisch „komisch“ sein müssen, denn Lortzing beklagt: „unsern deutschen Sängern mangelt durchschnittlich die Leichtigkeit des Spiels, des Vortrags, mit einem Worte die zu dieser Operngattung erforderliche Salongewandheit“²⁵. D. h., er vermißt oft schlicht nur schauspielerische Qualitäten — das sind die für ihn als Schauspieler selbstverständlichen Fähigkeiten, sich beim Singen auch lebhaft bewegen und zwischen den Musiknummern auch ein Gespräch führen zu können —, er verlangt aber nicht von jeder Spielpartie eine große komische Leistung.

In diesem Brief bezeichnet Lortzing diese Form der Oper, über die er sich mit Gollmick streitet und die seiner Meinung nach soviel Darstellung fordert als „Konversationsoper wie sie für deutsche Sänger paßt“, und er führt dann aus: „Meiner langen Rede kurzer Sinn ist demnach, daß wir in Deutschland schon Konversationsoper geben können, daß nur nicht jede Gattung für uns paßt; unter diesen verstehe ich Opern wie Figaros Hochzeit, die dem Publikum nur durch die Musik gefällt und Sujets — wie Ihre Donna Diana [ein Libretto Gollmicks, das diese Briefe auslöste], denn einen Cäsar, einen Perin [Figuren aus diesem Libretto], wie wir ihn uns beide denken und die zugleich im Gesange effektuierten, wüßte ich nicht zu finden, und thät ich auch hundert Laternen anzünden“²⁶.

Dieser Begriff, der heute nur noch wenig verwendet wird, war im 19. Jahrhundert sehr geläufig. Lortzings Briefpartner Karl Gollmick hatte bereits 1833 in *seiner Kritischen Terminologie* definiert: „*Conversations-Opern* sind solche, wobei Musik die in der *Conversation* gewöhnlichen Begriffe und Gefühle ausdrückt. Ihre Handlung ist gewöhnlich launigen Inhalts, und der musikalische Styl leidenschaftslos, einfach und fließend“²⁷, und nennt als Beispiele *Figaro*, *Così* und *Heimliche Ehe*. Gibt Gollmick hier ausschließlich italienische Opern an, so dürften dagegen die Herausgeber des *Allgemeinen Theaterlexikons* in ihrer Definition, die zugleich eine Verbindung zur komischen Oper herstellt, eher den eigentlichen Ursprung dieser Gattung im Auge haben: „*Conversations-Oper* (Musik), die moderne komische Oper, wie sie in der jüngsten Schule Frankreichs sich entwickelt hat. Auber besonders ist ihr Vater und Erhalter; er ist es, der gezeigt hat, daß die Musik auch eines C. tones fähig ist. Die Handlung der C. = Oper bewegt sich in der Sphäre der gebildeten Gesellschaft, ist einfach und

²⁴ Brief an Carl Gollmick vom 21. 3. 1844. Dieser Brief ist wie der vom 30. 11. 1843 bereits in der Biographie von Düringer von 1851 veröffentlicht. Es handelt sich im folgenden um die Briefstellen, die Lobe mit den Worten „Rollen heißt das Zauberwort“ einleitet, eine Formulierung, die häufig als Kurzfassung von Lortzings „Opernästhetik“ angesehen wird (vgl. vor allem auch Jürgen Lodemann, *Lortzing und seine Spiel-Opern. Deutsche Bürgerlichkeit*, Diss. Freiburg 1962).

²⁵ Ebda.

²⁶ Ebda.

²⁷ Carl Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde, nebst einem alphabetisch geordneten und kurz angedeuteten Inhalts-Register*, Frankfurt 1833, S. 121

heiter, wie die Musik. In Frankreich hat dieses Genre außerordentliches, in Deutschland bisher noch wenig Glück gemacht, weil unsere Sänger zur Darstellung eines Lustspiels gar zu wenig geeignet sind, weil die Conversation und ihr Ton ihnen gar zu fremd ist“²⁸.

