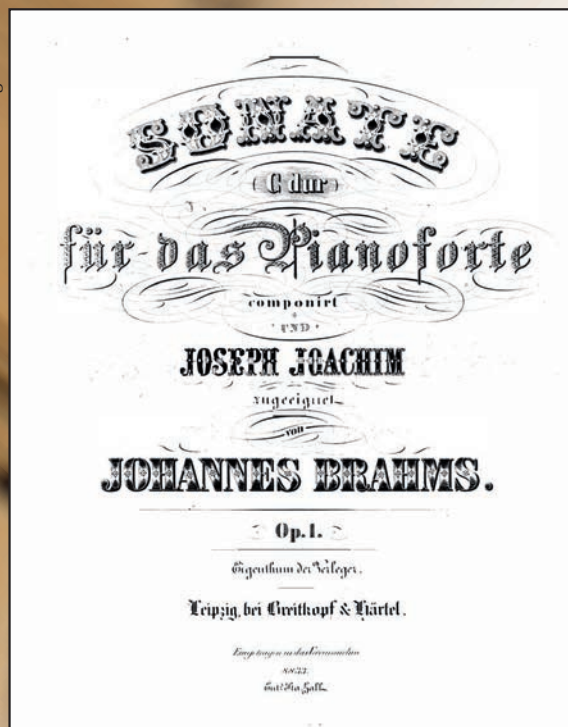


Opus 1 – ein Statement?

Opuszahlen besaßen in der Musikgeschichte unterschiedliche Funktionen. Während im 19. Jahrhundert ein gut platziertes **Opus 1** für das eigene Œuvre bedeutsam sein konnte, bestand zu anderen Zeiten kein Bedarf an solch einer Ordnung. Ein Streifzug.

Von Michael Kube



Das Titelblatt von Johannes Brahms' Opus I (links) sowie Johann Sebastian Bachs Opus I, besser bekannt als die sechs Partiten BWV 825-830



Welcher Dichter hat je seine Werke nummeriert? Welcher Maler (außer Gerhard Richter) führte ein eigenes gezähltes Werkverzeichnis? In der Musik jedoch verlässt man sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert auf die Opuszahl. Sie findet sich bis heute auf den Programmen der Konzerthäuser wie auch in den Booklets der CDs. Unter Kennern wirft man sich zur Identifikation einer Komposition gelegentlich nur diese Zahl zu: Haydn „op. 33“, Beethoven „op. 55“ oder auch Brahms „op. 8“ – mit der Rückfrage: „Welche Fassung?“

Was hier so selbstverständlich, bisweilen auch ein wenig „nerdig“ anmutet, ist es jedoch bei weitem nicht. Es wird lediglich eine verlegerische Praxis des 19. Jahrhunderts folgerichtig zu Ende gedacht, die auf eine klare Identifizierbarkeit einzelner Kompositionen setzte. So schrieb 1842 Friedrich Whistling an Ferdinand Schubert, der aus dem Nachlass des jüngeren Bruders einige Werke zum Druck angeboten hatte: „Mir liegt sehr daran, auf Sonate und Sinfonie eine Opuszahl zu haben, weil die Praxis gezeigt hat, dass jene Werke ohne Opuszahl weit weniger beachtet, und viel

„Die Praxis hat gezeigt, dass jene Werke ohne Opuszahl weit weniger beachtet werden“

früher und häufiger vergessen werden, als dergleichen mit Opusangaben.“

Die mit einer Opusnummer verbundene Eindeutigkeit betrifft vor allem Werke, die sich durch ihre allgemeine Gattungsbezeichnung nur schwerlich unterscheiden lassen wie Sinfonie, Streichquartett, Sonate. Ganz im Gegensatz zur Oper, später dann auch zur Sinfonischen Dichtung oder gar neueren individuellen poetischen Bezeichnungen, wie sie für den Bereich des Musiktheaters prägend sind. Oder wie der französische Literaturwissenschaftler und Kritiker Gérard Genette es einmal zuspitzte: „Die Identifizierung ist in der Praxis die wichtigste Funktion des Titels; im äußersten Fall könnte auf alles andere verzichtet werden.“ In der Tat: Wer hat schon die jeweilige Opuszahl vom „Deutschen Requiem“ (Brahms), der „Alpensinfonie“ (Strauss) oder die der „Erwartung“ (Schönberg) präsent?

