

Der Bergbau als Thema von Singspiel, Oper, Oratorium und Operette¹

Einführung

Die Zeitschrift „Der Anschnitt“ hat sich in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens in den 1950er- und 1960er-Jahren häufig mit dem Sujet der bergmännischen „Musik“ beschäftigt,² um dann in den 1970er-Jahren einen völlig neuen Zuschnitt zu erhalten.

Mining as the subject matter of Singspiel, opera, oratorio and operetta

Close links between mining and music are not only found in popular culture: in loftier circles of musical literature too, artists – often quite reputable ones – have drawn inspiration from the world of mining in their creations. One early, and virtually exemplary, composition was the Singspiel (a form of music drama) ‘Die Bergknappen’, composed by Ignaz Umlauf in 1778. As a forerunner of a mining opera, the piece enjoyed considerable success, with numerous revivals and new productions appearing well into the 19th century. As the opera continued to develop, ‘romantic’ themes started to influence the subject matter chosen for the musical works: ‘mountain spirits’ like Rübezahl and legendary figures living underground (as in Rheingold, Richard Wagner’s operatic trilogy) emerged as popular performances, while major composers like Louis Spohr and Karl Danzi took up the theme of mining. Over the time that followed, echoes of the mining sphere were even heard in operettas (by Carl Zeller, for instance) and one opera (by Giacomo Puccini) based on the north American gold rush; other themes of opera included the socio-economic influences of European industrialisation and portrayals of fortune in the lives of central European miners (for example, from Eugène Ysaye). In the period following World War Two, even the political ideologies of socialist realism threw up some remarkable examples in the form of the Mansfeld Oratorio. Moreover, a passion and curiosity regarding the ‘wondrous yet unknown’ world of mining has also been reflected in many operatic creations of the present day.

Seitdem findet sich kein Aufsatz mehr in unserem Periodikum, der sich diesem Thema gewidmet hat. Jetzt soll ein neuer, erster Versuch mit einem Beitrag einsetzen, der sich mit der Oper – mit bergmännischem Hintergrund – befasst. Als Oper bezeichnet man ein mit musikalischen Mitteln gestaltetes Bühnenstück, in dem Dichtung, Gesang- und Instrumentalmusik, Schauspiel- und auch Tanzkunst zusammenwirken. Die Grenzen untereinander sind fließend und haben sich in jeder Epoche, meist auch im Hinblick auf nationale Vorlieben, neu definiert. Formal bestand die Oper bis weit ins 19. Jahrhundert als „Nummern-Oper“ aus einer Aneinanderreihung in sich geschlossener Stücke (bestehend z. B. aus Ouvertüre, Arien, Duetten, Terzetten u. ä., Chören und Instrumentalsätzen), erst danach entwickelte sich die Oper zu einem durchkomponierten sinfonischen Ganzen.

Zwischen dem Bergbau und der Musik bestehen durchaus vielfältige Beziehungen, z. B. wenn sich Bergleute in ihrer Freizeit oder auch dienstlich musikalisch betätigen. Die bergmännischen „Zapfenstriche“, die Orchester der Bergkapellen, die bergmännischen „Tänze“ oder die Chordarbietungen mit bergmännischem Liedgut mögen als Belege für die Nutzung der Musik durch Bergleute ausreichen. Es bleibt aber zu fragen, ob sich auch in den musikalischen Schöpfungen von Komponisten der in der Musikkultur vorhandenen Singspiele, Opern, Oratorien und Operetten Einflüsse aus der Arbeitswelt des Bergbaus finden lassen. Auf den ersten Blick scheinen sich bereits in den „Sing- und Lustspielen“ als den Vorläufern der Opern erste Nachweise zu finden: So z. B. in dem Singspiel von Reinhard Keiser (1674-1739)³ „Le Bon Vivant, oder die Leipziger Messe“, das 1710 „auf dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellt“ wurde und in dem als musikalisches Intermezzo „etliche Berg-Sänger“ auftreten und ein „Tanz der Berg-Leute“ aufgeführt wurde.⁴ Im Folgenden sollen einige weitere Beispiele, die sicherlich keine Vollzähligkeit beanspruchen können, mit dem Auftreten von Bergleuten für diese Beeinflussung von musikalischen Bühnenstücken durch den Bergbau aufgezeigt werden.

Vergessene Komponisten des 19. Jahrhunderts

Ein drei Akte umfassendes Singspiel, in dem berufsständische und zauberartige Elemente gleichermaßen erfahrbar sind, schuf

der sächsische Dichter, Komponist und Musikschriftsteller Karl Borromäus Alexander Stephan von Miltitz (geboren am 9. November 1781 in Dresden, gestorben am 19. Januar 1845 ebenda). Miltitz war eine bemerkenswerte Persönlichkeit: Als Angehöriger der sächsischen Armee und mit dem bergmännischen Milieu bekannter Künstler beschäftigte er sich während seines Dienstes intensiv mit Musik und Literatur und lernte in Dresden ab 1802 bei dem Komponisten und Organisten Christian Ehregott Weinlig (1743-1813) und dem Komponisten Joseph Schuster (1748-1812). 1810 beendete er seine Militärlaufbahn und lebte seitdem auf Schloss Scharfenberg bei Meißen, wo er enge Kontakte u. a. mit dem Dichter Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), dem Schriftsteller Johann August Apel (1771-1816) und dem Maler Moritz Retzsch (1779-1857) pflegte. 1824 wurde er Oberhofmeister des sächsischen Prinzen (später König) Johann von Sachsen (1801-1873). Von Miltitz komponierte Opern, Singspiele, ein Oratorium, Messen, Lieder und Kammermusik, als Rezensent der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ sowie als Dichter von Novellen machte er sich einen Namen.⁵

Zu seinen 1830 und 1831 uraufgeführten Bühnenstücken „Der Bergmönch“ und „Die Felsenmühle von Etalières“, zu denen die Komponisten Joseph Wolfram (1789-1839) und Carl Gottlieb Reißiger (1798-1859) die Musik komponierten, verfasste er die Libretti. Von Miltitz war – so urteilte ein Zeitgenosse – „ausgestattet mit einer reichen Welt- und Menschenkenntnis und mit einer reichen Phantasie, die ihn und mit ihm den Leser rasch über kleine Unwahrscheinlichkeiten hinweghebt, weiß [...] durch schnell fortschreitende und lebendige Darstellung, durch ein warmes Kolorit der Sprache und durch die frische Anschaulichkeit in oft sehr reizenden Schilderungen zu fesseln und auch, wo es Gelegenheit gibt, durch interessante Blicke in das Kunstleben den ernstesten Sinn zu befriedigen“. Die Handlung des Singspiels basiert auf einer Sage, die von den Gebrüdern Grimm 1816/1818 veröffentlicht worden war: Danach droht zwei Bergleuten unter Tage ihr Geleucht zu erlöschen, aus Furcht vor dem Steiger fahren sie nicht aus, um sich neues Öl zu besorgen. In ihrer Not hilft ihnen ein Bergmönch, verschafft ihnen neues Brennmaterial, arbeitet für sie vor Ort und schließt unter der Bedingung, dass die beiden Bergleute niemandem von ihrem Treffen mit dem Bergmönch erzählen, für sie ein neues reiches Vorkommen von Gold und Silber auf. Da die beiden Bergleute aber kein Gezähe in das neue Vorkommen hineinwerfen, tut sich der Gang wieder zu – hingegen haben sie weiterhin ausreichend Öl für ihr Geleucht. Als sie aber nach etlichen Jahren bei einem Besuch im Wirtshaus von ihrem Treffen mit dem Bergmönch berichten, erlöscht ihnen wie früher das Geleucht und sie müssen immer wieder von Neuem Öl nachschütten.

Als Beispiel für ein Singspiel, in dem Bergleute ebenfalls in Erscheinung treten, ohne dass der Bergbau im Mittelpunkt steht, soll das Singspiel „Heinrich der Löwe“ erwähnt sein, das eine allgemein bekannte historische Persönlichkeit zur Hauptperson eines Bühnenstücks mit Musik ausgewählt hat und in dem Bergleute auftreten. Das Libretto zu diesem „allegorischen Singspiel in zwei Aufzügen“ von Dr. Heinrich Gottlieb Schmieder⁶ (Lebensdaten ungewiss: 1763-1811 oder 1815), das von „einer Geschichte von Heinrich dem Löwen“ (so der Titel des Erstdrucks im Jahre 1792) handelt und nach dem Titel des Erstdrucks im Jahre 1792 „zur Krönungsfeier Sr. Majestät des deutschen Kaisers Franz II.“, des letzten Kaisers des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, aufgeführt worden sein soll, stammt vom „Operndirektor des kurfürstlich Mainzischen Nationalthe-

aters C. D. Stegmann“ (1751-1826). Ob es auch in Mainz aufgeführt worden ist, bleibt unbekannt. Bemerkenswert ist aber, dass in dem Singspiel auch „zwei Bergleute aus dem Harz“ auftreten, die folgendes Loblied auf den Bergbau erschallen lassen:

„Glück auf! Gesegnet sey der Schacht!

An reichen Erzen schwer!

Nie steig uns aus der tiefen Nacht,

Der Silbereimer leer!

Der Bergbau blüh! Und reich belohnt

Wird jeder Rades Lauf!

Und dem der über uns hier thront

Tön jubelnd stets Glück auf!“

Dieses Singspiel hat keine Nachfolge gefunden.

Friedrich Wilhelm Grund (geboren am 7. Oktober 1791 in Hamburg, gestorben am 24. November 1874 ebda.) zählt ebenfalls zu den vergessenen deutschen Komponisten im Musikleben des 19. Jahrhunderts. Aufgrund eines Nervenleidens musste er 1819 seine Laufbahn als aktiver Musiker beenden und gründete im gleichen Jahr die Hamburger Singakademie, die zunächst unter dem Namen „Gesellschaft der Freunde des religiösen Gesangs“ firmierte. Von 1828 an leitete er 34 Jahre lang die Philharmonische Gesellschaft Hamburg und gehörte 1847 zu den Gründungsmitgliedern des Hamburger Tonkünstlervereins. Eines seiner Werke ist das (verschollene) romantische Singspiel „Die Burg Falkenstein“, das am 29. November 1825 in Hamburg uraufgeführt worden ist und in dem neben Rittern im Wechsel von Rezitativ und Gesang auch Berggeister, Bergleute und ein Obersteiger tragende Rollen spielen. Das Libretto des dreiaktigen Singspiels hat sich erhalten, zählt aber zu den nur wenig bedeutenden Musikschnöpfungen des 19. Jahrhunderts.⁷

Das Singspiel „Die Bergknappen“ von Ignaz Umlauf (1778) und die Nachfolger

Das Beispiel eines vollständigen bergmännischen Singspiels im deutschen Sprachraum sind „Die Bergknappen“ von Ignaz Umlauf (geboren am 21. August 1746 in Kirchberg am Wagram/Niederösterreich, gestorben am 8. Juni 1796 in Meidling bei Wien) und des Librettisten Paul Weidmann (1746-1810). Ignaz Umlauf gilt als einer der bedeutendsten Singspielkomponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er geriet in späteren Jahrzehnten – im Schatten Mozarts stehend – in Vergessenheit. Umlauf begann seine musikalische Karriere u. a. bei Antonio Salieri (1750-1825), war seit 1772 Bratschist im Wiener Hofoperorchester und feierte mit der Premiere der „Bergknappen“ seinen größten Erfolg. 1783 wurde er Substitut von Salieri bei neu gegründeten italienischen Opernensembeln, ab 1789 war er Vertreter des Hofkapellmeisters Salieri und reiste 1790 als hoch geschätztes Mitglied der Hofmusik zur Krönung Kaiser Leopolds II. (1747-1792) nach Frankfurt.⁸ (Abb. 1)

Die Entstehung der „Bergknappen“ hatte einen durchaus programmatischen, politisch untermauerten Hintergrund. Kaiser Joseph II. (1741-1790) beschloss als aufgeklärter absolutistischer Fürst im Zuge einer umfangreichen Umorganisation der Verwaltung des Habsburger Reichs, die eine einheitliche nationale Identität des Vielvölkerstaates zum Ziel hatte, zur Förderung der deutschen Sprache 1776 das „Nationaltheater nächst der Burg“ (Wiener Burgtheater) einzurichten. Ziel war es, gute, neue Originalwerke aufzuführen und sie zur Förderung eines „Deutschen Nationalsingspiels“, d. h. einer deutschen Oper, einzurichten.⁹



Abb. 1: Szene aus dem Singspiel „Die Bergknappen“ von Ignaz Umlauf mit Caterina Cavaleri als Sophie (1779). Kupferstich von Carl Schütz (1745-1800). (© Österreichische Nationalbibliothek, Wien)

Zur Umsetzung dieses Vorhabens wurde darauf hingewirkt, die Errungenschaften der nord- und mitteldeutschen Komponisten und Librettisten der süddeutsch-österreichischen Musikliteratur einzufügen und heimischen Künstlern Möglichkeiten zur Schaffung eigener Werke zu bieten. Dabei konnten in diesen „Singspielen“ (das waren heitere Bühnenstücke mit gesprochenen Dialogen und Gesangeinlagen) opernähnliche Elemente von der Wiener Stehgreifkomödie (mit ihren Musikeinlagen) bis hin zur italienisch geprägten „opera buffa“ bzw. zur französischen „opéra comique“ (komischen Oper) als Vorbild dienen.