Noch höher bewertet Philipp Düringer in seinem Theaterlexikon, das er mit Heinrich L. Bartels fast zu derselben Zeit herausbrachte, die darstellerischen Anforderungen: „Eine Conversationsoper ist fast schwerer zu geben, als eine große, ernste, indem darin sehr viel g e s p r o c h e n wird (die schwache Seite der deutschen Opernsänger) und die Ansprüche in Bezug auf Spiel und leichten Gesang durch die französischen Operisten zu hoch gesteigert sind“²⁹.

Doch ist „Conversationsoper“ ein Gattungsbegriff? Auch er taucht als solcher nicht in den Opern auf, und Lortzings Freunde unterscheiden in ihren Lexika als Gattungen auch nur „große, heroische, lyrische und komische Oper“³⁰. D.h., es gibt in der zeitgenössischen Opernsprache Begriffe, die einen Aspekt herausgreifen, ohne daß diesem gleich Gattungsqualität zukäme. So bezeichnet „Konversationsoper“ nicht mehr als der Name sagt: ein gewisses Ambiente und einen gewissen sprachlichen Tonfall, eine mittlere Ebene zwischen komisch und pathetisch. Sicherlich kann man die meisten dieser Opern zur Gattung der „komischen Oper“ zählen, doch sind damit auch diejenigen Opern gemeint, bei denen man sich scheut, das Adjektiv „komisch“ hinzuzusetzen, weil sie nur heiter und leicht im Tonfall sind.

Somit kann man wohl auch nicht davon ausgehen, daß der Begriff „Konversationsoper“ deckungsgleich mit „Spieloper“ ist, auch wenn Spielpartien in ersteren ebenfalls enthalten sind. Doch die Vorsilbe „Spiel“ deutet auf eine andere Akzentuierung, scheint eine Gemeinsamkeit zwischen den Werken zu betonen, die weniger auf der inhaltlichen Ebene liegt.

Lortzing verwendet in seiner Korrespondenz auch den Begriff Spieloper, doch erst in den letzten Jahren während seines Wiener Engagements 1846—1848 und vor allem im Zusammenhang mit seiner Berliner Anstellung. In Wien klagt Lortzing wiederholt „von einer Spieloper ist nun bei uns gar keine Rede ...“³¹ und ergänzt an anderer Stelle „das Volk kann nicht reden und nicht spielen“³². Er bringt dabei den Begriff auch direkt mit seinen eigenen Opern in Verbindung: „... es ist in Bezug auf die Spieloper rein um aus der Haut zu fahren. Von meinen Opern ist seit *October* v. J. keine mehr bei uns auf dem Repertoire indem wir weder einen Spieltenor noch einen eigentlichen Buffo haben — und am *Kärnthner Thor* gehts eben so zu“³³. Zugleich

²⁸ *Allgemeines Theater = Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, hrsg. v. Robert Blum, Karl Herloßsohn, Hermann Marggraff, Bd. 1—7, Altenburg und Leipzig 1836—1841, hier Bd. 2, S. 219. Vgl. dazu auch Anmerkung 43.

²⁹ *Theater = Lexikon. Theoretisch = practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, hrsg. v. Ph. J. Düringer und H. Barthels, Leipzig 1841, Sp. 225. Gerade die letzten beiden Äußerungen, die aus Lortzings direktem Freundeskreis stammen, dürften auch seine Meinung wiedergeben.

³⁰ Vgl. in den genannten Lexika die Artikel „Oper“

³¹ Brief an Joseph Bickert Mitte April 1848.

³² Brief an Philipp Reger vom 29. Mai 1847

³³ Brief an Heinrich Schmidt vom 22. Juli 1847 Vgl. Anm. 34.

vermißt Lortzing an allen Bühnen Wiens deutsche Opern, überhaupt deutsche Musik und beklagt, daß nur „italienischer Kram“ und Straußische Walzer gefielen³⁴.