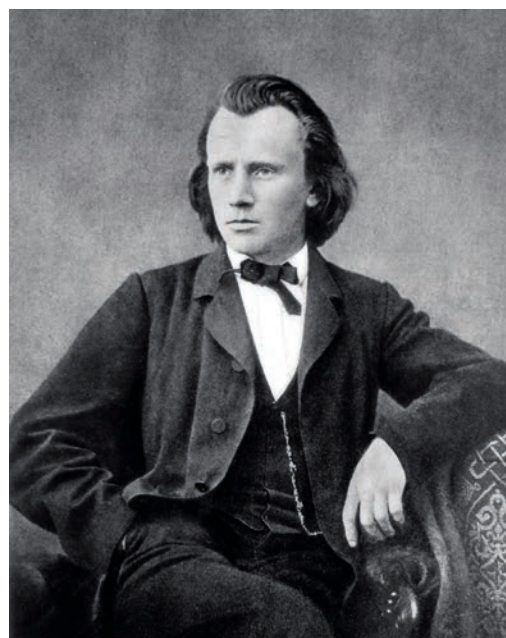


Foto: Archiv

Brahms ging bei seinem Opus I äußerst planvoll vor.



Beethoven revidierte sein eigenes Werkverzeichnis.



Berlioz wollte sein Opus I ungeschehen machen.



Bachs op. I war nicht die erste gedruckte Komposition.

Mit Blick in die Musikgeschichte der letzten Jahrhunderte gilt es jedoch zu differenzieren, denn auch die Opuszahlungen unterlag einem Wandel, der immer auch mit pragmatischen Überlegungen verbunden war. Komponisten der Renaissance etwa war eine Opuszahlungen gänzlich fremd. In einer Zeit, in der Musik nur in einem überschaubaren Zirkel handschriftlich überliefert wurde, waren Titel und Angabe des Urhebers ausreichend. Relevant wurde eine Ordnung erst mit der als verbindlich angesehenen Drucklegung von Werken. So kompilierte Ottaviano Petrucci kürzere weltliche Chansons und setzte zu den drei Drucken der „*Harmonice Musices Odhecaton*“ (1501/03) ein A, B und C, um diese zu unterscheiden. Die dreibändige Ausgabe der Messen von Josquin erhielt die Zusätze „*Liber primus*“ bis „*Liber tertius*“ (1502 bis 1514), andere Sammeldrucke mit Werken mehrerer Komponisten zählten noch weit mehr „*Bücher*“. Für die folgenden Jahrzehnte war dieses System offenbar ausreichend – und so wurden auch später noch Madrigalbücher durchgezählt.

Besondere Bedeutung hatte ein „*Primo Libro*“ – also ein gedrucktes „opus primum“ – freilich für jene Komponisten, die sich jenseits der Alpen im fernen Italien fortbildeten. Meist bei einem kunstsinnigen Fürsten angestellt, sollten sie sich, mit einem Stipendium versehen, nicht nur den „letzten Schliff“ holen, sondern auch die neuesten musikalischen Entwicklungen mit nach Hause bringen. Zu denken wäre hier etwa an die Madrigalbücher von Mogens Pederson (1608) oder Heinrich Schütz (1611). Welche repräsentative Wirkung ein solches, damals nur in Stimmen gedrucktes Werk hatte (da es keinen Dirigenten im heutigen Sinne gab, war eine gedruckte Partitur noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ungewöhnlich), lässt sich heute kaum noch erahnen, denkt man an die aufwendige Herstellung und die damit verbundenen Kosten.

