

Bär, Geier, Luchs und Wolf auf dem Operntheater

Walter Keller

WSL Eidgenössische Forschungsanstalt, Zürcherstrasse 111, CH-8903 Birmensdorf, Switzerland

walter.keller@wsl.ch

Abstract

The bear, vulture, lynx and wolf on the opera stage

In 16 operas from the central European opera repertoire a bear, vulture, lynx or wolf are explicitly mentioned and thus appear relevant to the question of acceptance formation. The bear, wolf and lynx mostly appear as real figures, whereas the vulture is mentioned once metaphorically. German operas of the earlier romantic convey mostly a positive image of the bear, lynx and wolf, but in operas from Slavic countries and in German 20th century operas all three animals have a negative image.

Keywords: bear, vulture, lynx, wolf, acceptance, opera, central Europe

1 Einleitung

1.1 Themenstellung

Die stattfindende oder kurz bevorstehende Wiedereinwanderung beziehungsweise -ansiedlung von Bär, (Bart-)Geier, Luchs und Wolf in der Schweiz löst in der Bevölkerung unterschiedliche Reaktionen aus (HUNZIKER *et al.*; ROBIN, beide in diesem Band). Ihrer Ergründung widmet sich die Akzeptanzforschung; sie postuliert, dass die Überlebenschancen der Tierarten auch von der Einstellung der Bevölkerung abhänge und sucht nach Mitteln und Wegen, diese Einstellung zu erfassen und zu analysieren. Sie betreibt also Meinungsforschung und versucht deren Ergebnisse umzusetzen.

Die öffentliche Meinung bildet sich im Wechselspiel von Einzel- und Gruppeninteressen; Jacques Offenbachs (1819 bis 1880) satirischen Operetten *Orpheus in der Unterwelt* (1858) und *Die schöne Helena* (1864) bieten ein aufschlussreiches Bild von den wechselseitigen Abhängigkeiten von öffentlicher Meinung und Interessenlage. Die personifizierte öffentliche Meinung zwingt Orpheus, seine Gattin Eurydike aus der Unterwelt zurück-zuholen, obwohl ihn ihr Hinschied alles andere als betrübt hat; in der *schönen Helena* manipuliert der Grossaugur Kalchas die Volksstimmung mit einem Orakelspruch, den sich der jugendliche Held Paris bei ihm bestellt hat. Die öffentliche Meinung ist ein Ergebnis der Auseinandersetzung mit realen Beobachtungen und eigenen Erfahrungen der Individuen, mit Medienberichten und Elementen der Überlieferung, beispielsweise aus Sagen und Märchen (siehe auch EGGER in diesem Band), Religion, Malerei, Musik, Hoch- und Trivalliteratur.

tur. Die einzelnen Elemente sind unterschiedlich wirksam, je nach Adressat, Realitätsgehalt, Anspruch, Prägnanz und Intensität. Hinsichtlich Intensität zeichnet sich die Oper als sehr bemerkenswert aus: ihre Wirkung beruht auf dem (Bühnen-)Bild, der mimischen Darstellung, der Sprache und der Musik, die sich gegenseitig intensivieren können. So haben sich Lohengrins in Text und Musik einprägsamen Auftrittsworte «Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!» (WAGNER 1850) zu einem im Doppelsinne geflügelten Wort entwickelt, das die Vorstellung eines Schwans in breiten Bevölkerungsschichten beeinflusst. Heute hat die Schweizer Bevölkerung viel mehr Gelegenheiten, Bär, Geier, Luchs und Wolf in Opern zu begegnen als in freier Wildbahn. Im folgenden möchte ich den Spuren nachgehen, welche diese Tiere in Opern hinterlassen haben. Sind sie hinsichtlich Akzeptanzbildung positiv oder negativ zu bewerten?

1.2 Auswahl der Opern

Ob und wie Opern die genannten Raubtiere berücksichtigen, hängt auch vom Herkunftsland ab. Ich knüpfte an die Akzeptanz dieser Tiere in der Schweiz an, wo sie gewiss anders gelagert ist als beispielsweise nur schon in Italien. Dort hat wegen des Gründungsmythos von Rom der Wolf einen ganz besonderen Stellenwert im öffentlichen Bewusstsein, der von 1922 bis 1943 vom faschistischen Regime durchaus propagiert wurde. Briefmarken beispielsweise sind hervorragende Werbeträger (um die Ausdrücke Propaganda- und Indoktrinationsmittel zu vermeiden), und so zeigten von 1929 bis 1945 zahlreiche Briefmarken das Bild der Wölfin, welche die späteren Stadtgründer Roms säugt (Abb. 1).

Noch grösser sind die Unterschiede zur öffentlichen Meinung in Ländern, in welchen die besprochenen Raubtiere gar nie ausgestorben waren, für die Bevölkerung also ein lebendiges, alltägliches Anschauungsobjekt bilden, wie beispielsweise in Finnland. Dort sind Bär und Wolf in Umwelt, Brauchtum und Sprichwort so omnipräsent, dass kaum eine finnische



Abb. 1. Wölfin, Romulus und Remus säugend. Italienische 5-Lire-Briefmarke von 1945 (Michel-Nr. 680).

Oper ohne Bär oder Wolf auskommt. Leevi Madetoja lebte von 1887 bis 1947. Im ersten Akt seiner um 1850 und wie die folgenden Opern in Finnland spielenden *Pohjalaisia* von 1924 rügt Marija den Bauern Jussi: «Musst du denn immer solch ein Bär sein?»; im zweiten Akt bringt Kaisa als Sprichwort: «Die Wölfin dem Wolfe, die Magd dem Knechte» (MADETOJA 1975). Im ersten Akt von Arre Merikantos (1893 bis 1958) im 19. Jahrhundert anzusiedelnden Oper *Juha* (uraufgeführt 1967) hat der Bär nicht nur übertragene (Juha: «Lasst sie nur laufen, diese Bären jetzt»), sondern durchaus reale Bedeutung: Juha: «Ich muss etwas hinken, ein Bär schlug meine Hüfte» (MERIKANTO 1972). In Aulis Sallinen (geb. 1935) Oper *Ratsumies* werden reale Wölfe als Gäste geladen und Bären metaphorisch verwendet; die Kaufmannsfrau sagt zum Reiter: «Du mußt der Bär werden, der sich eine Frau sucht, eine Jungfrau» (SALLINEN 1979). Die Opern finnischer Komponisten erfreuen sich in Finnland, einem Land mit einem regen Opernleben, grosser Beliebtheit; auf den Spielplänen der schweizerischen Opernhäuser spielen sie aber eine so marginale Rolle, dass man einen Einfluss auf das öffentliche Bewusstsein in der Schweiz wohl ausschliessen darf.

