

Künstlicher Naturzustand: Zur Literaturgeschichte der Oper¹

Während die Oper aus literaturwissenschaftlicher Sicht meistens mit Blick auf das Libretto oder die Literaturoper untersucht worden ist, wird hier die Rückstrahlung der Oper auf den nicht zur Vertonung bestimmten Text diskutiert. Dabei werden die Kritiker der Oper – von Gottsched über Wagner bis Brecht – mit der metastrukturellen Selbstreflexion der Gattung Oper konfrontiert, wobei die ästhetikgeschichtlich bedeutsame Grenze von Natur und Kunst im Mittelpunkt steht.

Whereas opera has usually been examined from the point of view of literary science, concentrating on the libretto or the literary opera, this essay discusses the influence of opera on texts not intended to be set to music. Critics of opera – from Gottsched through Wagner to Brecht – are contrasted with the metastructural autoreflexion of opera as a genre, focussing on the dividing-line between nature and art, so important in the history of aesthetics.

Sofern sich die Literaturwissenschaft überhaupt auf das Randphänomen der Oper eingelassen hat, sind dabei vor allem zwei Wege beschritten worden. Der eine untersucht die Gebrauchsform des *Librettos*, die von einem Schriftsteller ausdrücklich im Hinblick auf eine spätere Vertonung gehandhabt wird.² Sie hat dabei die Gesetzmäßigkeit der Musik zu berücksichtigen und muß durch den Wechsel von Solo-, Ensemble- und Chorszenen den spezifischen Möglichkeiten der Oper Entfaltung bieten. Während sich das historische Material dieser Untersuchungen auf Zeugnisse seit dem 18. Jahrhundert stützen kann, als mit Wieland³ und Goethe eine literarisch anspruchsvolle Librettistik aufkam, ist der zweite Weg der Forschung zeitlich begrenzter. Er betrifft die sogenannte *Literaturoper*, wie man sie im engeren Sinn erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts als Vertonung eines bereits vorliegenden literarischen Textes findet. Debussys »Pelléas et Mélisande«

¹ Leicht bearbeitete Fassung meiner Probevorlesung im Rahmen des Habilitationsverfahrens an der Ludwig Maximilians-Universität München, vorgetragen am 11. Juli 1994.

² Zur Librettistik vgl. Klaus Günther Just: Das deutsche Opernlibretto. In: S. P. Scher (Hg.): Literatur und Musik. Berlin 1984, S. 100–116; Jens Malte Fischer (Hg.): Oper und Operntext. Heidelberg 1985; Albert Gier (Hg.): Oper als Text. Heidelberg 1986; Christoph Nieder: Von der »Zauberflöte« zum »Lohengrin«. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1989.

³ Vgl. besonders Christoph Martin Wieland: Versuch über das Deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände. In: Ch. M. W., Sämtliche Werke, 26. Band: Singspiele und Abhandlungen, Leipzig 1796. Nachdruck Hamburg 1984, dort in Bd. 8, S. 229–267; S. 321–342.

nach Maeterlinck und die »Salome« von Richard Strauss nach Oscar Wilde stehen am Beginn dieser Entwicklung.⁴ Diese beiden Forschungsfelder haben den Vorteil der Natürlichkeit auf ihrer Seite, denn zumindest scheint der selbstverständliche Weg vom Text zur Musik, von der Textvorlage zur Vertonung zu führen. Es mag indessen gerade der Künstlichkeit des Phänomens der Oper⁵ entsprechen, sich probeweise einmal nicht auf einen dieser schon betretenen Wege zu begeben, sondern die Fragerichtung umzukehren. Welche Rückstrahlung ergibt sich aus der Oper auf den literarischen, *nicht* zur Vertonung bestimmten Text? Statt dem Text zumindest chronologisch, meist aber auch prinzipiell, einen Vorrang einzuräumen, soll es hier die komplexe Medienvielfalt der Oper sein, von der die Untersuchung ausgeht. Nicht den natürlichen Weg von Libretto und Literaturoper möchte ich einschlagen, sondern den künstlichen Weg von der Oper zur Literatur. Die Konfrontation von natürlichem und künstlichem Weg zwischen Wort und Ton ist dabei nichts anderes als die Neuauflage des alten Streites, dem die Oper gewissermaßen ihre Existenz verdankt, ob Dichter oder Komponist im Wettstreit der Künste dominieren. Die Maxime »prima la musica, poi le parole« war als Sakrileg des selbstverständlich natürlichen Weges vom Text zum Ton schon im 18. Jahrhundert Gegenstand eines Operneinakters.⁶ – Aber noch ein zweites Moment scheint mir wichtig: Nietzsche, Freud und Heidegger haben es uns abgewöhnt, an die Unverfälschtheit und Natürlichkeit reiner Ursprünge zu glauben. Es ist besonders die produktive Energie der sogenannten Dekonstruktion gewesen, die aufgrund der Erfahrungen von der Rhetorizität der Wahrheit, von dem Bewußtsein entzogenen Struktur des Ich und vom Verfallscharakter des menschlichen Daseins alle metaphysischen Hypothesen zu bloßen Spuren einer labyrinthischen Schrift nivelliert hat. Von dieser Bewegung, der die Literaturwissenschaft wichtige Anregungen verdankt, ist u. a. auch das Verhältnis von Natur und Künstlichkeit, von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit betroffen. Das Abgeleitete, wie die Schrift, ist nicht chronologisch früher als das Ursprüngliche, aber es verbietet die Rede von der Ursprünglichkeit, indem es nichts außerhalb der Schrift, des Abgeleiteten gibt.⁷