Es war genau diese Zeit zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als man in Italien allmählich zu einer gattungsübergreifenden Opus-Zählung überging. Und

doch dauerte es noch sehr lange, bis sich diese Ordnung von Werken auch durchsetzte: Zum einen blieb der Stich und Druck eine heikle ökonomische Unternehmung, auch weil sich erst noch Vertriebsstrukturen etablieren mussten, zum anderen stellte sich die Frage, an wen man solche gedruckten Kompositionen adressieren wollte. Die damit verbundene Unübersichtlichkeit hielt bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts an: Während in Amsterdam Estienne Roger Vivaldi-Ausgaben mit jeweils zwölf Sonaten oder Concerti und einer bis heute gültigen Nummerierung herausbrachte, veröffentlichte Johann Sebastian Bach erst 1731 sechs Partiten (BWV 825-830) als sein „Opus 1“ – wobei es sich weder um seine erste gedruckte Komposition handelt, noch die in den folgenden Jahren veröffentlichten weiteren Teile der Clavierübung mit einer Opuszahl versehen wurden. Georg Philipp Telemann, der sich selbst als Verleger eigener Werke betätigte, enthielt sich gänzlich einer Zählung.

Wie sehr dann im ausgehenden 18. Jahrhundert das „opus primum“ an Bedeutung gewann, zeigen die im Anschluss an Luigi Boccherinis Werke ab 1768 in Paris erscheinenden Drucke von Streichquartetten. Als 1781 Joseph Haydn nach einer mehrjährigen Pause und eigenem Bekunden mit seinem op. 33 „eine ganz neue, besondere Art“ zu etablieren suchte, beeilten sich zahlreiche jüngere Meister, ebenfalls eine entsprechende Serie von sechs Quartetten vorzulegen – als Gesellenstücke und programmatisch jeweils als „Opus 1“ bezeichnet. Diese waren damit nicht nur die jeweils ersten gedruckten Werke aus Sicht der Verleger, sondern für den Komponisten auch eine musikalische Visitenkarte.

Dass in der Folge nicht mehr nur die Verleger, sondern auch die Schöpfer einer Komposition ein Auge auf die Vergabe von Opuszahlen hatten, zeigt sich wohl erstmals am „Opus 1“ von Ludwig van Beethoven. Als er 1793 Wien erreicht hatte, ließ er bei Artaria seine „Zwölf Mozart-Variationen“ für Klavier und Violine im Druck erscheinen. Auf dem Titelblatt

Beethoven korrigierte sein ursprüngliches „op. 1“ in ein „Nro. 1“ – eine Degradierung

der Erstausgabe findet sich dazu der Hinweis „Oeuvre I“ – eine Ziffer, die Beethoven nur zwei Jahre später kurioserweise noch einmal vergeben sollte, nun allerdings für seine drei gewichtigen Klaviertrios. Er revidierte damit sein eigenes Werkverzeichnis, indem er bei der nächsten Auflage der Variationen auf dem Titelblatt das „op. 1“ in ein „Nro. 1“ korrigierten ließ und die Komposition dadurch degradierte. Sie werden heute als WoO 40 gezählt, während die Trios als Opus 1 im Repertoire eine markante Position einnehmen.