Für die folgende Darstellung beschränke ich mich auf Opern, die im Repertoire der Bühnen Mitteleuropas verankert sind oder jedenfalls einmal waren. Eintagsfliegen, welche nach der Uraufführung an einem Theater für immer in der Versenkung verschwanden, sind möglicherweise ein dankbares Objekt für die Musik- oder die Theaterwissenschaft – für die öffentliche Meinung und damit für die Akzeptanzforschung sind sie ohne Belang. Für die allgemeinen Angaben zu Komponisten und Opern stütze ich mich auf SEEGER (1986). Die chronologische Reihenfolge der Beispiele richtet sich primär nach dem Geburtsjahr des Komponisten, in zweiter Linie nach der Uraufführung der Werke. Die Zitate werden ohne Anpassung an eine der modernen Schreibweisen wiedergegeben.

2 Beispiele aus der Opernliteratur

2.1 Vorklassik und Klassik

Vor der Französischen Revolution diente die Oper hauptsächlich dem Adel; die Fürsten unterhielten Hoftheater zur Repräsentation und zu ihrem persönlichen Vergnügen; Musikausbildung gehörte in Adelskreisen zur Erziehung, so dass ein entsprechendes Musikverständnis durchaus vorauszusetzen war. Die bürgerliche Opernpflege war nach der kurzen Blüte der Oper am Gänsemarkt in der Freien Reichsstadt Hamburg in Mitteleuropa praktisch erloschen. Die Stoffwahl der Oper des Barock und des Rokoko war von Intrigengeschichten aus der griechischen und römischen Mythologie und Geschichte geprägt. Die Interessenpolitik der herrschenden Adelskreise war auch in der Oper alleinbestimmend. Sogar in der komischen Oper, in der sich die ersten schüchternen Anzeichen einer bürgerlichen Opernwelt hervorwagten, wurden die herrschenden Mächte nicht hinterfragt, sondern glorifiziert. Das trifft auch für das Singspiel *Die Jagd* (1770) von Johann Adam Hiller (1728 bis 1804) zu, das am ehesten unser Thema tangiert. Für den König, der – das Stück spielt zur Zeit der Uraufführung – in seinem Revier auf die Jagd geht, sind Hase, Eber, Hirsch und Reh Ziele des Waidwerks; von Bär, Luchs, Wolf und Geier ist nicht die Rede (HILLER o.J.); sie kamen zu dieser Zeit in Mitteldeutschland höchstens noch als versprengte Irrgäste vor (BREHM und ROSSMÄSSLER 1864).

Auch in Wolfgang Amadeus Mozarts (1756 bis 1791) *Zauberflöte* (1791) werden diese Tiere nicht explizit genannt; obwohl die Oper, wie aus dem Palmenwald und den Pyramiden

im zweiten Aufzug zu schliessen ist, in Ägypten zu unbestimmter Zeit spielt, kommen sie doch vor: Im ersten Finale spielt Tamino auf seiner Zauberflöte; «sogleich kommen Tiere von allen Arten hervor, ihm zuzuhören. Er hört auf, und sie fliehen. Die Vögel pfeifen dazu.) Tamino:

Wie stark ist nicht dein Zauberton,
Weil, holde Flöte, durch dein Spielen
Selbst wilde Tiere Freude fühlen.» (MOZART 1951).

Wenn «Tiere aller Arten» sich versammeln, müssen auch Bär, Luchs, Wolf und Geier dabei sein. Sie werden aber nicht explizit genannt, weil sie auf die Töne der Zauberflöte gar nicht unterschiedlich reagieren – sie hören friedlich zu und fliehen, wenn der Zauberton aufhört. Unter dem Einfluss der *Zauberflöte* verhalten sich alle Tiere gleich. Für die Wertung der *Zauberflöte* als Kunstwerk dürfte das unerheblich sein. Stefan Kunze äussert dazu: «Die Einheit der Zauberflöte ist <poetischer> Natur. Vergeblich, sie in der psychologischen Folgerichtigkeit oder in einer postulierten Handlungs-Logik zu sehen. In Bruchstücken fällt dann alles auseinander. Die Wahrheit und Stimmigkeit des Kunstwerks hat nichts zu schaffen mit naturalistischer Wahrscheinlichkeit, schliesst sie freilich nicht gänzlich aus.» (KUNZE 1984). Für unser Thema ist der naturalistische Aspekt aber von Belang. Dass der *Zauberflöten*-Text die Tierwelt im Allgemeinen belässt und nicht spezifiziert, hat mit der Omnipotenz der herrschenden Adelschicht zu tun: die *Zauberflöte* reproduziert die feudale Gesellschaft. In der hierarchischen Gliederung des *Zauberflöten*-Kosmos ist die Tierwelt als ungegliederte Masse einem differenzierenden Verständnis entrückt; sie ist das Opfer eines gleichsam deduktiven Ansatzes, der vom Allgemeinen aus schliesst. Diese Gliederung «von oben nach unten» ist in der *Zauberflöte* für alle Belange verbindlich. Wenn Sarastro in der Hallenarie äussert:

«In diesen heil'gen Hallen
Kennt man die Rache nicht,
Und ist ein Mensch gefallen,
Führt Liebe ihn zur Pflicht.
Dann wandelt er an Freundes Hand
Vergnügt und froh ins bessere Land.» (MOZART 1951),

so gelten solche schönen Worte nicht für die Klasse der Sklaven, der beispielsweise der Mohr Monostatos angehört. Diesem spricht derselbe Sarastro das Urteil:

«He! Gebt dem Ehrenmann sogleich
Nur siebenundsiebzig Sohlenstreich'.» (MOZART 1951).

Die repressive Sexualmoral in der *Zauberflöte* bestimmt sogar das Denken des Naturburschen Papageno, der zwar vielen Freuden aufgeschlossen ist, sich aber die sexuellen doch nur zum Zweck des Kinderzeugens mit Papagena gestattet:

«Welche Freude wird das sein!
Wenn die Götter uns bedenken,
Unsrer Liebe Kinder schenken,
So liebe kleine Kinderlein!
Erst einen kleinen Papageno!
Dann eine kleine Papagena!
Dann wieder einen kleinen Papageno!
Dann wieder eine kleine Papagena!
Papageno! Papagena!» (MOZART 1951).