⁴ Dazu Sigrid Wiesmann (Hg.): Für und Wider die Literaturoper. Bayreuth 1982; besonders ergiebig ist der Sammelband von Carl Dahlhaus: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München, Salzburg 1983.

⁵ Bereits Ludwig Tieck apostrophiert die ernste Oper als »ein Werk des Luxus, als eine künstliche Treibhauspflanze«. Ludwig Tieck: Oper, Operette. In: L. T.: Kritische Schriften. (Dramaturgische Blätter, Teil 2) Leipzig 1852. Nachdruck Berlin, New York 1974, S. 91–95. Hier S. 91. – Diese Argumentation steht auch im Mittelpunkt von Wagners Kritik an der Oper, vgl. R. W.: Oper und Drama. Hg. und kommentiert von Klaus Kropfnger. Stuttgart 1984.

⁶ Vgl. dazu Norbert Miller: »Das sind so Greisenunterhaltungen.« Richard Strauss' Abschied von der Oper. In: Programmbuch Nr. 7 anlässlich der Neuinszenierung von »Capriccio« an der Staatsoper Unter den Linden (7. Mai 1993), S. 60–75.

⁷ Dies ist Thema in den Frühschriften von Jacques Derrida, die sich – im Unterschied zu manchen seiner späteren Texte – der Diskursivität stellen, besonders: Grammatologie (De la grammatologie, Paris 1967). Deutsch von Hans-Jörg Rheinberger und

Von diesen beiden Hintergründen her, der Operngeschichte als Wettstreit zwischen natürlichem Wort und künstlicher Überformung und der zeitgenössischen Situation als Dekonstruktion der Natürlichkeit, bezieht die Frage nach der Oper und ihrer Rückstrahlung auf die Literatur ihre Berechtigung. Ich möchte ihr in vier Stationen nachgehen: Zunächst in einem Querschnitt durch die literarisch vermittelte Ästhetik der Oper; hier geht es um die Oper als Steigerung literarischer Möglichkeiten. Sodann wird es in einem knappen zweiten Schritt die Aufgabe sein, die kritischen Positionen gegenüber der Oper zu bedenken, wobei die Koordinaten von Natur und Kunst zentral sind. Als drittes Moment werde ich zu zeigen versuchen, daß die Oper sich gegenüber diesen Vorwürfen selbstkritisch zu rechtfertigen vermag und mit dieser Metastruktur für die Literatur besonders relevant wird. In einer vierten und letzten Betrachtung soll die konkrete Auswirkung der anscheinenden Künstlichkeit der Oper auf die scheinbare Natürlichkeit des Textes in einzelnen Modellanalysen überprüft werden.

I.

Es mag der Künstlichkeit des Untersuchungsgegenstandes entsprechen, mit dem Ende zu beginnen, mit dem Ende von Richard Wagners theoretischem Hauptwerk *Oper und Drama* von 1851. Wagner freilich beschreibt hier das Ende sowohl der herkömmlichen Oper wie des gewöhnlichen Dramas im Hinblick auf einen neuen Anfang, den er für sich und sein musikalisches Drama der Zukunft in Anspruch nimmt.