Das offenbar erste Singspiel betraf das 1778 von Joseph II. ausgewählte Stück „Die Bergknappen“, das mit seiner Handlung dem Zeitgeist entsprach und durchaus programmatisch zu bewerten war: Einmal stand ein populärer Berufsstand im Zentrum dieses „Nationalsingspiels“, zum andern existierte ein enger, realistischer Bezug zur Natur, der im Zeichen eines allgemeinen Verständniswandels stand. Die Aufmerksamkeit galt dem arbeitenden Menschen und seinen Problemen: Dies wird z. B. in dem Lied des Chores der versammelten Bergknappen ersichtlich: „Die Sonne lacht wieder:/ Zur Arbeit, ihr Brüder/ Mit thätiger Hand/ Hohlt Gold aus den Minen:/ Dem Staate zu dienen/ Welch rühmlicher Stand!“¹⁰

Die Oper mit ihrer wunderreichen, an Zauberei erinnernden Handlung spielt in einer gebirgigen Montanlandschaft. Die Hauptpersonen sind der Bergknappe Fritz und Sophie, das Mündel des Bergwerksdirektors Walcher. Die beiden wollen heiraten, doch auch Walcher liebt sein Mündel und drängt seinerseits auf Heirat. Bei einem Treffen von Fritz und Sophie stört sie der Bergwerksdirektor, sodass sich Fritz hinter einem Weinfass verstecken muss. Doch Fritz wird schließlich zusammen mit Sophie entdeckt; Fritz kann entkommen, während Sophie zur Strafe an einen Baum gefesselt wird. Fritz ist verzweifelt und sucht mit Hilfe der „Zigeunerin“ Delda nach Sophie. Als Delda schließlich Sophie findet, lässt sich die „Zigeunerin“ an ihrer Stelle an den Baum binden. Walcher findet sie auf der Suche nach Sophie und glaubt sie durch Zauberei in eine „Zigeunerin“ verwandelt:

In seiner Angst schwört der Bergwerksdirektor vor herbeikommenden Bergknappen, dass er auf eine Heirat mit Sophie verzichtet, ein Versprechen, das er nach dem Erscheinen der beiden Liebenden und der Bergknappen bricht. Als sich daraufhin ein Bergwerksunglück ereignet, errettet Fritz den Bergwerksdirektor aus Lebensgefahr. Walcher ist daraufhin geläutert und gibt sein Mündel Sophie frei.

Das bergmännische Milieu wurde durch schlichte Chöre und Märsche wiedergegeben. Elemente von Rettungs- und Zauberooper mischen sich, verschiedene Lieder bis hin zur Bravourarie mit Soloinstrument und musikalisch bemerkenswerten, hochdramatischen Rezitativen bereichern das Singspiel, das zur Wiedergabe der Katastrophe zum Schluss in einem großartigen Orchestergemälde mit abschließendem Chorgesang gipfelt.¹¹

Die Uraufführung der „Bergknappen“ am 17. Februar 1778 wurde ein großer Erfolg. Das Singspiel ist bis zum Jahre 1783 allein in Wien um die dreißig Mal gespielt und darüber hinaus auch in Mannheim, Hamburg, Regensburg und in anderen Städten aufgeführt worden und belegt die Berechtigung der Gründung einer „Nationaloper“ im späten 18. Jahrhundert. Darüber hinaus erfreuten sich „Die Bergknappen“ so großer Beliebtheit, dass sie zwischen 1813 und 1848 fünfzehnmal vertont wurden (u. a. von Friedrich Freiherr von Flotow (1812-1883)).¹² Allerdings scheint es eher für zweitrangige Kapellmeister-Komponisten kleinerer Bühnen attraktiv gewesen zu sein. Als Komponisten haben sich u. a. Karl Borromäus von Miltitz (1781-1845), Friedrich Ludwig Hellwig (1773-1838), Franz Weber (1805-1876), Valentin Eduard Becker (1814-1890), Aron Wolf Berlijn (1817-1870), Adolf Wandersleb (1810-1884), Armin Brecht Früh (1820-1894) und Oskar Möricke (1839-1911) dem Thema angenommen. Nach 1850 wurden „Die Bergknappen“ allerdings nur noch selten vertont.¹³

Von den erwähnten zahlreichen Neufassungen der „Bergknappen“ soll hier nur auf jenes von Ludwig Hellwig und Theodor Körner eingegangen werden, das als zweiaktiges Bühnenstück am 27. April 1820 in Dresden uraufgeführt wurde. Der Komponist war Carl Friedrich Ludwig Hellwig (geboren am 23. Juli 1773, gestorben am 24. November 1838); dieser widmete sich ab 1789 zunächst seinem Beruf als Fabrikant, doch erhielt er zugleich auch eine musikalische Ausbildung u. a. von Carl Friedrich Zelter (1758-1832) in Berlin. 1793 trat er in die Zelter'sche Sing-Akademie ein, der er zeitlebens verbunden blieb. Hellwig zählte auch zu den ältesten Mitgliedern der 1809 gegründeten Zelter'schen Liedertafel, ab 1812 wandte er sich aber ausschließlich seinem Musikschaffen zu. Seit 1813 war er Hof- und Domorganist in Berlin, wurde 1815 zum königlichen Musikdirektor ernannt, komponierte zahlreiche Lieder, verfertigte Klavierauszüge (z. B. von Christoph Willibald Glucks „Iphigenie auf Tauris“ oder auch von Händels Oratorium „Judas Maccabäus“).¹⁴

Das Libretto der Hellwig'schen „Bergknappen“ stammte aus der Feder von Theodor Körner, der es in seiner kurzen Zeit als Wiener Theaterdichter (1812/1813) verfasst hatte. (Abb. 2) Theodor Körner (geboren am 23. September 1791, gestorben am 26. August 1813), der aus einer Familie stammte, in der ein reger gesellschaftlicher, künstlerischer und geistiger Austausch gepflegt wurde, besaß ein großes zeichnerisches und musikalisches Talent und absolvierte ab 1808 ein Studium an der Bergakademie Freiberg, wo er von Abraham Gottlob Werner (1749-1817) gefördert wurde. 1811 wechselte er nach Berlin, wo er der Zelter'schen Liedertafel angehörte und Hellwig kennenlernte, ehe er nach Wien ging, um sich zunehmend seinem dramatischen Schaffen zuzuwenden. Dort verfasste er 1812 sein wichtigstes Drama („Zriny“),



Abb. 2: Portrait von Theodor Körner (1791-1813). (Zimmer 1893 (Frontispiz))



Abb. 3: Der Berggeist „Rübezahl“. (Sammlung Rainer Slotta, © Foto: Rainer Slotta)

in dem er dem ungarischen Adelsgeschlecht der Zrinski und ihrem Kampf gegen das Osmanische Reich ein Denkmal setzte. Mit diesem Drama schien ihm eine glanzvolle Karriere offen zu stehen, denn er erhielt von Graf Ferdinand Palffy von Erdöd (1749-1817), einem als Hofbeamter und Theaterunternehmer tätigen Bergingenieur, einen Anstellungsvertrag als Theaterdichter am Wiener Burgtheater: Hier schrieb er auch das Libretto für das Singspiel („Die Bergknappen – eine romantische Oper in zwey Abtheilungen“). In Wien lernte er auch Ludwig van Beethoven (1770-1840) kennen, für den er im Februar 1813 das Opernlibretto „Ulysses Wiederkehr“ verfasste. Im Zuge der Freiheitskriege gegen Napoleon kündigte er die Stelle am Burgtheater und schloss sich dem Lützow'schen Freikorps an; im August 1813 starb er bei einem Gefecht nahe Gadebusch (Mecklenburg).¹⁵

Der „Berggeist“ und der „Rübezahl“-Mythos in den „Romantischen Opern“

Von Bedeutung ist die von dem Mannheimer Franz Danzi (1763-1826) am 19. April 1813 am Karlsruher Opernhaus uraufgeführte

romantische Oper „Der Berggeist“, die auf der Grundlage des Rübezahl-Mythos entfernt bergbauverwandte Elemente besitzt und von Danzi ausdrücklich mit der Bezeichnung „Romantische Oper“ versehen worden ist. In diesen musikalischen Aufführungen sind bereits charakteristische Merkmale ausgebildet, wie sie später z. B. bei Carl Maria von Weber (1786-1826) häufig anzutreffen sind. So können sich Wesen aus verschiedenen Welten begegnen, wodurch sich dramatische Verwicklungen von Menschen mit Gnomen, Elfen sowie anderen Mächten ergeben, deren Legenden zu Anfang des 19. Jahrhunderts ihre Aufnahme in die Märchen- und Sagensammlungen z. B. der Gebrüder Jacob und Wilhelm Grimm (1785-1863 bzw. 1786-1859)¹⁶ weite Verbreitung gefunden haben. (Abb. 3)

In dieser Oper von Franz Danzi wird der Berggeist Rübezahl, der als ein zynischer Verächter des Menschengeschlechts geschildert wird, dadurch bestraft, dass seine von ihm stets belächelte, mildtätige Gefährtin, die Nixenkönigin Erli, in einen hundertjährigen Schlaf versetzt und er seiner überirdischen Kräfte beraubt wird. Zu Beginn der Oper beklagt er dieses Schicksal; ein Geist sagt ihm die Wiederkehr seiner Kräfte und die Erlösung seiner Gefährtin durch eine „reine, heldenmütige Jungfrau“ voraus.



Abb. 4: Notgeld der Stadt Braunschweig mit dem Portrait von Louis Spohr (Braunschweig 1924). (Sammlung Rainer Slotta, © Foto: Rainer Slotta)

Diese ist in Anne, der Tochter des habgierigen Jacob Landenhag schnell gefunden. Rübezahl steckt der Familie anonym einen Beutel mit Gold zu, was den Vater veranlasst Anne zu bewegen, ihren Verlobten Heinrich zu verlassen und auf die Rückkehr des Geldgebers zu warten. Inzwischen lässt Jacob ein prächtiges Haus errichten und jagt den armen Heinrich fort. Anne aber will Jungfrau bleiben, bis sie ihn im Jenseits wiedersehen wird. Rübezahl sorgt mit seinen Dienern und Gnomen nun dafür, dass die schlafende Nixenkönigin durch Anne erlöst wird, das Haus Jacob auf sein Geheiß hin in Flammen aufgeht, ohne dass Menschen verletzt werden, und die beiden Liebenden zusammenfinden, was schließlich zum glücklichen Ende mit der Schlussmoral führt: „Von des Glückes Schein betrogen, irrt der Mensch in seiner Nacht“.¹⁷

Der Mythos von „Berggeistern“ ist im 19. und 20. Jahrhundert mehrfach in romantischen Opern zu erkennen. So verlegte Ludwig (Louis) Spohr (1784-1859) eine seiner acht romantischen Opern, der er den Namen „Der Berggeist“ gab, ins Milieu einer sagenumwobenen Berglandschaft voller geheimnisvoller Erd-, Luft-, Feuer-, Wasser- und Berggeister und erzählte die Erlebnisse einer herzoglichen Hochzeitsgesellschaft. (Abb. 4) Komponiert im Jahre 1824, stammt das Libretto nach einem „Rübezahl-Stoff“ von Georg Döring (1789-1833) aus den „Volskmärchen der Deutschen“ von Johann Karl Musäus (1735-1787). Das Auftragswerk war für die Hochzeit der Prinzessin Marie, einer Tochter des hessischen Kurfürsten, bestimmt: Erstmals schuf Spohr mit diesem Werk keine Aneinanderreihung von „Nummern“, sondern Szenen im Sinne eines durchkomponierten Musikdramas. Ebenso wie in Danzis Oper sind aber die Bezüge zum Bergbau nur „sehr entfernt“ im untertägigen Milieu anzutreffen, die handelnden Personen entstammen den sagenhaften Erzählungen aus dem Rübezahl-Umkreis.¹⁸

Bis ins 20. Jahrhundert blieb der Mythos von „Rübezahl“ als prominentestem „Berggeist“ in der Oper lebendig: so auch in der phantastisch-romantischen Oper „Rübezahl und der Sackpfeifer von Neiß“ von Hans Sommer (eigentlich Hans Friedrich August Zincken genannt Sommer; 1837-1922) mit einem Libretto von Eberhard König (1871-1949). Die Uraufführung fand am 15. April 1904 am Hoftheater Braunschweig statt; sie zählt wie einige Werke von Siegfried Wagner (1869-1930), Hans Pfitzner (1869-1949), Engelbert Humperdinck (1854-1921) und Richard Strauss (1864-1921) zu den sogenannten Konversationsoperen.¹⁹