Auskomponiert hat Mozart sechs Papagenos und sechs Papagenas. Die zwölf geplanten Geburten machen Papagena zur Gebärmaschine – zur Erhaltung der übergeordneten Art.

2.2 19. Jahrhundert: Früh- und Hochromantik

1813 schrieben E.T.A. Hoffmann (1776 bis 1822) mit *Undine* und Louis Spohr (1784 bis 1859) mit *Faust* die ersten Romantischen Opern. Spohrs *Zemire und Azor* von 1819 spielt in Persien um 1780 und behandelt dieselbe Geschichte wie der Film *La belle et la bête* von Jean Cocteau (1889 bis 1963). In der zweiten Szene des ersten Aktes fürchtet sich Ali, der Diener des Kaufmanns Sander aus Ormus und Vater der Zemire, vor der fürchterlich abstossenden, entstellten Gestalt des Azor dermassen, dass er lieber mit Wölfen zusammensein möchte:

«Ach! wär ich doch nur draußen,
bey Wölfen, tief im Wald,
mich fasset Angst und Grausen,
seh' ich die Schreckgestalt!» (SPOHR 1817)

Mit Carl Maria von Webers (1786 bis 1826) *Freischütz* von 1821 hat sich die Romantik auf der Opernbühne Deutschlands durchgesetzt. Das Stück spielt kurz nach dem Dreissigjährigen Krieg in Böhmen. Ein Freischütz bedient sich sogenannter Freikugeln: sechs davon treffen unfehlbar ins Ziel; die siebente wird vom schwarzen Jäger Samiel – einer Erscheinungsform des Bösen – nach seinem Gutdünken gelenkt. Beim Guss dieser Zauberkugeln um Mitternacht in der Wolfsschlucht zählt der Jägerbursche Kaspar die Ingredienzien auf: «Hier erst das Blei. Etwas gestoßenes Glas von zerbrochenen Kirchenfenstern; das findet sich! Etwas Quecksilber. Drei Kugeln, die schon einmal getroffen. Das rechte Auge eines Wiedehopfs, das linke eines Luchses! Probatum est! Und nun den Kugelsegen!» (V. WEBER, o.J.). Dem Luchs, der im 17. Jahrhundert im Erzgebirge und in den Sudeten noch heimisch war, wird von Kaspar Scharfäugigkeit zugeschrieben. In der zweiten Strophe des Jägerchors im dritten Akt hallt die feudale Gesellschaft des ancien régime nach:

«Den blutigen Wolf und den Eber zu fällen,
Der gierig die grünenden Saaten durchwühlt,
Ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,
Erstarket die Glieder und würzet das Mahl.» (V. WEBER, o.J.).

Dieses negative Bild des Wolfes färbt auch auf die Wolfsschlucht ab, die von Agathe als «Schreckensschlucht» bezeichnet wird.

Die Romantische Oper *Hans Heiling* (1833) von Heinrich August Marschner (1795 bis 1861) spielt im 14. Jahrhundert im sächsischen Erzgebirge. Das Lied des Stephan im dritten Akt bringt die Jägerschaft in einen freundschaftlichen Zusammenhang mit dem brummigen Meister Petz:

«Es wollte vor Zeiten ein Jäger frei'n,
er zog in den grünen Wald hinein.
Er lockte das hohe und niedere Wild,
die Männchen und Weibchen im grünen Gefild,
«ihr lieben Gesellen, ach ratet mir fein,
wie muss mein Betragen im Ehestand sein?»
Der Jäger zuerst zu den Bären trat,
du zottiger Pelz, gib mir guten Rath!
Da brummte der Bär: «sieh mich nur an,
bin ich nicht ein Muster als Ehemann?
Denn dickfellig muss man bei Weibern sein,
und brummen und brummen Jahr aus, Jahr ein.» (MARSCHNER o.J.)

Richard Wagners (1813 bis 1883) Bühnenfestspiel *Der Ring des Nibelungen* besteht aus den vier Dramen *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung*; die Arbeit an diesem in mythologischer Urzeit in Mitteleuropa spielenden Riesenwerk erstreckte sich von

1848 bis 1874. Für die erste geschlossene Aufführung des *Nibelungenrings* im Jahre 1876 errichtete Wagner sein Festspielhaus in Bayreuth. Im ersten Aufzug der *Walküre* berichtet Siegmund von seinem Schicksal:

«Wolfe, der war mein Vater;
zu zwei kam ich zur Welt,
eine Zwillingschwester und ich.
Früh schwanden mir
Mutter und Maid;
kaum hab ich je sie gekannt.
Lange Jahre
lebte der Junge
mit Wolfe im wilden Wald» (WAGNER 1863).

Nach einem harten Kampf verlor Siegmund seinen Vater und sucht nun Zuflucht im Hause von Hunding und Sieglinde, seiner verlorenen Zwillingschwester:

«Ein starkes Jagen auf uns
stellten die Neidinge an:
der Jäger viele
fielen den Wölfen,
in Flucht durch den Wald
trieb sie das Wild:
wie Spreu zerstob uns der Feind.
Doch ward ich vom Vater versprengt;
seine Spur verlor ich,
je länger ich forschte;
eines Wolfes Fell
nur traf ich im Forst:
leer lag das vor mir,
den Vater fand ich nicht.» (WAGNER 1863).