Wir sahen den Dichter im sehnsüchtigen Drange nach dem vollendeten Gefühlsausdrucke da anlangen, wo er seinen Vers auf dem Spiegel des Meeres der Harmonie als musikalische Melodie abespiegelt sah: bis zu diesem Meere mußte er dringen, nur der Spiegel dieses Meeres konnte ihm das ersehnte Bild zeigen, und dieses Meer konnte er nicht aus seinem Willen erschaffen, sondern es war das andere seines Wesens, das, mit dem er sich vermählen mußte, das er aber nicht aus sich bestimmen und in das Dasein rufen konnte.⁸

Wagner erzählt in diesen Worten nicht weniger als die Geschichte von der heimlichen, meist unglücklichen Liebe der Literatur zur Oper. Es kommt daher weniger darauf an zu überprüfen, inwiefern die Literaten, die sich auf das Musiktheater eingelassen haben, der Oper gerecht geworden sind, als vielmehr darauf zu erfahren, mit welchen Perspektiven und Hoffnungen sie sich deren Möglichkeiten zu recht *gelegt* oder angeeignet haben. Dabei sind vier Positionen zu unterscheiden.

Da ist zunächst der Glaube an die Wiedergeburt des antiken Dramas, der im stile rappresentativo des florentinischen Hofes seinen Ausdruck finden

Hanns Zischler, Frankfurt/M. 1974. Vgl. auch den Vortrag: Signatur, Ereignis, Kontext. In: Jacques Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 291–314.

⁸ Richard Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 5), S. 391f.

sollte. Was um 1600 das Bemühen darstellte, besonders mit dem generalbaßbegleiteten Rezitativ an die vermeintliche Tradition der Tragödie anzuknüpfen, blieb als Ursprungsmythos der Operngeschichtsschreibung erhalten, bis hin zu Wagner, der sein musikalisches Drama in Absetzung von der Oper als einzig echte Entsprechung der Antike verstand.⁹ Ein Schlüsseldokument dieser Zuschreibung der Oper als Renaissance der antiken Form findet sich in dem berühmten Brief Schillers, den er am 29. Dezember 1797 an Goethe richtete, und der noch im Umkreis von Nietzsches *Geburt der Tragödie* seine Spuren hinterläßt: »Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte.«¹⁰ Es ist die Freiheit gegenüber dem Stoff, die für Schiller die Oper attraktiv machte. In seiner *Jungfrau von Orleans*, in der *Turandot*-Bearbeitung, besonders aber in der *Braut von Messina* ist Schiller entschieden einen Schritt in Richtung auf das musikalische Drama gegangen, wie denn auch nicht zufällig Wagner auf die programmatische Vorrede zur *Braut*, über den Chor in der Tragödie, zurückgegriffen hat.¹¹

Ein zweites Moment der Opernästhetik hängt mit dieser geschichtlichen Perspektive zusammen: Es ist die Idee von der Oper als einem Gesamtkunstwerk, an dem Musik und Text, Bühnenbild und Bewegungskunst Anteil nehmen. Schon in den Paralipomena zum *Laokoon*, den Lessing 1766 den Grenzen von Poesie und Malerei widmete, findet sich der Entwurf, die unterschiedlichen Zeichenfelder von Text, Musik und Bildkunst »zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden«.¹² Die für die Operngeschichte grundlegende Entscheidung, entweder den Text oder die Musik in den Vordergrund zu rücken, wird von Lessing als Alternative zwischen französischer und italienischer Form gefaßt. Mit seiner Forderung, die Musik als nur »helfende Kunst« zum Einsatz zu bringen, arbeitet er Wagners Programm des musikalischen Dramas vor, wobei dieser sich auch explizit auf Lessing beziehen wird und in der *Hamburgischen Dramaturgie* (26./27. Stück) seine Leitmotivtechnik vorgeprägt finden konnte. Zwischenzeitlich kam die Idee eines solchen Gesamtkunstwerks freilich auch der romantischen Vorstel-

⁹ Einen kontrastiven Standpunkt vertritt neuerdings Jürgen Schläder: Die Emotionen der Hörer wecken – nichts sonst. Vor 400 Jahren wurde in Oberitalien die Oper erfunden. In: Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1994/95. (Zusammenstellung: Hanspeter Krellmann) München 1994, S. 93–104.