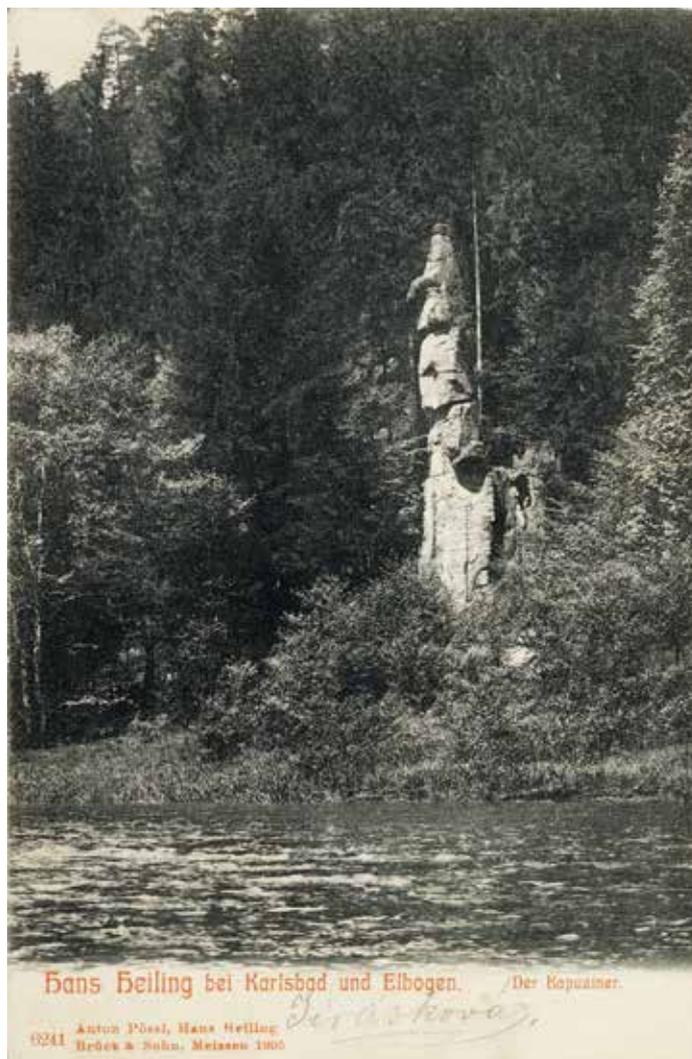


Abb. 5: Felsen am Ufer der Eger – der Überlieferung nach der in Stein verwandelte Hans Heiling. (Sammlung Rainer Slotta, © Foto: Rainer Slotta)

Das Musikdrama unter den Einflüssen von Heinrich Marschner und Richard Wagner

Im 18. Jahrhundert deutete man eine sagenumwobene Felsformation an der Eger (die sogenannten Hans-Heiling-Felsen) als versteinerte Teilnehmer an einer Hochzeit von Erdgeistern, die aufgrund ihrer Arbeit unter Tage mit Bergleuten verglichen wurden. (Abb. 5) Man benannte diese Felsen nach Hans Heiling, der Hauptperson in einem Ritterroman von Christian Heinrich Spieß (1755-1799). Die von Spieß und Theodor Körner (1791-1813) gewählte Ausgestaltung des Stoffes und die von den Gebrüder Grimm auf einen angeblichen Sagenkern reduzierte Fassung bildete die Inspirationsquelle für Heinrich Marschners im Jahre 1823 komponierte romantische Oper mit gesprochenen Dialogen in drei Akten, die an die Musikschöpfungen von Ignaz Umlauf und Karl Borromäus von Miltitz anknüpft.

In musikalischer Hinsicht gilt „Hans Heiling“ als ein wichtiges Musikwerk in der deutschen Musikgeschichte und steht zwischen Carl Maria von Webers (1786-1826) romantischen Opern und Richard Wagners (1813-1883) vollständig durchkomponierten Musikdramen (z. B. des „Fliegenden Holländers“ oder des „Rheingolds“ mit den unter Tage schürfenden Nibelungen).



Abb. 6: Portrait von Heinrich Marschner (1795-1861). Lithographie von August Kneisel (1782-1855) nach einer Zeichnung von Cäcilie Brand. (Sammlung Rainer Slotta, © Foto: Rainer Slotta)

Heinrich August Marschner (geboren am 16. August 1795 in Zittau, gestorben am 14. Dezember 1861 in Hannover) gehörte zwischen 1830 und 1850 zu den führenden deutschen Opernkomponisten der Zeit. (Abb. 6) Er begann seine musikalische Laufbahn als Schüler des Thomaskantors Johann Gottfried Schicht (1753-1823), anschließend fungierte er u. a. als Musikdirektor in Dresden, Kapellmeister in Leipzig und schließlich als Hofkapellmeister in Hannover. Seine Opern machten ihn bekannt: Während seiner Hannoveraner Zeit schuf Marschner mit „Hans Heiling“ sein bedeutendstes Werk, das ein Schlüsselwerk der deutschen romantischen Oper werden sollte. Das Libretto verfasste der Sänger und Schauspieler Philipp Eduard Devrient (1801-1877), der auch die Titelrolle in der Uraufführung am 24. Mai 1833 an der Berliner Hofoper sang. Mit der Komposition dieser Oper war Marschner auf dem Höhepunkt seiner Karriere angelangt: Er genoss zu seinen Lebzeiten hohe Wertschätzung bei seinen Musikkollegen u. a. von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856) oder auch Richard Wagner (1813-1883), der bei Marschner den dramatisch geführten Sprechgesang in seinen Musikdramen perfektionierte. Die Titelgestalten in Marschners Oper sind mit Vorliebe gespenstisch dämonisierte Figuren mit einer gespaltenen Persönlichkeit, die schließlich auch einen romantischen Helden verkörpern. Marschners bekannteste Melodie stammt aus der Oper „Hans Heiling“ und erlangte ihre Bekanntheit durch Antonín Dvorák (1841-1904), der sie in seiner 9. Sinfonie („Aus der Neuen Welt“; 1893) verwendete. In seinen letzten Lebensjahren verblasste Marschners Ruhm: Er galt als Mann der Vergangenheit, der der Gegenwart nicht mehr aufgeschlossen gegenüberstand.²⁰

Abb. 7: Illustration aus der „Zauberoper“ von Heinrich Marschner nach der Sage von Hans Heiling. (Sammlung Rainer Slotta, © Foto: Rainer Slotta)



Sage vom Hans Heiling bei Karlsbad

Du hast Deinen Schwur gebrochen,
Mein warst Du, ewig mein.
So sei denn zur Strafe verwandelt
Du und Deine Braut zu Stein.

So möge denn dort das Brautpaar von Stein
Ein warnendes Beispiel den Treulosen sein!
Drum haltet ihr Jünglinge, was ihr geschworen,
Haltet die Treue, sonst seid ihr verloren.

Marschners Oper besitzt eine komplizierte Handlung. Im Prolog beschließt Hans Heiling, der Herrscher der Erdgeister (die Bergleute gedeutet werden), das untertägige Reich der Erdgeister zu verlassen, um die Sterbliche Anna zu heiraten. Er nimmt Juwelen und ein magisches Buch mit, das ihm Macht über seine Untertanen in der Unterwelt verleiht. Als er im ersten Akt Anna und ihre Mutter trifft, liest Anna mit großem Erschrecken in Heilings Buch, das dieser auf Annas Drängen hin verbrennt. Beide gehen zu einem Dorffest, bei dem es wegen eines Tanzes mit Konrad zum Streit mit Heiling kommt. Im zweiten Akt erscheint Anna auf dem Weg nach Hause die Königin der Unterwelt und bittet das Mädchen, ihren Sohn freizugeben, der kein Mensch, sondern ein Prinz der Unterwelt sei. Anna fällt daraufhin in Ohnmacht, Konrad entdeckt sie und bringt sie nach Hause, wo Heiling sie besucht und sie mit den Juwelen zu gewinnen versucht. Anna gibt sie ihm aber zurück, worauf Heiling in einem Wutanfall Konrad niedersticht. Im dritten Akt kehrt Heiling in die Unterwelt zurück, kann aber ohne sein magisches Buch keine Macht über seine ehemaligen Untertanen ausüben. Als Heiling erfährt, dass Konrad das Attentat überlebt hat und Anna am nächsten Tag heiraten will, wirft er sich verzweifelt zu Boden, worauf ihm seine Untertanen wieder Treue schwören. Heiling kehrt jetzt in die Oberwelt zurück und nimmt an der Hochzeit von Anna und Konrad teil, bei der sich Konrad an Heiling durch einen Messerstich rächt. Heiling beschwört daraufhin die Erdgeister, alle Anwesenden zu töten, doch erscheint in diesem Augenblick die Königin und überredet Heiling zur Versöhnung, worauf Heiling in die Unterwelt zurückkehrt und die alte Ordnung wiederhergestellt ist. (Abb. 7)

Mit „Hans Heiling“ erwies sich Marschner als ausgesprochen eigenständiger Künstler und konnte seinen Rang als bedeutender und erfolgreicher Komponist festigen. Uraufgeführt im Jahre 1833 in der Zeit des Durchbruchs der Industriellen Revolution ist „Hans Heiling“ nicht nur eine „Zauberoper“, sondern zugleich auch eine Reflexion über die Gesellschaft der Arbeiter und Bergleute sowie deren Lebensstrukturen. Aus diesen inhaltlichen Gründen wurde Marschners Oper anlässlich der Stilllegung der letzten aktiven Steinkohlenzeche im Ruhrgebiet am 10. März 2018 im Aalto-Theater Essen unter der Regie von Andreas Baesler (geb. 1960) unter Einbeziehung aktueller Bezüge erneut aufgeführt.

Auf die wichtige Rolle, die Richard Wagner (1813-1883) bei der Entwicklung der Oper als durchkomponiertes sinfonisches Ganzes gespielt hat, muss hingewiesen werden. (Abb. 8) Er fühlte sich dramatischen, aus Sagen stammenden Historienstoffen (z. B. die „Rheingold“-Tetralogie) hingezogen, sodass es auch nicht verwundert, dass er aus dem Sagenschatz des Montanwesens das Thema des in den Bergwerken von Falun verunglückten Bergmanns für ein Opernprojekt ins Auge gefasst hat. Das zunächst von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) in dessen Zyklus „Die Serapionsbrüder“ – einer 1819 bis 1821 veröffentlichten Sammlung von Erzählungen und Aufsätzen auch anderer Autoren – verwendete Thema sollte von Richard Wagner im Jahre 1842 zu einer dreiaktigen Oper (WWV 67) umgestaltet werden. Als Librettist wollte er den Komponisten und Klaviervirtuosen Josef Dessauer²¹ (geboren am 28. Mai 1798 in Prag, gestorben am 8. Juli 1876 in Mödling /Niederösterreich) gewinnen. Dessauer war ein durchaus erfolgreicher Komponist; zu seinen Werken zählen Lieder, Ouvertüren, Quartette sowie mehrere Opern. Indessen realisierte Wagner sein Vorhaben nicht – es blieb dem Komponisten Rudolf Wagner-Régeny vorbehalten, das Li-



Abb. 8: Portrait von Richard Wagner (1813-1883). (Sammlung Rainer Slotta, © Foto: Rainer Slotta)

bretto nach dem Schauspiel von Hugo von Hofmannsthal zu vertonen.

Rudolf Wagner-Régeny (geboren am 28. August 1903 in Sächsisch Regen/Siebenbürgen, gestorben am 18. September 1969 in Ost-Berlin) erfreute sich als Komponist dieser dem „Bergwerk von Falun“ gewidmeten Oper in der DDR großer Bekanntheit, wurde indessen in der Bundesrepublik Deutschland kaum beachtet. Geboren als Sohn eines Kaufmanns und aufgewachsen in Siebenbürgen (u. a. in Schäßburg), begann er sein Studium im Jahre 1919 am Leipziger Konservatorium und setzte es von 1920 bis 1923 an der Berlin-Charlottenburger Hochschule für Musik bei Franz Schreker (1878-1934), Siegfried Ochs (1858-1929), Emil Nikolaus von Reznicek (1860-1945) und Friedrich Ernst Koch (1862-1927) fort. Anschließend arbeitete er mit bei der Produktion von Tonfilmen, Ballettchoreografien sowie als freischaffender Komponist, ehe er von 1929 bis 1962 zusammen mit Caspar Nehler (1897-1962) mehrere Opern komponierte (u. a. „Der Günstling“ (1935), „Die Bürger von Calais“ (1939) und „Johanna Balk“ (1941)). Wagner-Régeny arbeitete von 1947 bis 1950 in Rostock und anschließend an der neu gegründeten Hochschule für Mu-