Scheint in Wien Lortzings Gebrauch des Begriffs Spieloper eher unbestimmt, so klärt sich dies jedoch in Berlin. Bereits bei den ersten Verhandlungen mit dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater fällt der Begriff erneut. Lortzing schreibt seiner Frau, er habe gebeten, „daß die Direktion mir ihre Intentionen bekannt mache, ob sie eine Spieloper errichten wolle etc.“³⁵, und später schreibt er, das Theater habe „zwar für den Augenblick nur Lustspiel, Poße und Singspiel, soll aber im nächsten Jahr auch eine Spieloper erhalten und ist schon jetzt ein bedeutender Rival der Königsstadt“³⁶. Diese Sätze verdeutlichen, daß Lortzing den Begriff Spieloper lediglich als Spartenbezeichnung verwendet, oder, wie er es später ausdrückt, zur Bezeichnung eines „Genre von Operndarstellungen“³⁷.

Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater³⁸ war bis zu Lortzings Anstellung eine Bühne, an der nur Schauspiele, Possen und Singspiele gegeben wurden und singende Schauspieler die darin erforderlichen Lieder darboten. Lortzing wollte den Kreis der Darsteller um „spielende Sänger“ erweitern, um dann auch Spielopern geben zu können. Hier trifft sich Lortzings Meinung sicherlich wieder mit der seiner Freunde, die den Begriff Spieloper in ihre Lexika aufgenommen haben und lapidar formulieren: „Spieloper, in der Theatersprache diejenige Oper, deren Gefallen mehr vom Spiele als dem Gesange, od. wenigstens von Beiden zusammen, abhängt“³⁹ oder „Spieloper, so v. w. Conversationsoper, d. h. also eine Oper, deren Erfolg mindestens ebenso sehr von der Darstellung als von der Musik abhängt“⁴⁰.

„Spieloper“ ist also ein Begriff, der einen technischen Aspekt betont: Er meint alle Opern, die von den Sängern ausgesprochenes spielerisches Talent verlangen. Die Entscheidung, eine Spieloper kultivieren zu wollen, ist demnach weniger eine Frage des Repertoires als eine Frage der zu engagierenden Sänger: Diese müssen auch reden und sich bewegen können.

Lortzing war es nicht mehr vergönnt, eine Spieloper in Berlin aufzubauen. Er klagt vielmehr, daß Direktor Boettner Opern in Krolls Garten geben wolle, weshalb es am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater sicherlich in nächster Zeit nichts mit der Oper werde⁴¹. Sieht man sich das Repertoire von Boettner an, so weiß man, warum Lortzing diese Konkurrenz fürchtete. In Krolls Garten wurden im Sommer 1850 folgende Opern gespielt (chronologische Reihenfolge): *Prinz Eugen*, *Martha*, *Regimentstochter*,

³⁴ Brief an Philipp Düringer vom 5. 12. 1847 Betrachtet man hierzu das Repertoire, das zur Zeit Lortzings am Theater an der Wien gespielt wurde, so fehlt in der Tat gerade der Bereich, in dem sich Lortzing sowohl als Darsteller als auch als Dirigent am wohlsten gefühlt hatte: die deutsche und vor allem auch die französische Oper, die selbstverständlich ebenfalls deutsch gesungen wurde — ganz abgesehen davon, daß durch das Gastrollenwesen viel weniger Opern auf dem Repertoire waren als dies in Leipzig üblich war

³⁵ Brief an seine Frau vom 16. 2. 1850.

³⁶ Brief an Philipp Reger vom 4. 3. 1850.

³⁷ Brief an Philipp Düringer vom 1. 8. 1850.

³⁸ Vgl. Lieselotte Maas, *Das Friedrich-Wilhelmstädtische-Theater in Berlin unter der Direktion Friedrich Wilhelm Deichmann in der Zeit zwischen 1848 und 1860*, Diss. Berlin (FU) 1965.

³⁹ Düringer/Barthels, Sp. 1007

⁴⁰ Blum u. a., Bd. 7, S. 23.