¹⁰ Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler. Bd. 20: Briefwechsel mit Schiller. Zürich ²1964, S. 480.

¹¹ Darauf macht Dieter Borchmeyer in seinem instruktiven Buch: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung, Stuttgart 1982, aufmerksam. Eine in manchen Details lesenswerte Ergänzung bietet E. Inasaride: Schiller und die Oper, Frankfurt/M. 1990.

¹² Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in 12 Bänden (Deutscher Klassiker Verlag), Bd. 5/2, Werke 1766–1769, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt am Main 1990, S. 312.

lung der Synästhesie entgegen, so daß Novalis die »vollkommene Oper« als »eine freye Vereinigung aller, die höchste Stufe des Dramas« ansprechen konnte.¹³

Unter einem anderen Blickwinkel gewinnt die Vorstellung des Gesamtkunstwerkes eine neue Gewichtung, mit der man, als eine dritte Interpretation der Oper, den Gedanken des Festes in Verbindung gebracht hat. Das ist besonders die Argumentation des führenden Librettisten des 20. Jahrhunderts, Hugo von Hofmannsthal,¹⁴ der sich in seinen Werkstatt-Gesprächen mit Richard Strauss immer wieder auf die Goethesche Formulierung – aus den Annalen von 1789 – berief, die »reine Opernform« sei »vielleicht die günstigste aller dramatischen«.¹⁵ Hofmannsthal hat versucht, seine Kooperation mit Strauss in diese Tradition einzubinden und über Goethe direkt an Mozart anzuknüpfen, die er beide als prominente Erben des süddeutschen Barocktheaters begriff. Alle vier dramatischen Hauptwerke Mozarts hat Hofmannsthal nicht zufällig zu »übersetzen« versucht, den *Figaro* im *Rosenkavalier*, den *Don Giovanni* im *Jedermann*, *Così fan tutte* in einem Komödienplan *So machen es alle*, und die *Zauberflöte* in der *Frau ohne Schatten*.¹⁶

Gleichfalls an Mozart, dann aber auch explizit an Rossini orientiert ist eine vierte Position, die in der Oper den Ausdruck reiner Musikalität auf Kosten des Textes feiert. Hierher zählt Grillparzers bekanntes Projekt, ein Gegenstück zu Lessings *Laokoon* zu schreiben: »Rossini oder über die Grenzen der Musik und Poesie.«

»Es müßte darin gezeigt werden«, führt Grillparzer aus, »wie unsinnig es sei, die Musik bei der Oper zur bloßen Sklavin der Poesie zu machen und zu verlangen, daß erstere [die Musik] mit Verleugnung ihrer eigentlichen Wirksamkeit sich darauf beschränke, der Poesie vollkommen nachzulallen mit ihren Tönen, was diese deutlich spricht mit ihren Begriffen.«¹⁷

¹³ Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2, München 1978, S. 379.

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal: Einleitung zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern. In: H. v. H., Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Bd. Reden und Aufsätze 1, 1891–1913 Frankfurt/M. 1979, S. 443–448: »Es war Goethe natürlich, Festliches hervorzu-bringen: er sieht wie keiner die Kette von Festen im Walten der Natur. Ja das Dasein erkennt er als ein Fest, und dies Freudige, der Feier Zugeneigte, tritt bei ihm mit wachsender Lebensreife immer entschiedener hervor. So ist der erste Teil ›Faust‹, das Werk der Jugend, Tragödie; der zweite ist eine Kette von Festen und Feierlichkeiten, er ist voll Zeremoniell und Liturgie, er ist, als Ganzes genommen, das Fest aller Feste und, da er auf Schritt und Tritt Musik postuliert, die Oper aller Opern« (S. 447).

¹⁵ Goethe: Gedenkausgabe, Bd. 11, S. 623. Vgl. Hofmannsthal an Strauss, 20. Januar 1913. In: R. Strauss – H. v. H.: Briefwechsel. Hg. von Willi Schuh. Zürich ⁵1978, S. 212.

¹⁶ Vgl. dazu meinen Aufsatz: Von Figaro zu Falstaff. Verdis Alterswerk in Hofmannsthals Opernästhetik. In: Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1992/93. (Zusammenstellung: Hanspeter Krellmann) München 1992, S. 85–104.

¹⁷ Franz Grillparzer: Tagebücher und Reiseberichte. Hg. von Klaus Geißler. Berlin 1980, S. 45.