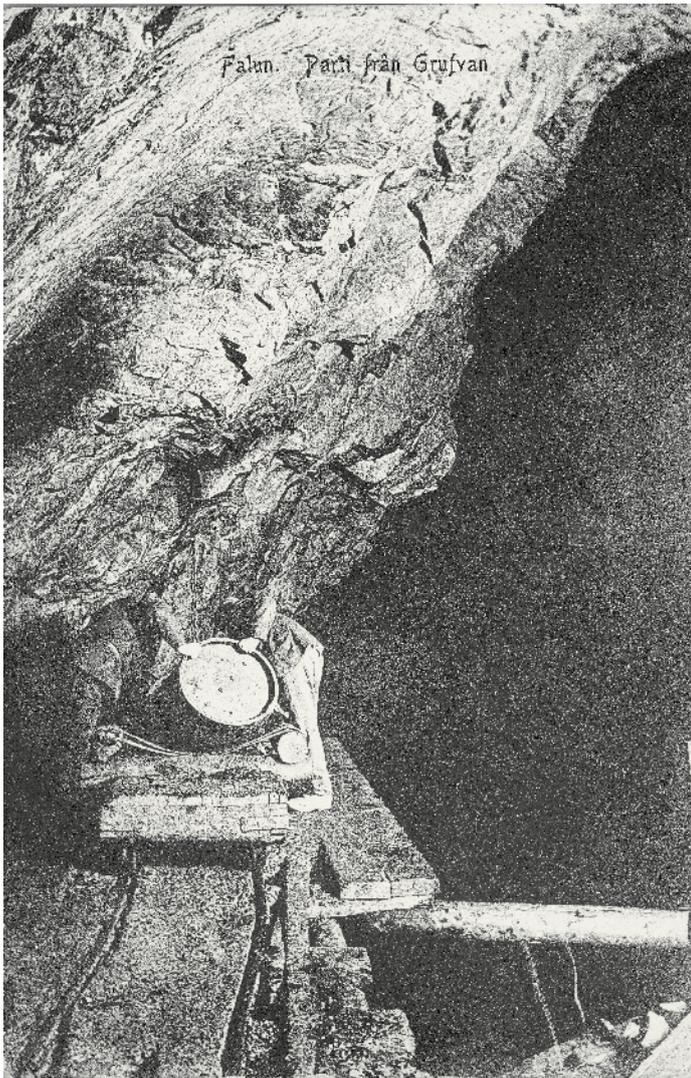


Abb. 9: Bergleute im Bergwerk von Falun beim Streckentransport. (Samm- lung Rainer Slotta, © Foto: Rainer Slotta)

sik in Berlin; u. a. leitete er eine Meisterklasse an der Akademie der Künste der DDR, deren Mitglied er war. In Berlin entstanden drei weitere Opern, darunter auch „Das Bergwerk von Falun“. Stil und Habitus seiner musikdramatischen Werke orientieren sich an der Tradition von Bertold Brecht (1898-1956) und Kurt Weill (1900-1950). Wagner-Régeny wurde 1955 mit dem Nationalpreis der DDR II. Klasse für Kunst und Literatur ausgezeichnet.²² (Abb. 9)

Das Libretto der Oper „Das Bergwerk zu Falun“ geht auf den österreichischen Schriftsteller, Dramatiker und Lyriker Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) zurück, der seinerseits – wie bemerkt – auf die Erzählung von E.T.A. Hoffmann zurückgegriffen hat. Die Geschichte des Bergwerks von Falun und der wundersamen Wiederentdeckung des in kupferhaltigen Grubenwässern erhaltenen Leichnams eines verunglückten Bergmanns erfreute sich großem Bekanntheitsgrad und findet sich auch in den Werken von Johann Peter Hebel (1760-1826), Heinrich Zschokke (1771-1848), Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860) und Friedrich Hebbel (1813-1863). Die Uraufführung der Oper fand am 20. August 1961 im Rahmen der Salzburger Festspiele statt, nachdem die Dramatisierung Hugo von Hofmannsthal in einer vollständigen Fassung seiner gesammelten Werke

erstmalig erschienen und als Schauspiel 1949 in Konstanz aufgeführt worden war.

Die Oper beginnt damit, dass der Matrose Elis Fröbom auf See seinen Vater verloren hat und sich für dessen Tod schuldig fühlt. In der Heimat angekommen, erhält er die Nachricht, dass seine Mutter ebenfalls gestorben ist. Daraufhin erfasst ihn tiefe Melancholie und Lebensüberdruß, und er fühlt sich von geheimnisvollen Mächten hinabgezogen in das Reich der Erde. Während andere Matrosen sich mit Mädchen vergnügen, wird er in seiner Melancholie empfänglich für den Ruf des alten Torben, einem mythischen Wesen zwischen der über- und der untertägigen Welt. Dieser lockt ihn in das Bergwerk von Falun und zeigt ihm das Reich der Bergkönigin, das Elis jedoch erst betreten darf, wenn er alles Menschliche abgestreift hat. Elis wird daraufhin zum Bergmann in Falun, wo er im Hause des Bergwerksdirektors Dahlsjö und dessen Tochter Anna wohnt. Jetzt bringt er neues Leben in das heruntergewirtschaftete Bergwerk und gewinnt die Liebe der sanften Anna. Doch als Dahlsjö Elis zu verstehen gibt, dass er ihn gerne zum Schwiegersohn hätte, flieht dieser vor seinen Gefühlen und eilt hinab in das Bergwerk, wo er in der Tiefe zusammenbricht. Noch einmal versucht Elis dem Sog der Unterwelt zu widerstehen, doch am Tag der Hochzeit mit Anna zieht ihn der Ruf der Bergkönigin für immer in die Tiefe. 50 Jahre später wird sein Leichnam im Vitriol des Kupferbergwerks unversehrt aufgefunden und von seiner gealterten Braut Anna wiedererkannt.

Eine „Bergbau-Oper“ aus dem „Wilden Westen“

Von Giacomo Puccini (1858-1924) stammt die 1910 entstandene Oper „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ („La fanciulla del West“), dessen Libretto Guelfo Civinini (1873-1854) und Carlo Zangarini (1873-1943) nach dem Schauspiel „The Girl of the Golden West“ von David Belasco (1853-1931) verfassten. Die Uraufführung fand am 10. Dezember 1910 an der Metropolitan Opera in New York unter dem Dirigenten Arturo Toscanini (1867-1957) statt; die männliche Hauptrolle sang Enrico Caruso (1873-1921), den Part der weiblichen Hauptrolle („Minnie“) übernahm Emmy Destinn (1878-1930). Die deutsche Erstaufführung am Deutschen Opernhaus in Berlin fand am 28. März 1913 statt. Puccini, der diese wenig gespielte Oper komponiert hat, wurde am 22. Dezember 1858 in Lucca geboren und verstarb am 29. November 1924 in Brüssel – er war der letzte bedeutende italienische Komponist der internationalen Opernszene des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. (Abb. 10) Nachdem er 1893 mit der Oper „Manon Lescaut“ sein Talent offenbart hatte, folgten mit den Opern „Tosca“ (1895), „La Bohème“ (1896), „Madame Butterfly“ (1904) und „Turandot“ (1926) seine populär gewordenen Werke.

Puccini wurde nicht nur stark von Giuseppe Verdi (1813-1901), sondern auch von Richard Wagner (1813-1883) und den Franzosen Charles Gounod (1818-1893), Georges Bizet (1838-1875) und Jules Massenet (1842-1912) beeinflusst. Sein Spätwerk stand unter dem Einfluss von Claude Debussy (1862-1918) und Richard Strauss (1864-1949). Auch wenn Puccini mit großer Kunstfertigkeit für die Stimme komponierte und alle seine bedeutenden Werke Opern sind, sollte man ihn nicht als reinen Vokalkomponisten bewerten: Die Komplexität seiner harmonischen Textur und die Meisterschaft seiner Instrumentierungen sind der Schönheit der Melodien durchaus ebenbürtig. Durch ihre hervor-



Abb. 10: Portrait von Giacomo Puccini (1858-1924). (Sammlung Rainer Slotta, © Foto: Rainer Slotta)

stechende Originalität begründeten die Opern Puccinis ein Musiktheater, das sich neben Giuseppe Verdi und Richard Wagner behaupten kann. Es ist bemerkenswert, dass Puccini sich einem Thema aus dem Montanwesen zugewandt hat, wiewohl seine „Goldgräberoper“ zu seinen seltener aufgeführten Opernschöpfungen zuzurechnen ist.²³

Mit dieser Oper betrat Puccini, sowohl was den Schauplatz als auch die soziologische Perspektive anbetrifft, ein vollkommen neues Terrain: Die Handlung ist in den Jahren 1849 und 1850 des amerikanischen Goldrausches in einem Goldgräbercamp in Kalifornien angesiedelt. In einer Reihe von Genreszenen wird ein farbiges und kontrastreiches Bild vom Leben im Lager von Goldgräbern entworfen. Die Grundkonstellation ist eine „klassische“ Dreiecksbeziehung zwischen zwei Männern und einer Frau und erinnert an Puccinis Oper „Tosca“. Die beiden männlichen Darsteller sind aber nicht nur Rivalen, sondern vertreten auch gegensätzliche Positionen in der Gesellschaft. „La fanciulla del West“ nimmt allerdings im Gegensatz zu vielen Opern Puccinis ein glückliches Ende und unterscheidet sich erheblich von seinen früheren Werken. Was den Komponisten an diesem Thema gereizt haben mag, waren wohl die Handlung, das Goldgräbermilieu des „Wilden Westen“ und das Ambiente, um neue, bislang

unbekannte Stimmungen auszudrücken und in musikalische Klänge umzusetzen. Auch hat „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ im Gegensatz zu der Mehrzahl der berühmt gewordenen Opern Puccinis kaum eingängige und beliebt gewordene Arien. Vielmehr legte Puccini Wert auf eine dramatische, sich stets entwickelnde musikalische Darstellung der Handlung, die allerdings mit dem realen „Bergbau“ kaum Gemeinsamkeiten aufweist.

Die Oper hat eine einigermaßen verworrene Handlung. Im ersten Akt verbringen die Goldgräber in einer Schenke mit Namen „Polka“ ihre Abende und liegen in stetem Kampf mit Räubern, die ihre Goldtransporte überfallen und die Goldgräber um die Früchte ihrer Arbeit bringen. Eine erbarmungslose Lynchjustiz hat sich deshalb zwischen beiden Gruppen herausgebildet. Die einzige Frau im Lager ist Minnie, die Wirtin der Schenke, die sowohl für das leibliche als auch das seelische Wohl (u. a. durch Bibelunterricht) ihrer Gäste sorgt. Der in die Wirtin Minnie verliebte Sheriff Rance und der Agent Ashby sind auf der Jagd nach dem gefürchteten Räuber Ramerrez, der sich als Johnson ausgibt und Zuflucht in Minnies Bar sucht. Minnie und er erinnern sich an eine frühere Begegnung und deshalb nehmen sie und die Goldgräber den Fremden gastfreundlich auf. Als die Goldgräber die Schenke verlassen haben, erfährt Johnson von Minnie, dass die Goldgräber ihr die Goldvorräte zur Aufbewahrung gegeben haben. Johnson verliebt sich in Minnie und gibt seinen Plan auf, das Gold zu rauben. Beide verabreden sich für die Nacht.

Der zweite Akt beginnt, als Minnie sich in ihrem Zimmer auf Johnson Besuch vorbereitet. Sie erzählt ihm von ihrem Leben, und beide gestehen sich ihre Liebe zueinander. Als Johnson gehen will, spürt ihn der Sheriff auf, Schüsse fallen und Johnson wird verwundet. Minnie versteckt den Verwundeten auf dem Dachboden, doch ein Blutstropfen verrät Johnson dem zurückkehrenden Sheriff. Minnie, die Rances Spielleidenschaft kennt, schlägt vor, eine Partie Poker zwischen ihr und dem Sheriff solle über Johnsons Schicksal entscheiden: Dieses Spiel gewinnt Minnie, weil sie das Falschspiel beherrscht.

Im Schlussakt jagen die Goldgräber den Räuber Ramerrez alias Johnson. Als das Gerücht aufkommt, dass der Gesuchte wieder einmal entkommen sei, erscheint der Agent Ashby mit dem gefesselten Johnson. Schon wird ihm die Schlinge um den Hals gelegt, als Minnie auf einem Pferd heranprescht, die allgemeine Überraschung ausnutzt und sich mit einem Revolver vor Johnson stellt: Sie droht, erst Johnson und dann sich selbst zu töten, wenn die Goldgräber nicht von ihm abließen. Nach und nach werden die Männer von Rührung überwältigt und erklären sich bereit, Johnson zu begnadigen. Minnie und Johnson verlassen daraufhin das Land, um anderswo ein neues Leben anzufangen.

Die Oper unter dem Einfluss der industriellen Entwicklung

Die sozioökonomische Entwicklung nach dem Ende des Ersten Weltkrieges brachte für die Oper neue Gestaltungsmöglichkeiten: Sie „entdeckte“ die „Industrie“ und die großen industriellen Ballungsräume wie das Ruhrgebiet und die Borinage, die sich als dramatische (und damit attraktive) Spiel- und Handlungsorte geradezu anboten. Ein Beispiel dafür ist die geplante, aber nicht realisierte „Industrie-Oper“ unter dem Namen „Ruhrepos“ von Bertold Brecht (1898-1956) und Kurt Weill (1900-1950); sie wurde in den Jahren (1927/1928) entwickelt.