⁴¹ Brief an Düringer vom 5. 9. 1850.

Waffenschmied, Weiße Dame, Zampa, Dorfbarbier, Undine, Zar und Zimmermann (z. T. unter Lortzings Leitung), *Johann von Paris* und *Barbier von Sevilla* — genau die Opern, die auch Lortzing in sein Repertoire hätte einbauen wollen⁴².

Wie wichtig vor allem der Bereich der opéra comique für diese Sparte war, zeigt schon Carl Maria von Webers *Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Gesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen*, in dem bereits 1817 ein dritter Tenorist „zu den sogenannten Spielrollen, hauptsächlich bei französischen Opern“ gefordert wird und übrigens darüber hinaus noch ein Tenor buffon⁴³. Das Bemerkenswerteste an dieser Notiz ist aber, daß Weber selbstverständlich davon ausgeht, daß die (übersetzte) französische Oper zum Bereich der deutschen Oper gehört und eben hierin zuerst die Spielpartien verlangt sind. Weber erwähnt in seinem Entwurf François-Adrien Boieldieus *Johann von Paris*, meinte jedoch auch die Opern Etienne Nicolas Méhuls, André-Ernest-Modeste Grétrys etc., also die französische Oper mit gesprochenem Dialog: Diese beherrschte im frühen 19. Jahrhundert das deutsche Spieloperrepertoire und dieses wollte Lortzing mit seinen deutschen Opern ergänzen. Doch hat er nicht immer eine seinen französischen Kollegen vergleichbare Wertschätzung erlangen können und am Ende seines Lebens klagt er: „Gott weiß es und die Meinigen, ich habe immer gearbeitet aber ich habe seit drei Jahren mit drei letzten neuen Opern Pech gehabt; das heißt: es ist keine durchgefallen, aber sie haben halt das nicht gemacht was man von mir erwartete und die Herren Intendanten, Direktoren, Oberregisseure und andere Schweinehunde, wenn sie nicht gleich Erfolge wie die des Freischützen, auch eines Czar u. Zimmermann's wittern, laßen den deutschen Komponisten in Stich — weil es eben ein deutscher ist. Wie wurde und wird gleich nach französischen Opern geangelt! welche unver<ver>schämten Hono[r]a[r]e hat sich hier Herr Bote & Bock für die Halévy'sche Oper: 'Das Thal von A/n/dorra' bezahlen laßen und die Oper hat nirgendwo etwas gemacht“⁴⁴. D.h., selbst in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde für die Spieloper bevorzugt auf französische Werke zurückgegriffen.

Lortzings Opern standen immer in diesem Spannungsverhältnis zur opéra comique: Er wollte diesen Werken deutsche zur Seite stellen und zwar in der ganzen thematischen Breite, die auch die opéra comique sich in den 40er Jahren erobert hatte, d. h. mit komischen, heiteren, romantischen und märchenhaften Stoffen. Musikalisch ist der kleinste gemeinsame Nenner dieser Opern der gesprochene Dialog, aber im übrigen sind alle Stilmittel erlaubt, die für die jeweilige Ausgestaltung des Stoffes erforderlich sind. Natürlich sind alle diese Opern Spieloper, ebenso wie die französischen und die italienischen, „deren Erfolg mindestens ebenso sehr von der Darstellung als von der Musik abhängt“⁴⁵. Doch diese Aussage ist nur für die Besetzung der Oper von Interesse und besagt wenig über ihren Inhalt und ihre Form — oder, um es noch deutlicher zu sagen: „Spieloper“ ist ein „Besetzungs-“, aber kein Gattungsbegriff.

⁴² Das Repertoire wurde nach den Angaben der Berliner Tageszeitungen ermittelt.

⁴³ *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Berlin/Leipzig 1908, S. 39—43, bes. S. 40.

⁴⁴ Brief an Philipp Düringer vom 1. 8. 1850.

⁴⁵ Blum u. a., vgl. Anm. 40.