Was hier wie eine Parteinahme gegen Gluck oder Wagner klingt, hat Schopenhauer in seiner Metaphysik der Musik auf den Begriff gebracht, wenn er im 2. Band von *Die Welt als Wille und Vorstellung* die Musik zum Ausdruck nicht irgendeiner Erscheinung, sondern des unmittelbaren Weltwillens erklärt. In eklatantem Widerspruch zu Wagners späterer Argumentation hält es Schopenhauer sogar für möglich, nachträglich einen Text zu einer schon vorliegenden Musik zu dichten. Daher ist ihm die Musik einer Oper auch ohne Text »vollkommen wirksam«,¹⁸ und in Rossini findet er die vom Text unabhängige Allgemeinheit der Musik am reinsten verkörpert.¹⁹

In den genannten Momenten scheint für die Literatur im Gesamtkunstwerk der Oper eine utopische Möglichkeit auf, deren Preis in ihrer Künstlichkeit besteht. Mit der Transparenz ihres antimimetischen Status entgeht die Oper der Gefahr banaler Affirmation. Sie wird zum Medium der Erkenntnis, das den Abstand zur Wirklichkeit als Selbstlegitimation nutzt und damit gerade modernen Formen des anti-aristotelischen Theaters vorarbeitet.²⁰

II.

Von seiten der Kritik sind gegen die Oper im wesentlichen immer wieder drei Einwände formuliert worden, die man an drei historischen Stationen *exemplarisch* belegen kann. Sie entstammen dem 18., dem 19. und dem 20. Jahrhundert. Da ist zunächst Gottsched mit seinem *Versuch einer critischen Dichtkunst*, deren Besonderer Teil ein Kapitel »Von Opern und Singspielen« enthält.²¹ Gottsched argumentiert vom Standpunkt einer aristotelischen Nachahmungsästhetik aus, die bis zum Sturm und Drang verbindlich blieb. Es ist demzufolge die Orientierung an der Natur und der lebensweltlichen Realität, die der Oper den Vorwurf kruder Unnatürlichkeit und freischwebender Artistik einträgt. Sie gilt als »das ungereim-

¹⁸ Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke textkritisch bearbeitet und hg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Bd. 2 Stuttgart, Frankfurt/M. 1976, S. 576.

¹⁹ Schopenhauer (Anm. 18), Bd. 1, S. 365.

²⁰ Vgl. dazu Carl Dahlhaus: Vom Musikdrama (Anm. 4), S. 234: »Daß einige Merkmale der »nicht-aristotelischen« Dramaturgie, die im Schauspiel zur Signatur der Moderne gehören: der Zerfall des Dialogs, die ästhetische Präsenz des Autors, die Trennung des Darstellers von der Rolle und die Montagetechnik der Szenenführung, in der Oper, und zwar in deren traditionellen Ausprägungen, immer schon enthalten waren, besagt nichts Geringeres, als daß ein klassisches Drama durch die bloße Tatsache, daß es als Libretto einer Literaturoper dient, bereits Veränderungen unterworfen wird, die in die Richtung einer modernen Dramaturgie zielen, einer Dramaturgie des epischen Theaters.«

²¹ Johann Christoph Gottsched: Ausgewählte Werke. Hg. von Joachim und Brigitte Birke. 6. Bd.: Versuch einer critischen Dichtkunst, 2. Teil: Anderer Besonderer Theil, Berlin, New York 1973, S. 361–387.

teste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat«,²² mutet sie es dem Publikum doch zu, daß hier die Leute ganz anders denken, reden und handeln, als man im gemeinen Leben tut. »Sie lachen und weinen«, heißt es bei Gottsched, »husten und schnupfen nach Noten. Sie schelten und klagen nach dem Tacte; und wenn sie sich aus Verzweiflung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben. Wo ist doch das Vorbild dieser Nachahmungen? Wo ist die Natur, mit der diese Fabeln eine Aehnlichkeit haben?«²³ Laut Gottsched folgt aus dieser hemmungslosen Entstellung der Natürlichkeit der Sittenverfall der Oper, ihre bloße Attraktion von Auge und Ohr, ohne der Vernunft förderlich zu sein.