Abb. 11: Portrait von Eugène Ysaÿe (1858-1931). (Sammlung Rainer Slotta. © Foto: Rainer Slotta)

Der Essener Oberbürgermeister Franz Bracht (1877-1933) und Rudolf Schulz-Dornburg (1891-1949), der Gründer der Essener Folkwang-Schule für Musik, Tanz und Sprechen und zugleich Generalmusikdirektor der Essener Opernbühne, entwickelten zur Hebung des Theater- und Opernlebens in der Revierstadt Pläne zur Schaffung eines „Ruhrepos“, zu dem Bert Brecht das Libretto, Kurt Weill die Musik und Carl Koch (1892-1963) Film- und Fotoaufnahmen schaffen sollten. Ziel war die Schaffung eines am Ruhrgebiet und seiner Geschichte orientierten, avantgardistischen Bühnenwerks „episch-dokumentarischen“ Charakters, das die Form einer „Revue“ haben und wechselnde Bilderfolgen verwenden sollte. Als Ausdrucksmittel sollten neben symphonischen Musiksätzen auch Chorpartien, Arien, Ensembles bis hin zu Sprechchören sowie Filmszenen und Lichtbilder gehören, um die Szenen und die Handlung zu erläutern. Die einzelnen Teile des Epos betrafen – so die Pläne – Szenen aus der „allerletzten Geschichte des Ruhrgebietes“ sowie eine „Erika der Arbeit“, „einfache Lieder“ und auch „eine Reihe primitiver lustiger Auftritte“. Als Ergebnis sollte ein „Dokument des rheinisch-westfälischen Industrielandes in seiner eminenten Entwicklung im Zeitalter der Technik, mit seiner riesenhaften Konzentration werktätiger Menschen und der eigenartigen Bildung moderner Kommunen entstehen“. Damit sollte das „Ruhrepos“ als ein Dokument menschlicher Leistung unserer Epoche verstanden werden.

Die Planungen sahen eine Uraufführung spätestens am 1. April 1928 unter Leitung von Schulz-Dornburg sowie acht weitere Aufführungen vor, doch scheiterte die Realisierung der ehrgeizigen Pläne an aufkommenden kommunalpolitischen Widerständen, an der „aggressiv antisemitischen“ Einstellung gegenüber dem Komponisten und dem Librettisten sowie am provinziellen Horizont der Akteure der städtischen Kulturpolitik.²⁴ Nachzutragen ist, dass der Dramatiker Albert Ostermaier (geb. 1967) und der Regisseur Thorleifur Örn Arnarsson (geb. 1978) das Brecht-Weill'sche Projekt in einer Rekonstruktion („Ruhrepos. Die verlorene Oper“) im Jahr der Schließung der letzten deutschen Steinkohlenzeche (Prosper-Haniel in Bottrop) bei den Ruhrfestspielen Recklinghausen am 13. Juni 2018 und ein Jahr später am Schauspiel Hannover aufgeführt haben.

Im Gegensatz zum „Ruhrepos“ wurde im Jahre 1931 die im wallonisch-belgischen Bergbaurevier spielende Oper „Piére li hou-

yeu“ („Der Bergmann Pierre“) realisiert: Die Entstehung der in wallonischer Sprache von dem aus Lüttich stammenden Komponisten und Geigenvirtuosen Eugène Ysaÿe (geboren am 16. Juli 1858 in Lüttich, gestorben am 12. Mai 1931 in Brüssel) komponierten, im Bergarbeitermilieu spielenden Oper geht auf ein Ereignis zurück, das den Komponisten sein Leben lang begleitet und beschäftigt hat. (Abb. 11) Im Jahre 1877 explodierte auf dem Steinkohlenbergwerk „Espérance“ (Hoffnung) bei Lüttich bei einem Streik eine Bombe, der eine junge Frau zum Opfer fiel. Wie sich herausstellte, hatte die Frau die Bombe zu entschärfen versucht, die ihr im Bergbau beschäftigter Mann vor das Fenster seines Vorgesetzten gelegt hatte. Das Attentat konnte die Frau zwar verhindern, doch starb sie an den Folgen der Explosion. Der damals 19jährige Ysaÿe war durch dieses Ereignis so betroffen, dass er beschloss, dieses Ereignis und die sozialen Hintergründe zu einer Oper zusammenzufassen. Aber erst in den Jahren 1918 bis 1922, als er das Cincinatti Orchestra leitete, trat er dem Gedanken der Oper wieder näher und verfasste zunächst das Libretto in französischer Sprache. Erst wenige Jahre vor seinem Tode nahm er die Arbeit an der Oper wieder auf, die Orchesterpartitur enthält das Datum vom 20. März 1930 und die Proben begannen im Februar des folgenden Jahres. Die Uraufführung der Oper fand dann in Anwesenheit seiner prominenten Geigen-Schülerin, der belgischen Königin Elisabeth, am 4. März 1931 als erste und bislang einzige Oper in wallonischer Sprache an der Lütticher Oper statt. Aus gesundheitlichen Gründen konnte Ysaÿe bei der Uraufführung nicht anwesend sein, die Oper aber wegen der großen Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit am Rundfunk verfolgen und den enormen Erfolg miterleben. Die Premiere am Brüsseler Théâtre Royal de la Monnaie am 25. April 1931 konnte er – auf einer Tragbahre liegend und anwesend – noch erleben, doch verstarb der Komponist nur 17 Tage später.

Der Oper war – wie erwähnt – ein großer Erfolg beschieden, auch weil sie die Leistungskraft des belgischen Musikschaffens dokumentierte, denn Eugène Ysaÿe gehörte neben Henri Vieuxtemps (1820-1881), dessen Schüler er war, zu den bedeutendsten Geigern seiner Generation und war Teil der sogenannten belgisch-französischen Violinschule. Zu seinen Freunden und Bekannten zählten u. a. Claude Debussy (1862-1918), Vincent d'Indy (1851-1931), César Franck (1822-1890), Ernest Chausson (1855-1899), Camille Saint-Saens (1835-1921), Edward Elgar (1857-1934) und Gabriel Fauré (1845-1924). Nachdem gesundheitliche Probleme seine weitere Karriere als Violinvirtuose verhindert hatten, machte er sich zunehmend als Komponist und Dirigent einen Namen. Er gründete ein eigenes Streichquartett („Quatuor Ysaÿe“) sowie 1894 die „Société des Concerts Ysaÿe“ in Brüssel, deren Orchester er selbst leitete. Von 1918 bis 1922 dirigierte er das Cincinatti Symphony Orchestra. Sein kompositorisches Werk weist spätromantische Einflüsse auf; die Mehrzahl seiner Kompositionen entstanden als Eigenbedarf für den häufig reisenden Konzertvirtuosen. Dazu gehören auch sechs Sonaten, die heute einen bedeutenden Stellenwert innerhalb der Violinliteratur besitzen, sowie acht (nicht vollständig veröffentlichte) Violinkonzerte und eben die einzigartige „wallonische“ Oper. Die geplante Fortsetzung „La vièrge de Pier“ (= „La vierge de Pierre“, die Jungfrau von Pierre; ebenfalls in wallonischer Sprache), blieb unvollendet. Mit seiner Oper „Piére li houyeu“ hat Ysaÿe ein frühes Beispiel für ein Musikwerk geschaffen, das sich mit sozialkritischen Belangen aus dem Bergarbeitermilieu befasst.²⁵

Die Handlung der in sieben Szenen untergliederten einaktigen belgischen Oper hält sich an die historischen Ereignisse auf dem

Lütticher Steinkohlenbergwerk und schildert ausführlich die Lebensumstände der streikenden Bergleute: Die junge Amélie und ihr Vater Jacob ruhen sich abends aus, Amélie genießt ihr bescheidenes Leben mit ihrem Mann Pierre. Als Pierre widerwillig der Aufforderung der streikwilligen Bergleute nachkommt und seine Wahl als Anführer des Streiks annimmt, erhizen sich die Animositäten der Bergleute. Pierre schlägt daraufhin vor, den Direktor des Kohlenbergwerks mit einer Bombe zu töten, um dem Streik den nötigen Nachdruck zu verleihen. Dieser Plan wird von Amélie entdeckt und schließlich durch ihr Eingreifen verhindert; sie muss es aber mit ihrem Leben bezahlen. Getroffen vom Opfertod seiner Frau beschließt Pierre Buße zu tun und sein Leben in einem Kloster zu beenden. Ausführlich schildert die Oper die Überlegungen der Bergleute über die Berechtigung von Streikmaßnahmen, die abwägenden Gedanken von Amélie über die Berechtigung eines Attentats und den Entschluss von Pierre, das Attentat durchzuführen. Den Höhepunkt der Oper bildet ein Duett von Amélie und Pierre, in dem sie ihren Mann bittet, den Racheakt an dem Bergwerksdirektor zu überdenken. Den Gegenpart bildet die Wiedergabe der herzerreißenden Trauer der Bergarbeiterfamilie über den Tod von Amélie und den Entschluss von Pierre, sein Leben in einem Kloster zu beenden. In manchen Phasen erinnert die Oper an Emile Zolas (1840-1902) verfasstes Drama „Germinal“ (1885).

Bergmännische Musikwerke aus der Zeit des real existierenden Sozialismus in der Deutschen Demokratischen Republik

Als bekanntes und prominentes Musikstück des Sozialismus, wie er in der Deutschen Demokratischen Republik propagiert worden ist, gilt das 1950 entstandene und aus Anlass des 750jährigen Jubiläums des Beginns des Mansfelder Kupferschieferbaus geschaffene sogenannte Mansfeld-Oratorium. Das Mansfeld Oratorium ist eine Komposition von Ernst Hermann Meyer (geboren am 8. Dezember 1905 in Berlin, gestorben am 8. Oktober 1988 ebda.) für Soli, Chor und Orchester nach einem Libretto von Stefan Hermlin (geboren am 13. April 1915 in Chemnitz, gestorben am 6. April 1997 in Berlin). (Abb. 12) In der Deutschen Demokratischen Republik zählte das Oratorium zum nationalen Kulturgut, das seinen Platz im Schul-Lehrplan „Musik“ hatte und dem Namen nach durch Aufführungen und Schallplatteneinspielungen bekannt war. In der Bundesrepublik Deutschland blieb das Oratorium hingegen weitgehend unbekannt.

Ernst Hermann Meyer galt als einer der wichtigsten Vertreter des Sozialistischen Realismus in der Musikszene der DDR. Nach dem Klavierunterricht, ersten Kompositionsversuchen im Alter von elf Jahren, einer Banklehre in Berlin und dem Studium der Musikwissenschaft (von 1926 bis 1930), in dessen Verlauf er Hanns Eisler (1898-1962) kennenlernte, setzte er sein Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg fort, wo u. a. Paul Hindemith (1895-1963) zu seinen Lehrern gehörte. Von 1933 bis 1945 entzog sich Meyer der Verhaftung durch die Nationalsozialisten durch die Flucht nach Großbritannien, um anschließend nach dem Ende des Weltkriegs nach Berlin zurückzukehren und den dortigen Lehrstuhl für Musiksoziologie an der Humboldt-Universität zu übernehmen: Dort entwickelte er sich zu einer der einflussreichsten Persönlichkeiten im Musikleben der DDR. Meyer war von außerordentlicher

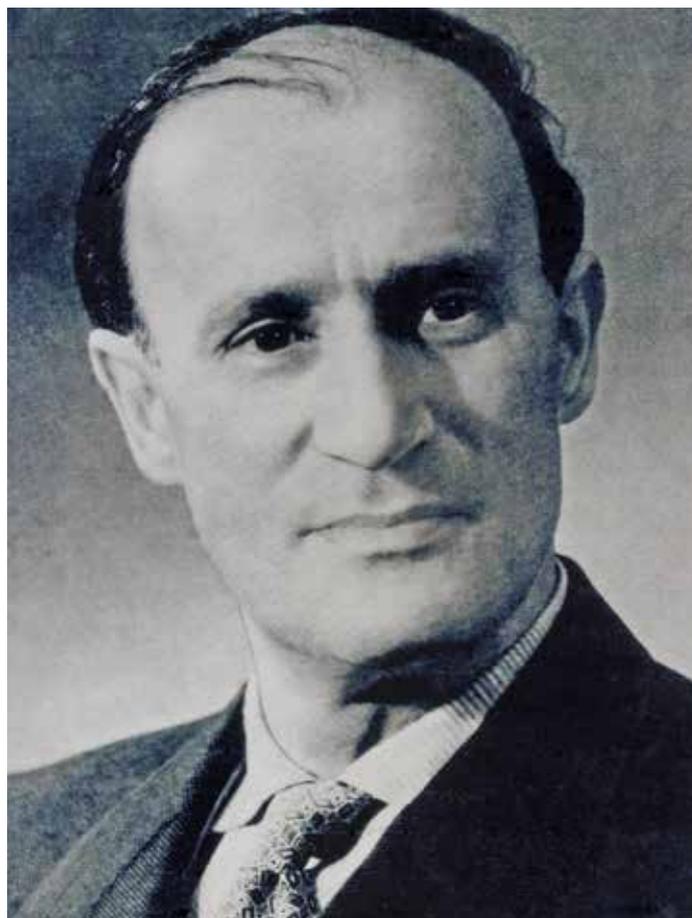


Abb. 12: Porträt von Hermann Meyer (1905-1988). (Sammlung Manfred Hauche, Lutherstadt Eisleben, © Foto: Manfred Hauche)



Abb. 13: Hermann Meyer (3. v. lks.) und Stefan Hermlin (2. v. lks.) in Begleitung von Obersteiger Hoffmann (lks.) und Brigadeleiter Fritz Himpel (r.) nach einer Grubenfahrt auf dem Ernst Thälmann-Schacht im Eisleber Kupferschieferrevier zur Vorbereitung des Mansfeld-Oratoriums. Fritz Himpel war als Nationalpreisträger der Initiator der Aktivistenbewegung im Mansfeld-Kombinat und ab 1952 der Namensgeber der Bergschule Eisleben. (Sammlung Manfred Hauche, Lutherstadt Eisleben, © Foto: Manfred Hauche)