Nach diesen Worten setzt das Orchester pianissimo mit dem Walhallmotiv ein (Abb. 2) und deutet damit an, dass sich hinter dem Wolf der Gott Wotan verbirgt. Dass sich Wotan für diesen Gestaltenwechsel den Wolf aussucht, kommt nicht von ungefähr. Nach Jacob Grimm werden in der deutschen Mythologie «dem siegsgott [Wuotan] zwei wölfe und zwei raben beigelegt, die als streitlustige, tapfere thiere dem kampf folgen und sich auf die gefallenen leichen stürzen, die wölfe heissen Geri und Freki, und noch ein schwank bei H. Sachs weiss, dass sich gott der herr die wölfe zu jagdhunden erwählt hatte, dass sie sein gethier sind.» (GRIMM 1992). Die Lynkanthropie des Mittelalters zehrt noch von diesem Mythos des Wolfsmenschen. Er hat in der Literatur als «einsamer Wolf» noch im 20. Jahrhundert seine Spuren hinterlassen; sowohl Jack Londons (1876 bis 1916) Romane *The Son of the Wolf* von 1900 und *Seawolf* von 1904 (letzterer wurde 1941 als *The Sea Wolf* von Michael Curtiz mit der Musik von Erich Wolfgang Korngold (1897 bis 1957) mit grossem Erfolg verfilmt) als auch Hermann Hesses (1877 bis 1962) *Steppenwolf* von 1927 verdanken einen Teil ihrer grossen Wirkung der Faszination des «einsamen Wolfes». Als «einsamer Wolf» wird Wotan auch von Waltrautes Erzählung im ersten Aufzug der *Götterdämmerung* in eindrücklicher Weise geschildert:

«Einsam zu Roß,
ohne Ruh' und Rast,
durchschweift er als Wanderer die Welt.» (WAGNER 1863).

Der dritte Teil des *Ring des Nibelungen*: Siegfried weiss auch von realen Wölfen zu berichten. Siegfried, der Sohn von Siegmund und Sieglinde, wird vom Zwerge Mime aufgezogen und fragt ihn im ersten Aufzug nach seiner Herkunft:

«So ruhten im Busch
auch Rehe gepaart,
selbst wilde Füchse und Wölfe:
Nahrung brachte
zum Nest das Männchen;
das Weibchen säugte die Welpen.
Da lern' ich wohl
was Liebe sei:
der Mutter entwand' ich
die Welpen nie. -
Wo hast du nun, Mime,
dein minniges Weibchen,
daß ich es Mutter nenne?» (WAGNER 1863).

Abb. 2. Schluss von Siegmunds Erzählung aus der zweiten Szene des ersten Aufzuges der *Walküre* (WAGNER 1865).

In der Erforschung der Natur – auch seiner eigenen – geht Siegfried induktiv vor, von den Einzelbeobachtungen zur Begriffsbildung, von «unten nach oben» – in vielerlei Hinsicht nimmt der *Ring des Nibelungen* eine Gegenposition zur *Zauberflöte* ein. Das zeigt sich auch an den Bären, die im Ring auftreten. Schon bei seinem ersten Auftritt in *Siegfried* erschreckt der Titelheld Mime mit einem Bären: «Siegfried, in wilder Waldkleidung, mit einem silbernen Horn an einer Kette, kommt mit jähem Ungestüm aus dem Walde herein; er hat einen grossen Bären mit einem Bastseile gezäumt, und treibt diesen mit lustigem Uebermuthe gegen Mime an.» Dafür erntet er von Mime den Tadel:

«Wohl leid ich's gern,
erleg'st du Bären:
was bringst du lebend
die braunen heim?» (WAGNER 1863).

Die Szene belegt vor allem einmal Siegfrieds Kraft, die so legendär ist, dass Hagen in der *Götterdämmerung* zu ihm sagen kann: «Ich kannte dich nur an deiner Kraft.» Aber auch die Natur- und die Tierliebe Siegfrieds kommen zum Ausdruck, die sich im dritten Aufzug der *Götterdämmerung* noch einmal bewähren. Von Gunther und Hagen zur Jagd geladen, trifft der einen Bären verfolgende Siegfried auf die drei Rheintöchter:

«Entzückt ihr zu euch
den zottigen Gesellen,
der mir verschwand?
Ist's euer Friedel,
euch lustigen Frauen
lass' ich ihn gern!» (WAGNER 1863).

War in der *Zauberflöte* die sexuelle Lust nur für die Erhaltung des Lebens zugelassen, so lässt Siegfried dem Bären das Leben um der Lust der Rheintöchter willen.

Treten im Ring-Zyklus reale Bären auf, so wartet Friedrich Smetana (1824 bis 1884) in seiner erfolgreichsten, zur Zeit der Uraufführung (1866) in Böhmen spielenden Oper *Die verkaufte Braut* mit einer Verkleidung auf. Die Zirkustänzerin Esmeralda verleitet den Tölpel Wenzel, sich als Bär zu verkleiden, als der er zuerst alles erschreckt, sich dann aber sehr blamiert: Wenzel (als Bär verkleidet): «Seid ohne Furcht! Ich bin kein Landbär, nur der We... We... Wenzel!» (SMETANA o.J.).

Die Oper *Boris Godunow*, uraufgeführt 1874, von Modest Mussorgsky (1839 bis 1881) spielt in den Jahren 1598 bis 1605 in Russland und in Polen. Wölfe werden darin lediglich metaphorisch erwähnt. Im zweiten Aufzug fährt Boris die Amme, welche bei seinem Eintritt in Ehrfurcht knickt, an: «Was gibt's? Hat denn ein Wolf die Henne aufgescheucht?»; im zweiten Bild des vierten Aufzuges, in der Waldlichtung bei Kromy, machen sich die Vagabunden über das «Domine, Domine, salvum fac regem» der Jesuiten lustig: «Zum Teufel auch! Wer kommt denn da noch her? ,s ist, ob Wölfe heulen! Heult das Teufelspack!» (MUSSORGSKY o.J.).

2.3 20. Jahrhundert: Spätromantik, Verismus und Moderne

Der Klaviervirtuose Eugen d'Albert (1864 bis 1932) erzielte mit der Oper *Tiefland* einen grossen, über viele Jahrzehnte anhaltenden, bis heute noch nicht ganz verblassten Theatererfolg. Bei der Uraufführung des dreiaktigen Musikdramas mit einem Vorspiel (D'ALBERT 1903) in Prag konnte von einem Durchbruch allerdings überhaupt nicht die Rede sein; dieser stellte sich erst nach einer Umgestaltung und Raffung zur zweiaktigen Oper mit einem

Vorspiel bei der Aufführung in Magdeburg 1905 ein. Die spannende Handlung spielt zu Ende des 19. Jahrhunderts in den Pyrenäen – wo der Wolf noch vorkommt – und im spanischen Tiefland. Der Schafhirt Pedro schildert in der ausgedehnten Wolfserzählung der elften Szene des ersten Aktes seiner Braut Marta, wie er einst mit einem Wolf gekämpft und damit einen Taler verdient hatte:

«Es kam in jeder Nacht ein Wolf in unsern Stall
 Und holt' sich ein Böcklein,
 Den besten Hund zerriß er.
 So leg ich mich denn Nachts
 Im Felsgestein auf die Lauer
 Und wart auf ihn.
 Auf einmal rauscht es leis im Gras,
 Und über mir in einem Satz,
 Da fliegt's hinweg.
 Ich springe auf und zieh mein Messer.
 Und wie ich so im Wege stehe,
 Da kommt auch schon mein Wolf vorbei,
 Ein blutend Lamm im Maul.
 Schnell spring ich ihn an und stoß ihm mit Macht
 Das Messer ins Herz.
 Ich biß ihn, und ich fühlte,
 Wie seine Zähne sich ins Fleisch mir gruben.» (D'ALBERT o.J.).