Noch planvoller ging Johannes Brahms bei der Veröffentlichung seiner ersten Werke vor. Nachdem er von Robert Schumanns Artikel „Neue Bahnen“ (1853) gleichsam in die Öffentlichkeit katapultiert worden war, stellte sich die Frage, mit welcher Komposition er den Erwartungen gerecht werden könne. So wandte er sich mit der Bitte um Rat an Joseph Joachim. Schumann habe ihm als Werkfolge vorgeschlagen: „op. 1. Phantasie d-moll für Piano, Violine und Cello (Largo und Allegro), op. 2. Lieder, op. 3. Scherzo in es moll, op. 4. Sonate in C dur, op. 5. Sonate in a moll für Piano und Geige, op. 6. Gesänge“, und zugleich darauf hingewiesen, dass man mit den schwächeren Werken anfangen müsse. „Da hat er recht, entweder damit anfangen, oder sie ganz fortlassen und streben, hernach nicht zu fallen. Könnte ich mit der C=Sonate anfangen.“ Die Antwort von Joachim wurde richtungsweisend: „Eigentlich, um auf Deine Frage zu antworten, erscheint es mir gleichgültig [...], womit Du zuerst rufst: Ich bin! [...] Willst Du aber [...] der musikalischen Menschheit gleich mit Deiner musikdurchzogenen Stirn ins Gesicht sehen, wenn Du sie anrufst, so gebe als op. 1 die beiden Sonaten (in C und fis) heraus.“

Es sind künstlerische wie biografische, aber auch strategische wie ökonomische Aspekte, die fortan und bis ins 21. Jahrhundert hinein hinter einer solch offiziellen Eröffnung eines gezählten, gültigen Œuvres wirken und mitunter auch hektische Betriebsamkeit erzeugten: Hector Berlioz

etwa versuchte, sein erstes „Opus 1“, die 1829 erschienenen „Faust-Szenen“, ungeschehen zu machen, als er sich nach glücklosen Aufführungen mit gehörigem Aufwand bemühte, aller im Umlauf befindlichen Exemplare habhaft zu werden. Statt aber wissend zu schweigen, fügte er dem späteren Druck seiner „Waverley“-Ouvertüre als Opus 1 eine entschuldigende Bemerkung bei – die Schumann in einer Besprechung ironisch kommentierte: „Wer aber steht uns dafür, dass ihn das zweite Opus 1 später auch nicht mehr anmutet? Also eile man das Werk kennen zu lernen.“

Auch wer als Komponist zu früh mit dem Zählen begann, musste später oftmals noch einmal neu ansetzen. Béla Bartók etwa vergab bereits in Kinder- und Jugendjahren Opuszahlen, um dann mit einer zunächst als „op. 32“ bezeichneten Klaviersonate wieder von vorne zu beginnen. Das letztlich gültige „Opus 1“ wurde schließlich die „Rhapsodie für Klavier und Orchester“ (1904) – bevor er auch diese Zählung 1922 (nun endgültig) aufgab. Und auch Erwin Schulhoff begann mehrfach von neuem, um dann nach den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs einen Schnitt zu setzen: „Mit op. 32 schließt die erste Epoche meiner Entwicklung. Alles danach Folgende ohne Opuszahl, auch solchermassen zu publizieren.“

Heute hat das „Opus 1“ längst seine einstige Kraft als Debüt-Marke verloren: Ein künstlerisches Versprechen erfüllt sich nicht mehr allein durch Präsenz in einem Verlag, vielmehr stiften repräsentative Aufführungen und prominente Einspielungen Bedeutung für Komponist und Werk. Hinzu kommt die Idee des „offenen Kunstwerks“ – zumeist ablesbar an Partituren, die von den Komponisten einem fortwährenden Revisionsprozess unterzogen wurden und werden. Die Auflösung musikalischer Gattungstraditionen, welche sich oftmals nur noch in festen Ensemble-Formationen spiegeln, wie auch die gängig gewordene individuelle Benennung eines Werkes machen eine unterscheidende Zählung kaum mehr notwendig. ■



Avi - Service for music avi-music.de



NEU SARAH WEGENER & GÖTZ PAYER
Zueignung – Lieder von R. STRAUSS

Eine Co-Operation mit SWR2



NEU MARKUS BECKER & MA'ALOT QUINTETT
MOZART Piano & Winds

Eine Co-Operation mit NDR Kultur



NEU SCHAGHAJEKH NOSRATI
BACH Partitas 1-6

Eine Co-Operation mit Radio Bremen

harmonia mundi
distribution

Auch als digital downloads
& streaming