Bedeutung für die marxistisch-leninistische Sichtweise auf die Geschichte der Musik: Er wurde in der DDR richtungsweisend für die offizielle Sicht auf die klassische Musik, wobei er die Einheit der deutschen Geschichtsentwicklung negierte und das Erbe



Abb. 14: Aufführung des Mansfeld-Oratoriums 1958 auf dem Marktplatz der Lutherstadt Eisleben (unten rechts das Luther-Denkmal). (Sammlung Manfred Hauche, Lutherstadt Eisleben, © Foto: Manfred Hauche)

auf die friedliebende Welt (d. h. für die DDR und die sozialistischen Länder) beschränkte. Meyer war u. a. von 1971 bis zu seinem Tode im Jahre 1988 Mitglied im Zentralkomitee der SED Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands.²⁶ (Abb. 13)

Der Form eines Oratoriums in Grundzügen folgend, handelt es sich um eine mehrteilige dramatische Vertonung einer Handlung, die einen betont weltlichen Charakter aufweist und die Entwicklung des Mansfelder Kupferschieferbergbaus thematisiert. Sie reicht von der Entdeckung der Lagerstätte durch die sagenhaften Bergleute Nappian und Neucke im Jahre 1200 bis zur 750 Jahr-Feier im Jahre 1950 im Mansfelder Land um Hettstedt, Lutherstadt Eisleben und Mansfeld. Als Protagonist fungiert im Oratorium der Bergmann, der Jahrhunderte hindurch Krieg und Not erduldet, gegen die Ausbeutung durch das Kapital kämpft und am Ende mit Hilfe von Soldaten der Sowjetarmee seinen Traum vom Sozialismus auf deutschem Boden verwirklicht („Denn das Werk ward unser...“). Mit seiner willfährigen Haltung gegenüber dem Stalinismus und der Parteilinie der SED geriet das Oratorium im politischen Kurs der kommenden Jahre unter Druck, werden doch „fünfhundert Millionen und Mao Tse-tung“ besungen, die die „Brüder an Saar und Ruhr befreien“ sollen, Aussagen, von denen nach den politischen und gesellschaftlichen Differenzen zwischen der Sowjetunion und China 1960 nichts mehr zu hören war. Das Mansfeld-Oratorium, das zunächst als Musterbeispiel für den Sozialistischen Realismus auf musikalischem Gebiet bewertet worden war, verlor mit der Zeit an Bedeutung: Bertold Brecht (1898-1956) charakteri-

sierte es schon im November 1952 in einer Äußerung gegenüber dem Komponisten und Dirigenten Paul Dessau (1894-1979) als „Schmalzersatz und Kunstthönig“. (Abb. 14)

Ein jüngstes Opernbeispiel

Ein zeitgenössisches Musikwerk, das sich mit dem weltweit bekannten Maler Vincent van Gogh (1853-1890) beschäftigt, dessen Leben zeitweilig entscheidend vom Bergbau bestimmt gewesen war, ist die zweiaktige, in englischer Sprache abgefasste Oper „Vincent“ von Bernard Rands (geboren 1934 in Sheffield). Bernard Rands ist ein US-amerikanischer Komponist und Hochschullehrer englischer Herkunft. Er studierte u. a. in England, Italien und Deutschland (bei Pierre Boulez), von 1969 bis 1975 lehrte er an der Universität York, um anschließend in die USA überzusiedeln, wo er als hochgeehrter Komponist und Hochschullehrer lebt.²⁷ Das Libretto der Oper stammt von Joseph Donald McClatchy (1945-2018), die Oper selbst spielt in den Jahren zwischen 1870 und 1890 und handelt vom Leben des Malers; als literarische Vorlagen dienen seine Briefe. Die Uraufführung fand am 8. April 2011 im Indiana University Opera Theater in Bloomington (USA) statt: Sie war ein Auftragswerk des Board of Trustees der Indiana University aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der dortigen Musikfakultät, der Jacobs School of Music. Die selten aufgeführte Oper wurde bei der Uraufführung positiv aufgenommen, allerdings wurde auch angemerkt, dass die visuellen Elemente (z. B. die Projektionen und aus Van Goghs Werken abgeleitete Bestandteile des Bühnenbilds) interessanter und unterhaltsamer gewesen seien als die Musik selbst. Am besten aufgenommen wurden die vier Orchesterzwischenstücke mit ihren „irregulären Rhythmen und Zeitmaßen und weiträumigen chromatischen Akkorden“ sowie die Verarbeitung der protestantischen Choräle und der französischen Kaffeehaus-Lieder. (Abb. 15)

Die Oper besteht aus einer Reihe von Szenen aus dem Leben des Malers. Im ersten Akt geht es um die Entscheidung van Goghs, seinen Beruf als Prediger in der Bergbaulandschaft der belgischen Borinage aufzugeben und die Maler-Laufbahn einzuschlagen, im zweiten um die fortschreitende geistige Verwirrung und seinen Tod. In seiner Komposition verzichtet Rands auf die üblichen Opernformen von Rezitativ und Arie, vielmehr setzt er Chöre und Ensembles ein, wenn es darum geht, Vincenz von seinem Umfeld abzusetzen. Van Gogh selbst ist in die Ensembles musikalisch nicht einbezogen. Vor allem in der dritten und vierten Szene des ersten Aktes nimmt die Oper deutlichen Bezug auf die bergmännische Vergangenheit im Leben van Goghs: Die dritte Szene thematisiert ein Unglück in einem belgischen Bergwerk im Jahre 1878, bei dem mehrere Bergleute verschüttet worden sind, infolgedessen Rettungsmaßnahmen eingeleitet werden und sich Familienangehörige und Arbeitskollegen versammeln. Van Gogh versucht in der Oper, die Anwesenden moralisch zu unterstützen, indem er ein tröstendes Lied anstimmt und eine Predigt zu halten beginnt. Dabei gerät er ins Stottern und bricht zusammen, worauf die Anwesenden das Interesse an seiner Hilfe verlieren und sich wieder den Rettungsmaßnahmen zuwenden. Und in der vierten Szene, die sich vor der Missionskirche seines Bruders Theo abspielt, wird das Scheitern van Goghs als Prediger im Beisein des Vaters thematisiert. Damit enden die Opernszenen, die sich mit dem „bergmännischen“ Leben van Goghs in der belgischen Borinage befassen.

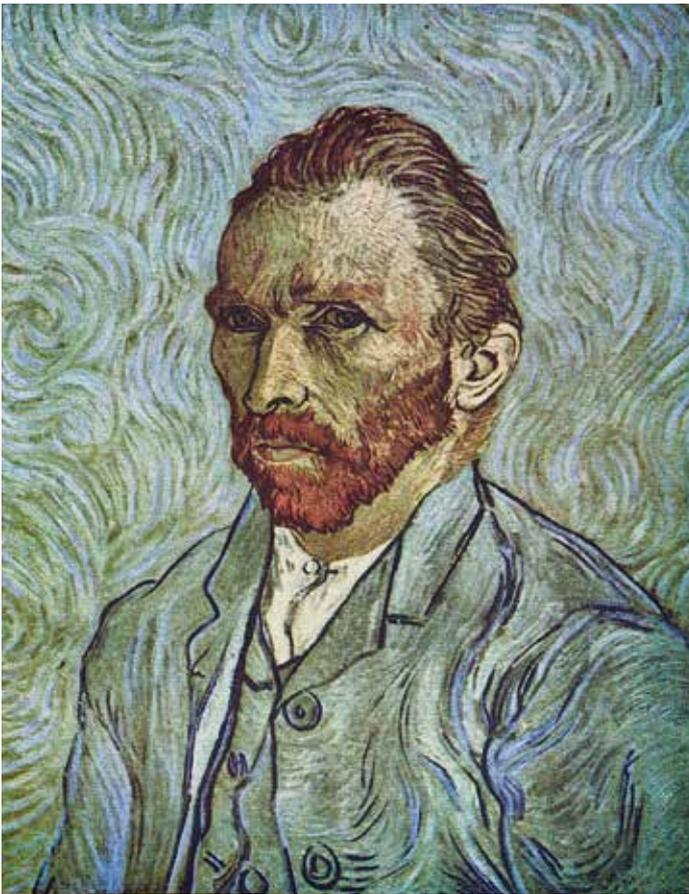


Abb. 15: Portrait von Vincent van Gogh (1853-1890). (Sammlung Rainer Slotta, © Foto: Rainer Slotta)

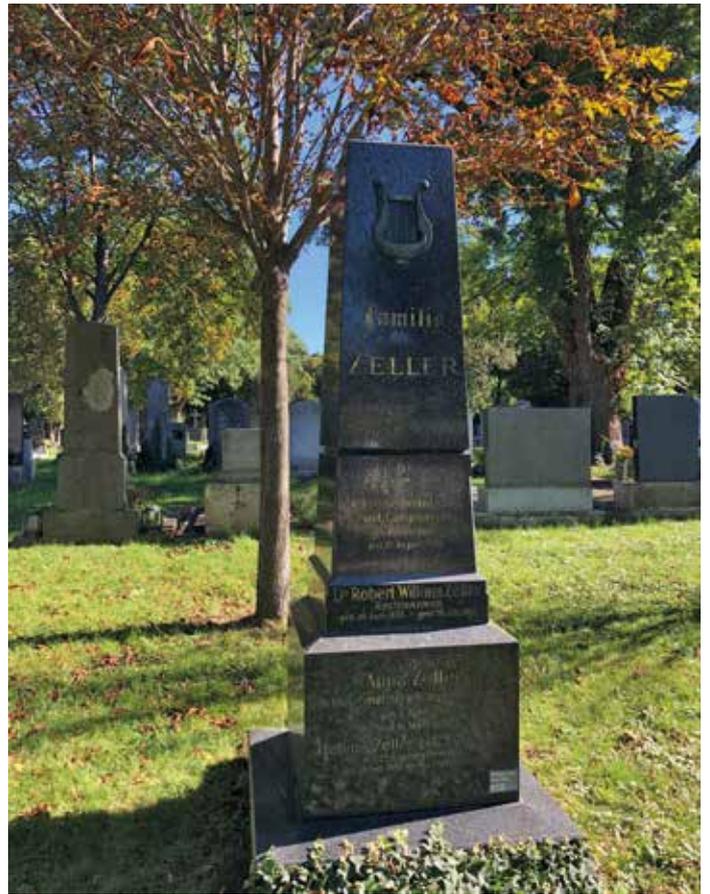


Abb. 16: Grabstein von Carl Zeller (1842-1898) auf dem Wiener Zentralfriedhof. (© Barbara Slotta M.A., Wien.)

„Sonderfälle“ – der Bergbau als Thema von Operetten

An der Wende des 19. zum 20. Jahrhunderts entstanden als „Sonderfälle“ auch Operetten mit Schilderungen von Vorgängen aus dem bergmännischen Milieu, die nur aus der zu diesem Zeitpunkt herrschenden hohen gesamtgesellschaftlichen Akzeptanz des Montanwesens und aus einem fehlgedeuteten Folkloreverständnis vom Bergbau heraus erklärt werden können. Es blieb Carl Zeller (1842-1898) vorbehalten, drei Jahre nach seiner sehr erfolgreichen Operette „Der Vogelhändler“ am 5. Januar 1894 den „Obersteiger“ als sein nächstes Bühnenstück im Theater an der Wien zur Uraufführung zu bringen. Auch dieses Mal verfassten die bewährten Librettisten Zellers das Textbuch: Moritz West (eigentlich Moritz Georg Nitzelberger; 1840-1904) und Ludwig Held (1837-1900).