Am Schluss der Oper bringt Pedro seinen Rivalen Sebastiano im Zweikampf um und geht mit Marta in die Berge zurück. Die Schlussworte im zweiten Aufzug:

«Ich hab' den Wolf erwürgt,
 Den Wolf, den Wolf hab ich getötet!» (D'ALBERT o.J.)

beziehen sich auf Sebastiano. In beiden Fällen wird mit dem Wolf ein blutgieriges, reissendes Tier bezeichnet.

Richard Strauss (1864 bis 1949) war zweifellos der erfolgreichste deutsche Opernkomponist nach Richard Wagner; mehrere seiner Bühnenwerke haben sich dauernd im internationalen Repertoire etabliert. Einige dieser Opern sind auf Dichtungen so bedeutender Autoren wie Oscar Wilde, Hugo von Hofmannsthal und Stefan Zweig entstanden. Von Hofmannsthal stammt der Text zur *Elektra*, einem Einakter, der 1909 in Dresden uraufgeführt wurde. In der einleitenden Mägdeszene im Innenhof des Königspalastes von Mykene der griechischen Sage berichtet die dritte Magd von ihrem Disput mit Agamemnons Tochter Elektra und spielt dabei auf einen Geier an:

««Ja, Wenn du hungrig bist», gab ich zur Antwort,
 «so ißt du auch», da sprang sie auf und schoß
 gräßliche Blicke, reckte ihre Finger
 wie Krallen gegen uns und schrie: «Ich füttere
 mir einen Geier auf im Leib.»
 «Drum hockst du immerfort», gab ich
 zurück, «wo Aasgeruch dich hält, und scharrrt
 nach einer alten Leiche!»
 Sie heulte nur und warf sich
 In ihren Winkel.» (STRAUSS 1909).

Strauss' erfolgreichste, populärste Oper ist *Der Rosenkavalier*, eine dreiaktige Komödie von 1911, die im Wien der ersten Jahre der Regierung Maria Theresias spielt, also nach 1740. Im ersten Aufzug frühstückt der junge Octavian Rofrano nach einer Liebesnacht mit der Feldmarschallin Fürstin Werdenberg in deren Schlafzimmer und freut sich:

«Der Feldmarschall sitzt im krowatischen Wald
und jagt auf Bären und Luchsen.
Und ich, ich sitz' hier, ich junges Blut, und jag' auf was?
Ich hab' ein Glück, ich hab' ein Glück!» (STRAUSS 1911).

Ebenfalls im ersten Akt schwadroniert Baron Ochs auf Lerchenau von seinen erotischen Eskapaden; dabei schreibt er dem Luchs Hinterhältigkeit zu:

«Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten,
wie es will genommen sein...
und welche – da gilts,
wie ein Luchs hinterm Rücken heran
und den Melkstuhl gepackt,
daß sie taumelt und hinschlägt!» (STRAUSS 1911).

Der krowatische Wald, in dem der Feldmarschall im 18. Jahrhundert noch Bären und Luchse schiessen konnte, liegt «im Raitzenland, noch hinterwärts von Esseg.» (STRAUSS 1911). Diese Weltgegend hat es Hofmannsthal und auch Strauss zur Plazierung von Jagdgründen offenbar angetan. In der auf Wiederholung des *Rosenkavalier*-Erfolges angelegten *Arabella*, einem Dreiakter von 1933, der in Wien um 1860 spielt, tritt als Bewerber um die Hand von Graf Waldners Tochter *Arabella* ein gewisser *Mandryka* auf, ein reicher Gutsbesitzer aus Slawonien mit viertausend Untertanen und vielen Wäldern, in die er auf Jagd geht: «*Mandryka* (mit dem Brief auf *Waldner* zutretend):

Sind Sie, Herr Graf, der Schreiber dieses Briefes?
Er ist ein biss'l blutig worden und nicht mehr leserlich.
Ich bin den Tag, wo er mir zugekommen,
auf eine alte Bärin gegangen, sie hat mich angenommen
und ein biss'l gekratzt – und dabei ist das passiert...
Bedenken: dieser Brief kommt an, und in der gleichen Stunde
nimmt mich die alte Bärin in die Arme
und drückt mir vier von meinen Rippen ein.» (STRAUSS 1933).

In *Rosenkavalier* und *Arabella* fungieren Bären und Luchse als Jagdobjekte, wie sich überhaupt Natur nur unter dem Gesichtspunkt der kapitalistischen Ausbeutung präsentiert: *Mandryka*:

« Welko ruf' ich, hol mir den Juden, na!
wie heisst der Jud in Sissek,
der meinen Wald will kaufen? dort den Eichwald!
Schnell her mit ihm, und er soll Geld mitbringen,
denn morgen fahr' ich in dem Kaiser seine Hauptstadt,
da kostet Geld ein jeder Atemzug,
und Hindernisse darf's nicht geben auf der Brautfahrt!

(Er zieht ein großes, aber elegantes Portefeuille hervor; es enthält lose hineingelegt einen dicken Pack Tausendguldennoten)

Das ist der Wald...
Es war ein schöner Wald: Einsiedler waren drin,
Zigeuner waren drin und alte Hirschen,
und Kohlenmeiler haben viele drin geraucht –
Hat sich alles in die paar Fetzen Papier verwandelt!» (STRAUSS 1933).

Was sich aus der Betrachtung der Wildtiere Bär und Luchs bei Strauss ergibt, hat Theodor W. Adorno aus der musikalischen Struktur der Werke von Strauss abgeleitet: «Dass er seine Partituren als Kapital verwertete, wirft nur der Neid ihm vor. Was sie ihm so gern als Materialismus ankreiden, hat ohne ideologische Flausen giriert, was für alle Musik unterm Kapitalismus gilt. Daß er es nicht verschleierte, stimmt zum Besten an seiner Musik. Er stülpte ohne viel Scham das Konkurrenzprinzip nach außen, das die anderen verheimlichen. Insofern war er als Bürger unbürgerlich. Kaum ist die kapitalistische Physiognomie seiner Musik aus der privaten Person abzuleiten, vielmehr gesamtgesellschaftlich vermittelt.» (ADORNO 1964). Tatsächlich hat Strauss – anders als etwa Giacomo Puccini (1858 bis 1924) – persönlich nie der Jagdleidenschaft gefrönt.

Die Romantische Oper *Die Rose vom Liebesgarten* (1901) von Hans Pfitzner (1869 bis 1949) wurde bis in die vierziger Jahre des letzten Jahrhunderts gespielt, fiel dann aber in Vergessenheit; erst 1998 wurde sie am Zürcher Opernhaus wieder aufgeführt. Der erste Akt spielt zu sagenhafter Zeit im Urwald vor dem Liebesgarten: Siegnot, der Wächter des Liebesgartens, wird vom Nachtwunderer und seinen Zwergen im Kampf überwältigt. Wunderer:

«Nichts mehr nun hütet der Hüter,
nehmt ihm die Waffen!
Das Aas bleibe den Wölfen zum Frass!» (PFITZNER 1901).

Der zweite Akt von Pfitzners Hauptwerk, der dreiaktigen Legende *Palestrina* von 1917, spielt 1563 im Tridentiner Konzil. Der Kardinallegat des Papstes, Bernardo Novagerio nennt in der vierten Szene in einem Gespräch mit Kardinal Borromeo den misstrauischen und brutalen – er lässt am Aktschluss auf die Diener schießen – Kardinal Christoph Madruscht von Trient einen Bären:

«Doch seht, der Lothringer, der Kardinal,
Der uns so oft durch Widerspruch gepeinigt
Steht mit dem deutschen Bären hold vereint;
Das darf nicht sein – kommt, gehn wir in den Saal!» (PFITZNER o.J.)

Hermann Wolfgang Sartorius von Waltershausen (1882 bis 1954) war Schüler von Ludwig Thuille (1861 bis 1907), einem Jugendfreund von Richard Strauss. Mit der dreiaktigen Musiktragödie *Oberst Chabert* nach Balzac erzielte Waltershausen 1912 einen immerhin mehrere Jahre anhaltenden Sensationserfolg, der zu einem schönen Teil auf dem äusserst spannenden Textbuch beruhte. Die Oper spielt im Juni 1817 in Paris und handelt von der unerwarteten Rückkehr des Grafen Chabert, der seit der Schlacht von Preussisch-Eylau in Ostpreussen vom 7./8. Februar 1807, in der er Napoleon das Leben rettete, als verschollen galt. Im ersten Akt berichtet Chabert:

«Als ich erwachte, mühsam mich besann,
erkannt ich, daß ich unterm Boden lag,
in einem Massengrab mit vielen andern verschartt.
Erstickend war die Luft um mich,
und zwischen blut'ge Leiber eingekeilt,
vermochte ich mich lange nicht zu rühren.
Wie ich mich durchgewühlt, erzählt sich nicht.
Erlassen sie mir das.
Nach Stunden endlich erschien mir bleicher Glanz.
Ich atmete, ich zwängte mich mit letzter Kraft empor
und sah ein unermesslich ödes Schneefeld im Mondschein.
Weit und breit kein Haus, kein Licht, kein Laut.
Nur selten und von ferne vernahm ich Wolfsgeheul und Rabenschrei,
gewohnte winterliche Heergefolschaft.» (v. WALTERSHAUSEN 1912).

Auf dem Umschlagbild von Klavierauszug und Textbuch ist diese Kernszene des Werkes dargestellt (Abb. 3): Wolfsrudel, Raben und eine Kanone im Schnee veranschaulichen die unwirkliche Szenerie von Chaberts eindrucksvollem Bericht. Zu jener Zeit streiften noch Wölfe aus Polen und Russland bis nach Ostpreussen (BREHM und ROSSMÄSSLER 1864).

Alban Berg (1885 bis 1935) hat seine zweite Oper *Lulu* unvollendet hinterlassen; das Bergs Lehrer Arnold Schönberg (1874 bis 1951) zum 60. Geburtstag gewidmete Werk wurde als Fragment 1937 in Zürich uraufgeführt. Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielende Oper wird von einem Prolog eingeleitet, in dem ein Tierbändiger die dramatis personae als Mitglieder seiner Menagerie vorstellt:

«Hereinspaziert in die Menagerie,
Ihr stolzen Herren, Ihr lebenslust'gen Frauen,
Mit heißer Wollust und mit kaltem Grauen
Die unbeseelte Kreatur zu schauen....
Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier,
Das – meine Damen! – seh'n Sie nur bei mir.
Sie seh'n den Tiger, der gewohnheitsmässig,
Was in den Sprung ihm läuft, hinunterschlingt,
Den Bären, der, von Anbeginn gefräßig,
Beim späten Nachtmahl tot zu Boden sinkt!» (BERG 1937).



Abb. 3. Titelblatt zu *Oberst Chabert* (v. WALTERSHAUSEN 1912) mit Wolfsrudel, Raben und Kanone.

Die «Akkordklumpen» des solistischen Klaviers (Abb. 4) symbolisieren nach REDLICH 1957 sowohl «die akrobatisch Geste des Tierbändigers, als auch den Athleten und auch den Bären als zoologisches Synonym des Athleten.» Tatsächlich weist das Personenverzeichnis den Tierbändiger des Prologs und Rodrigo, den Athleten im zweiten Akt demselben Darsteller zu, einem Heldenbass mit Buffo-Einschlag. Dasselbe Verschwimmen von Menschen- und Tierwelt war schon für Leoš Janáček (1854 bis 1928) Tieroper *Das schlaue Füchlein* von 1924 bezeichnend: dort verrät das Personenverzeichnis, «daß Dachs und Pfarrer von demselben Darsteller (einem Baß) gespielt werden.» (JANÁČEK o.J.). Wie bei Lafontaines Fabeln stellt sich die Frage, ob den Gleichnissen der Begriff des Anthropomorphismus gerecht wird oder ob man nicht jenen des Zoomorphismus einführen müsste.