Carl Zeller komponierte sein Leben lang nur nebenberuflich, hauptamtlich arbeitete er seit seinem 31. Lebensjahr als promovierter Jurist im Rang eines Ministerialrats im k. u. k. Unterrichtsministerium. Nach ersten Singspielen für Solostimmen und Männerchor in den Jahren 1868 und 1869 komponierte Carl Zeller vor allem Operetten, deren bekannteste „Der Vogelhändler“ (mit „Ohrwürmern“ wie „Grüß euch Gott, alle miteinander“, „Ich bin die Christel von der Post“ und „Schenkt man sich Rosen in Tirol“) und „Der Obersteiger“ geworden sind. Carl Zeller zählt neben Franz von Suppé (1819-1895), Johann Strauss (1825-1899) und Karl Millöcker (1842-1899) zu den Operettenklassikern

der „Goldenen Ära“ der österreichischen Musikgeschichte. Seine Musikschöpfungen zeichnen sich durch ein gutes Gehör für vokale Klänge, gute Stimmfaltung, wirksame Instrumentalisierung und einen gereiften Blick für die Bühne aus. Leicht fließende Gesangstexte sowie kurz und dramatisch gehaltene Dialoge sind charakteristisch für Zellers Werke.²⁸ (Abb. 16)

Die sehr komplizierte Handlung der Operette, die bergmännische Gebräuche und Gewohnheiten z. T. persifliert, spielt in einem „Bergstädtchen“ mit einem Silbererzbergwerk (Marienzeche), einem Gasthof und dem Wohnhaus der Spitzenklöpplerin Nelly und spiegelt die Zustände in einem alpenländischen Ort wider. Der Bergwerksdirektor Zwack hatte dort vor Jahren ein Verhältnis intimer Art, nun erfährt er durch Zufall, dass aus dieser Liaison ein Mädchen namens Julie Fahnenschwinger geboren worden ist, von dessen weiterem Schicksal nichts bekannt ist. Zwack ist inzwischen zwar verheiratet, doch schwärmt er jetzt für die Spitzenklöpplerin, die aber den Obersteiger Martin liebt. Unter Martins Führung streiken die Bergleute gerade, die dabei von einem Unbekannten („Volontär“) mit Geld unterstützt werden, hinter dem sich der Fürst Roderich verbirgt, der die Vorgänge in seinem Bergwerk kennenlernen will. Martin vertraut dem Volontär an, dass er einen bislang unbekanntem Silbererzgang entdeckt hat und diesen erst dann bekannt geben will, wenn er 3.000 Gulden als Belohnung bekommen hat. Daraufhin entlässt Direktor Zwack den Obersteiger. Auch die Comtesse Fichtenau befindet sich als Gast unerkannt im Ort: Sie nimmt bei der Spitzenklöpplerin Nelly Quartier und gibt sich als deren Cousine Julie Fahnenschwin-

ger aus. Martin trifft mit der Comtesse zusammen und verliebt sich in sie. Weil er sich aber nicht näher an sie heranwagt, bittet er den Volontär, mit ihr zu sprechen. Roderich, der auch nicht weiß, dass Julie in Wirklichkeit eine Comtesse ist, verliebt sich ebenfalls in sie. Als Martin von Roderich die 3.000 Gulden erhält, soll nun der neue Silbererzgang bei einer Grubenbefahrung gezeigt werden. Fürst Roderich und Direktor Zwack, denen anfangs der Mut zur Befahrung fehlt, besichtigen schließlich auf gutes Zureden von Nelly und Julie doch noch das Bergwerk.

Der zweite Akt spielt in der Hauptstadt. Bergwerksdirektor Zwack soll bei einem Bergfest eine Rede halten. Die beiden Bergwerksbeamten Tschida und Dusel haben sich aber gegen den Direktor verschworen und veranlassen Martin, das Redemanuskript des Direktors verschwinden zu lassen. Martin hat sein gesamtes Geld inzwischen verspielt und ist nun Leiter der Bergwerkskapelle. Als solcher macht er der Direktorengattin erfolgreich den Hof. Auf Einladung von Roderich erscheinen nun auch Nelly und die Comtesse auf dem Fest. Fürst Roderich ahnt nämlich, wer Julie Fahnenchwinger in Wahrheit sein könnte. Als Martin mit seiner Bergwerkskapelle auftritt, hält er die Comtesse wegen ihrer vornehmen Kleidung für eine Betrügerin und behauptet, dass diese elegante Dame eigentlich Julie Fahnenchwinger sei. Zwack glaubt nun, sie sei seine außereheliche Tochter und es kommt zu lächerlichen Verwicklungen.

Vor dem Waldschloss der Comtesse spielt der dritte Akt der Operette. Der kompromittierte Direktor Zwack ist entlassen worden, seine Gattin Elfriede hat sich von ihm scheiden lassen. Zwack bemüht sich erfolglos um Nelly, seine Gattin wiederum zeigt Interesse an Martin, der wirtschaftlich nun schon ganz heruntergekommen ist. Für die ältere Dame kann er sich aber dennoch nicht entscheiden. Fürst Roderich hat inzwischen den Weg zum Herzen der Comtesse gefunden und sich mit ihr verlobt. Da nun alles gut enden muss, bekommt der Obersteiger Martin zum Schluss der Operette eine neue Stelle im Bergwerk und findet zu seiner ersten Liebe Nelly zurück. Auch der Bergwerksdirektor Zwack kann wieder seinen Beruf ausüben und versöhnt sich mit seiner Gattin Elfriede.

Die Operette „Der Obersteiger“ besitzt mit ihrem erfolgreichen Vorgänger „Der Vogelhändler“ sehr viele Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten und ist eine typische „Nachfolge-Operette“, worauf die volkstümlichen Charaktere, die Szenenabläufe und auch die musikalischen Einfälle hinweisen. Dass diese Parallelen vom Komponisten und seinen Librettisten wohl bewusst gestaltet worden sind, lässt sich nicht verleugnen. Dass die Operette bei Publikum, Presse und Kritik dennoch Gefallen gefunden hat, liegt am gut gearbeiteten Textbuch, das den Bergbau und seine Angehörigen persifliert, und an Zellers musikalischen Glanzstücken. Auf Dauer konnte sich aber „Der Obersteiger“, der keine realen Kenntnisse vom Montanwesen zeigt, auf den Musikbühnen nicht durchsetzen – heute wird die Operette nur noch selten gespielt.

Eine weitere, ebenfalls nur selten aufgeführte „Bergbau-Operette“ schuf der überaus fleißige, dabei erfolgreiche österreichische Komponist Robert Stolz (1880-1975), der bis ins hohe Alter leicht eingängige Musikstücke, darunter über 60 Operetten, zahlreiche Filmmusiken und Schlager verfasste: Er gilt als der letzte Meister der Wiener Operette. Auch er wandte sich dem von ihm „folkloristisch“ verstandenen „Bergbau“ mit der Operette „Der Minenkönig“ zu, die 1911 in Wien zur Uraufführung gelangte. Über dieses Werk liegen nur wenige Informationen vor, entsprechend gering dürfte die Bedeutung dieses Opus sein.²⁹

Zusammenfassung

Im Rahmen dieses Beitrags kann davon ausgegangen werden, dass noch längst nicht alle Beispiele von musikalischen Bearbeitungen des Themas „Bergbau“ als Belege herangezogen worden sind; insofern kann hier nur eine erste Übersicht vorgelegt werden. Es scheint aber sicher zu sein, dass das Singspiel der „Bergknappen“ eine signifikante, vorbildhafte und wichtige Rolle gespielt hat, die heute kaum mehr recht eingeschätzt wird. Dass die „Bergknappen“ auch eine Opernfassung von Theodor Körner und Ludwig Hellwig sowie mehrere weitere Fassungen erlebt haben, beweist auch die große Akzeptanz des Bergbaus, der in der Öffentlichkeit im ausgehenden 18. Jahrhundert im Habsburger Reich eine herausragende bergwirtschaftliche und gesamtgesellschaftliche Bedeutung besessen hat. Auch die Rolle des Singspiels „Die Bergknappen“ für das neu gegründete Wiener Nationaltheater darf nicht gering eingeschätzt werden: Immerhin konnte sich das Singspiel auch gegen die Konkurrenz von Wolfgang Amadeus Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ behaupten und erfreute sich im Repertoire vieler deutschsprachigen Opernhäuser großer Beliebtheit. Die Akzeptanz des Bergbaus und der Bergleute in der Gesellschaft spiegelt sich auch in den am Ende des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts entstandenen Musikstücken wider, als Komponisten und Librettisten durchaus häufig auf Bergleute in Chören und Ensembles in Opern mit geheimnisvollen, zauberhaften und auch ritterlichen Themen zurückgriffen bzw. historische Persönlichkeiten (wie Heinrich der Löwe) mit Bergleuten in Verbindung brachten.

Auch war der Bergbau so eng in der Vorstellungswelt der Zeitgenossen verwurzelt, dass Sagenfiguren wie der Riese „Rübezahl“, unbekannte „Berggeister“ oder der „Bergmönch“ von Carl Borromäus von Miltitz mit dem „Bergbau“ und Bergleuten in Zusammenhang gebracht wurden und Haupthandelnde oder zumindest wichtige Personen in Opern und Musikstücken sein konnten. Dass Komponisten wie Franz Danzi, Louis Spohr, Heinrich Marschner und Richard Wagner, die die Entwicklung der deutschen Oper entscheidend geprägt haben, bedeutende Anteile ihrer Operschöpfungen auch diesen „Berggeistern“ gewidmet haben, belegt allerdings die mangelhaften bzw. fehlenden Kenntnisse vom realen Bergbau, an dessen Stelle eine „geheimnisvolle“, „gefährliche“ und oft an „Zauberei“ grenzende Tätigkeit der Bergleute in ihren Gruben und Bergwerken getreten ist.

Waren es anfangs sogenannte Nummernoper, so entwickelten sich diese in der Folgezeit zu einem durchkomponierten, zusammenhängenden Ganzen: Im Ergebnis entstanden bislang unbekannte, neuartige Werke voller Dramatik und Dynamik (z. B. Opern wie der „Fliegende Holländer“ und das „Rheingold“). Marschners Oper „Hans Heiling“ war ein erster Schritt hin zu dieser neuen Gestaltungsform der Oper. Wagners nicht ausgeführte Oper, die das Thema des „Bergmanns von Falun“ umsetzen sollte, hätte evtl. die Vollendung dieser Entwicklungsstufe mit einem Opus werden können, das den „Bergbau“ mit seiner Dramatik angemessen geschildert hätte.

Die weitere Entwicklung der bergmännischen Oper wurde wesentlich von der industriellen (und politischen) Entwicklung bestimmt: Die Entwicklung des Ruhrgebietes sollte in einem „Ruhr-Epos“ von Bert Brecht und Kurt Weill geschildert werden, das aber nicht realisiert werden konnte. Eine andere Oper, die auf wahrhaftig vorgekommene Ereignisse Bezug nahm, war indessen die von Eugène Ysaye komponierte. Diese beiden Opern haben erstmals Ereignisse aus dem Bergbau zum Anlass einer

Komposition für eine bergmännische Oper gegeben, im Falle der Oper von Ysaye ist darüber hinaus auch noch die Eigenschaft von Bedeutung, dass sie in wallonischer Sprache verfasst worden ist und damit weitere Identifikationsmerkmale mit dem Bergrevier von Lüttich besitzt. Auch die 2011 komponierte Oper von Bernard Rands, die sich mit der Persönlichkeit des Malers Vincent van Gogh befasst, gehört zu dieser Gruppe von Musikstücken, deren Sujet sich einer bekannten, authentischen Person widmet. Einen eindeutig politischen Hintergrund unter den Bühnenstücken mit bergmännischem Hintergrund besitzt das Mansfeld-Oratorium, das als Manifest anlässlich des 750jährigen Jubiläums eines Bergbauunternehmens verstanden werden muss. Diese „musikalische“ Beschäftigung mit dem „Bergbau“ fand darüber hinaus im späten 19. bzw. im frühen 20. Jahrhundert sogar mit einigen wenigen Opern und Operetten ihre Fortsetzung, die als „Sonderfälle“ zu bewerten sind. Zum einen entstanden in der „Goldenen Ära“ des von Walzern und der „leichten Muse“ geprägten Wiener Musikmilieus mit dem „Obersteiger“ von Paul Zeller und dem „Minenkönig“ von Robert Stolz zwei bergmännische Operetten, die Einzelfälle geblieben sind; zum andern schuf Giacomo Puccini mit seiner „Wild-West-Oper“ ein außergewöhnliches Opern-Theaterstück, das dem Thema „Gold“ gewidmet war und für das Publikum eine „fremdartige“, „funkelnd“-amerikanische und deshalb wohl auch „fremdartig-interessante“ Handlung zum Thema genommen hat. Es zeigt sich also in dieser Übersicht, dass sich der „Bergbau“ offenbar als Ausgangspunkt oder Hintergrund für die Oper nicht geeignet hat: Die Arbeit des Bergmanns vor Ort war den Komponisten und Tonkünstlern offenbar zu fremd, als zu gering erwiesen sich die erlebten Erfahrungen mit der realen untertägigen Arbeitswelt, als dass sie zu „bergbaugerechten“ Opernergebnissen hätten führen können. Signifikanterweise hat sich kein Beispiel einer „bergmännischen „Oper finden lassen, die von einem Angehörigen des Bergmannsstandes komponiert worden ist. Hingegen nutzten die Komponisten die aus anderen Musikaufführungen bekannten und beliebten, zwischenmenschlichen Themen und andere Handlungsstränge, um sie mit bergmännisch-berufständigem und folkloristischen Beiwerk zu versehen und attraktiv erscheinen zu lassen. Die vermeintlich geheimnisvollen, gefährlichen und zauberhaften Eigenschaften des Bergbaus boten den Komponisten zusätzliche Anreize; Beispiele für diese Ausrichtung von Opern sind Legion. Umso wichtiger erscheint vor diesem Hintergrund hingegen die Oper von Eugène Ysaye, die mit Berechtigung als „bergmännisch geprägte Oper“ zu bezeichnen ist. Wenn die Komponisten und Librettisten wirklich ein Interesse daran gehabt hätten, den „Bergbau“ zu ihrem Thema zu machen, dann wäre es für sie im gesamtdeutschen und mitteleuropäischen Raum möglich gewesen, sich kundig zu machen und das Montanwesen angemessen zu porträtieren. Von Agricola oder von Schönberg, von Minerophilus oder von Veith gab es ausreichend Publikationen, die dies ermöglicht hätten. Es ging aber den Opernkomponisten wahrscheinlich eher um die Schilderungen von bekannten (und beliebten) Klichés.