Abb. 4. Motiv des Athleten/Tierbändigers/Bären aus Alban Bergs *Lulu* (REDLICH 1957).

3 Folgerungen

3.1 Zeitgeist

In 16 Repertoireopern kommen Bär, Geier, Luchs oder Wolf vor: *Zemire und Azor*, *Der Freischütz*, *Hans Heiling*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*, *Die verkaufte Braut*, *Boris Godunow*, *Tiefland*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Arabella*, *Die Rose vom Liebesgarten*, *Palestrina*, *Oberst Chabert* und *Lulu*. Mit je drei Opern dominieren Richard Wagner im 19. Jahrhundert, Richard Strauss im 20. Jahrhundert. Von Richard Wagner ist die persönliche Tierliebe notorisch (KELLER 2000); er hat damit den Zeitgeist weniger abgebildet als vielmehr mitgeprägt oder zu einer bestimmten Konsequenz gebracht. Hinter dem Auftreten der Raubtiere auf der Opernbühne wird die Entwicklung des Zeitgeistes sichtbar: dem 18. Jahrhundert mit Feudalstruktur der Gesellschaft, Wunderglaube, deduktiver Wissenschaft und repressiver christlicher Sexualmoral folgen nach der Französischen Revolution mit den Revolutionen von 1830 und 1848/49 Schübe des Aufbruchs: die Kraft des Individuums und die induktive Forschung machen im 19. Jahrhundert Wege frei zu einer Entwicklung, in der sich die Macht des Kapitals als gefräßige Industrie gegen ihre Ursprünge und die Natur kehrt. Entsprechend sind in der Romantik, bei Spohr, Weber, Marschner und Wagner Bär, Luchs und Wolf zumeist positiv gewertet; in den Opern des 20. Jahrhunderts haben die Tiere ein negatives Image als gefährliche, blutrünstige Räuber oder als bloße Jagdbeute. Die moderat negativen, nicht gefährlichen Aspekte von Bär (Lächerlichkeit) und Wolf (Störung, Lärm) in den Opern aus dem slawischen Kulturkreis hat vielleicht mit der verzögerten wirtschaftlichen Entwicklung zu tun: dort kamen diese Raubtiere länger vor.

3.2 Tierarten

Wenn die Tiere explizit als reale auftreten, nicht in übertragenem Sinne oder als Verkleidungen, so ist in allen Fällen festzustellen, dass ihr Auftreten legitim ist, das heisst, dass sie zur Handlungszeit am Handlungsort nicht ausgestorben, sondern Teil der natürlichen Fauna waren.

Der Geier wird nur einmal, und zwar als durchaus negativ besetzte Metapher genannt. Dieses Tier war wie kein anderes mit der Entwicklung des Theaters insbesondere im 19. Jahrhundert verknüpft: als Pleitegeier kreiste es ständig über vielen Theaterdirektoren, welche als Pächter ihre Etablissements ohne jegliche Subventionen betreiben mussten.

Der Luchs tritt im *Freischütz* als scharfäugig und damit als positiv bewertet in Erscheinung; im *Rosenkavalier* ist er Jagdbeute und in der Metapher als hinterhältig deklariert. Dass der Luchs in der Oper recht selten auftritt, hat gewiss mit seiner Lebensweise zu tun: vorsichtig und im Verborgenen lebend, tritt er auch kaum in den Gesichtskreis von Opernbrettisten.

Der Wolf wird in *Zemire und Azor*, *Der Freischütz*, *Siegfried*, *Tiefland*, *Die Rose vom Liebesgarten* und in *Oberst Chabert* als reales Tier genannt. In der Frühromantik verwendet *Zemire und Azor* den Wolf als positives Gegenbild; im *Siegfried* wird sein Familienleben als vorbildlich, im *Freischütz* und in den Opern des 20. Jahrhundert sein Blutdurst als negativ bewertet. Wird der Wolf im übertragenen Sinne verwendet, entspricht sein Bild derselben Wertung.

Einen ebenso grossen Realitätsbezug hat auf der Opernbühne der Bär: fünfmal tritt er real auf, einmal dient er als Verkleidung. In den Opern des 19. Jahrhunderts hat der Bär wegen seiner Kraft und der Gutmütigkeit ein sehr positives Image. Die negativen Aspekte in der Zirkuswelt (*Verkaufte Braut* und *Lulu*) treten nicht stark in den Vordergrund; auch betreffen sie die Wildtiere nur sehr randlich. Bei Richard Strauss kehrt der Bär als Jagdobjekt seine Wehrhaftigkeit hervor. Das ist schliesslich legitim. Insgesamt hat der Bär von den vier Tierarten die beste Opernnachrede.

4 Zusammenfassung

In 16 Opern des mitteleuropäischen Repertoires, das für die Akzeptanzbildung in Frage kommt, werden Bär, Geier, Luchs oder Wolf als explizit genannt nachgewiesen. Wenn es sich um reale Tiere handelt, ist ihr Vorkommen durch Handlungsort und -zeit legitimiert. Bei Bär (in fünf von acht Opern), Luchs (zwei von drei Fällen) und Wolf (sechs von zehn) überwiegen reale Darstellungen. Der Geier wird einmal als Metapher genannt. Deutsche Opern der Früh- und Hochromantik vermitteln von Bär, Luchs und Wolf ein überwiegend positives Bild; in den Opern aus slawischen Ländern und in den deutschen Opern des 20. Jahrhunderts haben die genannten Tiere und der Geier ein negatives Image. Damit erweisen sich die Opern als gute Indikatoren für den Zeitgeist.

Summary

The bear, vulture, lynx and wolf on the opera stage

In 16 operas from the central European opera repertoire a bear, vulture, lynx or wolf are explicitly mentioned and thus appear relevant to the question of acceptance formation. Where real animals are concerned, their appearance is justified by the opera's locational and temporal setting. Most bears appear as real figures (in five out of eight operas) and so does the lynx (in two out of three cases) and the wolf (in six out of ten cases). The vulture is mentioned once in a metaphorical sense. German operas of the earlier romantic convey mostly a positive image of the bear, lynx and wolf, but in operas from Slavic countries and in German 20th century operas all three animals have a negative image. This finding suggests that operas are good indicators of an era's Zeitgeist.

5 Literatur

- ADORNO, T. W., 1964: Richard Strauss. Geboren 11. Juni 1864. Die neue Rundschau 75, 4: 557-587.
- D'ALBERT, E., 1903: Tiefland. Musikdrama in einem Vorspiel und drei Aufzügen nach A. Guimera von Rudolph Lothar. Musik von Eugen d'Albert. Textbuch. Leipzig, C. G. Röder. 95 S.
- D'ALBERT, E., o.J.: Tiefland. Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen nach A. Guimera von Rudolph Lothar. Musik von Eugen d'Albert. Berlin, Ed. Bote & G. Bock GmbH. 62 S.
- BERG, A., 1937: Lulu. Oper von Alban Berg nach den Tragödien Erdgeist und Büchse der Pandora von Frank Wedekind. Wien, Universal Edition A.G. 94 S.
- BREHM, A.; ROSSMÄSSLER, E. A., 1864: Die Thiere des Waldes. Erster Band: Die Wirbelthiere des Waldes. Leipzig, Heidelberg, C. F. Winter. 658 S.
- GRIMM, J., 1992: Deutsche Mythologie. Neudruck der 4. Auflage, besorgt von Elard H. Meyer, Berlin 1875-78. Wiesbaden, Drei Lilien Verlag GmbH. 1044 + 542 S.
- HILLER, J.A., o.J.: Die Jagd. Komische Oper in drei Aufzügen von Johann Adam Hiller. Text von Chr. F. Weiße. Text und Musik neu bearbeitet von Albert Lortzing. Vollständiges Buch. Herausgegeben und eingeleitet von Georg Richard Kruse. Leipzig, Philipp Reclam jun. 112 S.
- JANÁČEK, L., o.J.: Das schlaue Füchslein. Oper in 3 Akten nach Tešnohládkes Novelle. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Max Brod. Wien, London, Universal Edition. 29 S.
- KELLER, W., 2000: Richard Wagner: ein Pionier des Naturschutzgedankens? Natur und Mensch 41, 4: 12-19.
- KUNZE, S., 1984: Mozarts Opern. Stuttgart, Philipp Reclam jun. 685 S.
- MADETOJA, L., 1975: Pohjalaisia. Oper in drei Akten. Text nach dem Schauspiel von Artturi Järvi-luoma bearbeitet vom Komponisten. Die deutsche Übersetzung von Gustav Schmidt. Helsinki, Oy Finnlevy Ab. 44 S.
- MARSCHNER, H. A., o.J.: Hans Heiling. Romantische Oper in drei Acten nebst Vorspiel von Eduard Devrient, in Musik gesetzt von Dr. Heinrich Marschner. Klavierauszug. Leipzig, Friedrich Hofmeister. 185 S.
- MERIKANTO, A., 1972: Juha. Oper in drei Akten. Libretto Aino Ackté-Jalander nach dem gleichnamigen Roman von Juhani Aho. Deutsch von C.-A. von Willebrand unter Mitwirkung von Karl Keilhack. Helsinki, Oy Finnlevy Ab. 28 S.
- MOZART, W. A., 1951: Die Zauberflöte. Oper in zwei Aufzügen. Vollständiges Buch. Dichtung von Emanuel Schikaneder. Herausgegeben und eingeleitet von Georg Richard Kruse. Neubearbeitung von Wilhelm Zenter. Stuttgart, Reclam-Verlag. 79 S.
- MUSSORGSKY, M. P., o.J.: Boris Godunow. Oper in vier Aufzügen und einem Prolog. Originalfassung. Die Handlung ist der dramatischen Chronik von A. S. Puschkin, unter Beibehaltung der meisten Verse, entnommen. Deutsche Textübertragung von Max Hube. Moskau, Staatsmusikverlag; Wien, Leipzig, Universal-Edition A.G. 102 S.

- PFITZNER, H., 1901: Die Rose vom Liebesgarten. Romantische Oper in 2 Akten, Vor- und Nachspiel. Musik von Hans Pfitzner. Dichtung von James Grun. Klavierauszug. Stuttgart, Julius Feuchtinger. 255 S.
- PFITZNER, H., o.J.: Palestrina. Musikalische Legende in drei Akten. Berlin, Adolph Fürstner. 88 S.
- REDLICH, H. F., 1957: Alban Berg. Versuch einer Würdigung. Wien, Zürich, London, Universal Edition. 393 S.
- SALLINEN, A., 1979: Ratsumies. Oper in drei Akten. Libretto von Paavo Haavikko. Oy Finnlevy Ab. 50 S.
- SEEGER, H., 1986: Opernlexikon. 3. Auflage. Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. 702 S.
- SMETANA, F., o.J.: Die verkaufte Braut. Komische Oper in drei Acten von K. Sabina. Deutscher Text von Max Kalbeck. Musik von Friedrich Smetana. Berlin, Ed. Bote & G. Bock. 56 S.
- SPOHR, L., 1817: Zemire und Azor. Romantische Oper in zwey Aufzügen neu bearbeitet von Ihlée, in Musik gesetzt von Louis Spohr. Klavierauszug von J. F. Schwenke. Hamburg, A. Cranz. 151 S.
- STRAUSS, R., 1909: Elektra. Tragödie in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Berlin, Adolph Fürstner. 74 S.
- STRAUSS, R., 1911: Der Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Berlin, Paris, Adolph Fürstner. 151 S.
- STRAUSS, R., 1933: Arabella. Lyrische Komödie in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Berlin, Adolph Fürstner. 95 S.
- WAGNER, R., 1850: Lohengrin. Romantische Oper in drei Acten. Weimar, Albrecht. 19 S.
- WAGNER, R., 1863: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Leipzig, J. J. Weber. 443 S.
- WAGNER, R., 1865: Die Walküre. Vollständiger Klavierauszug von Karl Klindworth. Mainz, B. Schott's Söhne. 274 S.
- V. WALTERSHAUSEN, H. W., 1912: Oberst Chabert. Musiktragödie in drei Aufzügen [Dichtung frei nach Honoré de Balzacs «Comtesse à deux maris»] von Hermann W. von Waltershausen. Klavierauszug von Eberhard von Waltershausen. München, Drei Masken Verlag GmbH. 186 S.
- V. WEBER, C. M., o.J.: Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Klavierauszug. Nach dem Autograph in der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin herausgegeben von Kurt Soldan. Leipzig, C. F. Peters. 144 S.