Anmerkungen

1 Mein Dank für die Unterstützung und Hilfestellung bei der Abfassung und Korrektur des Manuskriptes gilt Herrn Dr. Eberhard Spree, Leipzig, und für die Beschaffung der Illustrationen Frau Barbara Slotta M.A., Wien.

- 2 Salmen 1995, S. 14-18.
- 3 Reinhard Keiser, der vor allem in Hamburg gewirkt und eine große Anzahl von Singspielen verfasst und aufgeführt hat, gilt als einer der bedeutendsten deutschen Komponisten des Barocks. Johann Mattheson (1681-1764), der im Jahre 1740 eine Sammlung berühmter Musiker und Komponisten zusammengestellt hat, beschreibt Keiser als „größten Opern-Componist von der Welt“. Chrysander 1882 (Ich verdanke diesen Hinweis auf Keisers Singspiel Herrn Dr. Eberhard Spree, Leipzig).
- 4 So heißt es im Libretto in den Anweisungen zum 9. Auftritt: „Kömmt mit andern Studenten/schreyt und wetz/die Berg-Sänger singen und spielen mit der Zitter/Triangel und Geigen/es wird allemahl darzwischen getantzet von Berg-Leuten/mit Berg-Instrumenten und Gruben-Lichtern“.
- 5 Fürstenau 1885; Grimm/Grimm 1816/1818, Nr. 3.
- 6 Zu Schmieder vgl. Benecke 1891.
- 7 Sittard 1890.
- 8 Das kompositorische Werk von Ignaz Umlauf umfasst mehrere Singspiele, darunter „Der Ring der Liebe“, „Die Bergknappen“, „Das Irrlicht“, „Die Apotheke“, „Die glücklichen Jäger“ sowie Schauspielmusiken, eine Messe, kleinere Kirchenkompositionen und ein Klavierkonzert. Erhard 1998, S. 34 f. Umlauf war ein Bekannter von Wolfgang Amadeus Mozart, mit dem er auch zusammen musiziert und u. a. Georg Friedrich Händels (1685-1759) „Messias“ aufgeführt hat. Zu Paul Weidmann vgl. Fränkel 1898.
- 9 Zu den Bemühungen Joseph II. auf dem Gebiet der Literatur vgl. Newald 1961, S. 402 ff.
- 10 Abert 1994, S. 244.
- 11 Reuter/Wächtler 1965; Eitner 1895; Großegger, Elisabeth: Artikel „Nationalsingspiel Wien“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, letzter Zugriff 6.6.2020.
- 12 Partsch 1997, S. 164. Zu von Flotow, der vor allem durch seine Oper „Martha“ (Uraufführung 1847 in Wien) berühmt geworden ist, vgl.: Eitner 1904; Kaiser 1961.
- 13 Um 1880 hat der Komponist A. Huch noch einmal Theodor Körners Libretto bearbeitet; offenbar ist es aber nicht mehr zur Aufführung gekommen.
- 14 Hellwig, Ludwig, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition (<https://weber-gesamtausgabe.de/de/A000800.html>) (Version 3.5.1.), 26. August 2019, zuletzt abgerufen am 7. Dezember 2019.
- 15 Jäger 1980; Wurzbach 1864.
- 16 Matuschek 2021, S. 306 ff.; Virneisel 1957; Liliencron 1876.
- 17 Zu den zahlreichen Opern zum Rübezahl-Mythos gehört auch jene von Friedrich Freiherr von Flotow, die 1853 in Frankfurt am Main uraufgeführt worden ist. Das Libretto stammt von dem Schriftsteller, Politiker und Theaterintendanten Gustav Gans Edler von Putlitz (1821-1890).
- 18 Schletterer 1893; Wulforst 2010; Boder 2007.
- 19 Coper, Karin: Rübezahl und der Sackpfeifer von Neisse an den Bühnen der Stadt Gera. Aufführungsrezension im Opernnetz (http://www.opernetz.de/Seiten/Aktuelle_Auffuehrungen/Gera_Ruebezahl_und_der_Sackpfeifer_von_Neisse_160328html); Melitz 1906, S. 294 f.
- 20 Fürstenau 1884; Pfannkuch 1990; Rothert, S. 333-347; Münzer 1901 (Digitalisat (<http://archive.org/details/heinrichmarschn00mngoog>)); Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Hans Heilings Felsen, in: Grimm/Grimm 1816; Eisenberg 1903, S. 324.
- 21 Recherche „Josef Dessauer“ in der Datenbank „Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich“.
- 22 Eicher 1996; Hugo von Hofmannsthal, in: Arnold 2009, S. 578-579; Hofmannsthal 1961; Becker, Max: Rudolf Wagner-Régeny, in: Bruchhäuser, Wilfried W. (Hg.): Komponisten der Gegenwart, München 1996; Wagner-Régeny, Rudolf, in: Brockhaus-Riemann Musiklexikon, CD-Rom, Berlin 2004, S. 11188 f.; Härtwig, 1979; Musial 2010.
- 23 Batta 1999; Zentner/Würz 1962, S. 407-409.
- 24 Köhn 1977.
- 25 Willems, Martine: Edition et traduction du livret de „Pièce li houyeû“ d'Eugène Ysaye, in: Inédits de musique en Wallonie. 2 CD, S. 20-21 und 52-91 (<http://hdl.handle.net/2078.3/143353>).
- 26 Barth 2010; Danneberg 1994; Meyer, Ernst Hermann, in: Brockhaus-Riemann Musiklexikon, CD-Rom, Berlin 2004, S. 6747; Gur 2015; Foth/Hauche 2011.
- 27 Vincent. CD-Informationen (http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.669037-38); Homepage Bernard Rands (<http://www.bernandrands.com>).
- 28 Zentner 1966, S. 103-106; Wurzbach 1890; Fränkel 1900; Rausch, Alexander: Zeller, Carl, in: Oesterreichisches Musiklexikon, Wien 2002 ff.

(Online-Ausgabe https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Z/Zeller_carl.xml). Im Jahr 2010 kam beim Label cpo eine CD-Einspielung der Operette heraus (unter der Gesamtleitung von Herbert Mogg).

29 Semrau 2013.

Bibliografie

- ABERT, Anna Amalie:
1994 Geschichte der Oper, Stuttgart-Weimar 1994
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.):
2009 Kindlers Literatur Lexikon, Bd. 7, Stuttgart/Weimar 2009
- BARTH, Bernd-Rainer:
2010 Meyer, Ernst Hermann, in: Müller-Engbers, Helmut (Hg.): Wer war wer in der DDR?, Bd. 2, 5. Aufl. Berlin 2010
- BATTA, András:
1999 Opern. Komponisten, Werke, Interpreten, Köln 1999
- BECKER, Max:
1996 Rudolf Wagner-Régeny, in: Bruchhäuser, Wilfried W. (Hg.): Komponisten der Gegenwart, München 1996
- BENECKE, Otto:
1891 Schmieder, Heinrich Gottlob, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 32, Leipzig 1891
- BODER, Wolfram:
2007 Die Kasseler Opern Louis Spohrs. Musikdramaturgie im sozialen Kontext, 2 Bde., Kassel 2007
- CHRYSANDER, Friedrich:
1882 Keiser, Reinhard, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 15, Leipzig 1882, S. 540-551
- DANNEBERG, Werner:
1994 Meyer, Ernst Hermann, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 17, München 1994, S. 334 f.
- EICHER, Thomas (Hg.):
1996 Der Bergmann von Falun. Varianten eines literarischen Stoffes, Münster 1996
- EISENBERG, Ludwig:
1903 Großes biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert, Leipzig 1903
- EITNER, Robert:
1895 Umlauf, Ignaz, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 39, Leipzig 1895, S. 277 f.
- 1904 Friedrich Freiherr von Flotow, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 48, Leipzig 1904, S. 611-613
- ERHARD, Peter:
1998 Niederösterreichische Komponisten, Wien 1998
- FOTH, Klaus/HAUCHE, Manfred:
2011 Das Mansfelder Oratorium, in: Mansfeld. Die Geschichte des Berg- und Hüttenwesens, Bd. 4: Die Jubelfeiern des Mansfelder Kupferschieferbergbaus in den Jahren 1900, 1950 und 2000 (hg. v. Verein Mansfelder Berg- und Hüttenleute e. V. und vom Deutschen Bergbau-Museum Bochum), Lutherstadt Eisleben/Bochum 2011, S. 198-219
- FRÄNKEL, Ludwig Julius:
1898 Weidmann, Paul, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 44, Leipzig 1898, S. 458
- 1900 Zeller, Carl, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 45, Leipzig 1900, S. 32 f.
- FÜRSTENAU, Moritz:
1884 Marschner, Heinrich August, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 20, Leipzig 1884, S. 435-441
- 1885 Miltitz, Karl von (Komponist), in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 21, Leipzig 1885, S. 760 f.
- GRIMM, Jacob/GRIMM, Wilhelm:
1816 Deutsche Sagen, Kassel 1816/1818
- GUR, Golan:
2015 Classicism as Anti-Fascist Heritage: Realism and Myth in Ernst Hermann Meyer's Mansfelder Oratorium, in: Frackman, Kyle/Powell, Larson (Hg.): Classical Music in the German Democratic Republic: Production and Reception, Rochester 2015, S. 34-57
- HÄRTWIG, Dieter:
1979 Rudolf Wagner-Régeny, in: Brennecke, Dietrich/Gerlach, Hannelore/Hansen, Mathias (Hg.): Musiker in unserer Zeit. Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR, Leipzig 1979, S. 72 ff.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von:
1961 Das Bergwerk von Falun. Opernfassung und Musik von Rudolf Wagner-Régeny (Textbuch), Berlin/Wiesbaden 1961
- JÄGER, Hans-Wolf:
1980 Körner, Theodor, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 12, München 1980, S. 378 f.
- KAISER, Fritz:
1961 Friedrich Freiherr von Flotow, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 5, München 1961, S. 256 f.
- KÖHN, Eckhardt:
1977 Das Ruhrepos. Dokumentation eines gescheiterten Projekts, in: Brecht-Jahrbuch, Frankfurt 1977, S. 52-77
- LILIENCRON, Rochus von:
1876 Danzi, Franz, in: Allgemeine Deutsche Biographie 4, Leipzig 1876, S. 755 f.
- MATUSCHKEK, Stefan:
2021 Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik, München 2021
- MELITZ, Leo (Hg.):
1906 Führer durch die Oper. 235 Operntexte nach Angabe des Inhalts, der Gesänge, des Personals und Szenenwechsels, Berlin 1906
- MÜNZER, Georg:
1901 Heinrich Marschner, Berlin 1901
- MUSIAL, Torsten:
2010 Wagner-Régeny, Rudolf, in: Müller-Engbers, Helmut (Hg.): Wer war wer in der DDR?, Bd. 2, 5. Aufl. Berlin 2010
- NEWALD, Richard:
1961 Von Klopstock bis zu Goethes Tod. 1750-1832 (= Boor, Helmut de/Newald, Richard: Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 6, 1: Ende der Aufklärung und Vorbereiter der Klassik), München 1961
- PARTSCH, Erich Wolfgang:
1997 Wechselwirkungen zwischen Bergbau und Musik. Ein Grundriss, in: Berichte der Geologischen Bundesanstalt 41 (1997) (Wien), S. 159-166
- PFANNKUCH, Wilhelm:
1990 Marschner, Heinrich, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 16, München 1990, S. 257 f.
- REUTER, Rolf/WÄCHTLER, Eberhard:
1965 Das Singspiel „Die Bergknappen“ von Ignaz Umlauf, in: Freiburger Bilder 4, 1965
- ROTHERT, Wilhelm:
1914 Allgemeine Hannoversche Biografie, Bd. 2: Im Alten Königreich Hannover 1814-1866, Hannover 1914
- SALMEN, Walter von:
1955 Der Bergmann in Singspiel und Oper seit 1778, in: Der Anschnitt 7 (1955), H. 4, S. 14-18
- SCHLETTNER, Hans Michel:
1893 Spohr, Louis, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 35, Leipzig 1893, S. 239-259
- SEMRAU, Eugen:
2013 Stolz, Robert, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 25, München 2013, S. 435-437
- SITTARD, Josef:
1890 Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg. Vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart, Altona 1890
- VIRNEISEL, Wilhelm:
1957 Danzi, Franz, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 3, München 1957, S. 515
- WULFHORST, Martin:
2010 Spohr, Louis, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 24, München 2010, S. 733-735
- WURZBACH, Constantin von:
1864 Körner, Karl Theodor, in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 12. Theil, Wien 1864, S. 243-265
- 1890 Zeller, Carl, in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 59. Theil, Wien 1890, S. 312
- ZENTNER, Wilhelm (Hg.):
1966 Reclams Opernführer, Stuttgart 1966
- ZENTNER, Wilhelm/WÜRZ, Anton (Hg.):
1962 Reclams Opern- und Operettenführer, Stuttgart 1962
- ZIMMER, Hans (Hg.):
1893 Körners Werke, 2. Bde., Leipzig/Wien o. J. [1893]

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. Rainer Slotta
Uhlandstraße 55
44791 Bochum