Weniger eine moralische als eine ästhetische Unnatürlichkeit ist das Zentrum von Richard Wagners Angriff der Oper. Im ersten Teil von *Oper und Drama* handelt er mit weit ausholender Geste von der »Oper und dem Wesen der Musik«. Seine geschichtsphilosophisch aufgeladene, aber auch von Ranküne nicht freie Darstellung, deren Systemzwänge Dieter Borchmeyer offengelegt hat,²⁴ erklärt die Entwicklung der Oper zu einer Verfallsgeschichte, in der sich Willkür und Künstlichkeit an die Stelle natürlicher Schlichtheit gedrängt hätten. Wagner definiert die Oper als die Unterordnung des Dramas unter den Zweck der Musik und wirft ihr darin eine Verkehrung des natürlichen Verhältnisses vor, das die Musik als *Mittel* des Ausdrucks, das Drama aber als alleinigen *Zweck* des Ausdrucks begreift.²⁵ Maßstab des Dramatischen schlechthin ist Shakespeare, der für Wagner im äußersten Gegensatz zur dramatischen Verfallsform der Oper steht.²⁶ Erst im musikalischen Drama mit dem modernen Orchester als Pendant des antiken Chores²⁷ und mit der Leitmotivtechnik als dramaturgischer Architektur²⁸ ist für Wagner das Drama wieder zu sich selbst gebracht; zugleich ist es aber der geschichtsphilosophisch legitime Erbe der Beethovenschen (9.) Symphonie, die Wagner als den Übergang von der absoluten Musik zur musikalischen Dichtung interpretiert.

Auch der dritte Kritiker der Oper, Bertolt Brecht, nimmt die moralischen und ästhetischen Vorbehalte seiner Vorgänger auf, wendet sie aber freilich ins Sozialkritische und Politische um. In den einschlägigen *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«*²⁹ von 1930 fordert er eine grundsätzliche Diskussion der gesellschaftlichen Funktion des Genres »Oper«. Eine solche *Neuerung* wird von der bloß kosmetischen Retusche einer Erneuerung der alten

²² Gottsched (Anm. 21), S. 366.

²³ Gottsched (Anm. 21), S. 367.

²⁴ D. Borchmeyer: *Das Theater R. Wagners* (Anm. 11), S. 90ff.

²⁵ Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 5), S. 19.

²⁶ Ebd. S. 63f.

²⁷ Ebd. S. 349.

²⁸ Ebd. S. 361.

²⁹ In: *Musik bei Brecht*. Von Joachim Lucchesi und Ronald K. Shull, Frankfurt/M. 1988, S. 127–137.

Oper abgesetzt, indem nämlich die zeitgenössische Oper der 20er Jahre mit einer Technifizierung und Demokratisierung des Inhalts nicht den sozialen Basis-Apparat verändern kann, der mit den neuen wie mit den alten Überbauten seine unbefragte Funktion erfüllt. Brecht wendet sich daher gegen die kulinarische Oper und ihren unkritischen Musikgenuß, der die gesellschaftsverändernde Funktion des Theaters verrät. Der Zuschauer wird von der Illusion gebannt und erlebt das Drama mit, statt sich kritisch dazu zu verhalten.

III.

Die Künstlichkeit der Oper ist als ästhetizistische Wirklichkeitsflucht nicht adäquat zu beschreiben, sondern wird als reflektierte Transparenz ihrer eigenen Möglichkeiten für eine Erkenntnis aus dem Geist des Theaters genutzt. Als Spiel mit dem Ensemble ihrer Bestandteile avanciert die Oper zu einer intellektuellen Form der Poetik, die zwischen dem barocken Gedanken von der Welt als Bühne und der zeitgenössischen Erfahrung von der Führung durch Strukturen vermittelt. Das sei an drei herausragenden Beispielen des Musiktheaters skizziert, die alle in besonders enger Verbindung mit der deutschen Literatur stehen. Es sind wieder Beispiele aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert.

Mozarts *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni* aus dem Jahre 1787 ist neben der *Zauberflöte* das wirkungsmächtigste Werk des Musiktheaters für die Literatur geworden. Die spanische Vorlage vom unerschöpflichen Verführer, dessen Lebensgenuß sich erst an der Monumentalität des Steinernen Gastes bricht, war im 18. Jahrhundert zu einem platten und derben Spektakelstück verkommen, in dem die Späße des Dieners zuweilen größeres Gewicht hatten als die Figur des Verführers.³⁰ Die überirdische Vätergewalt des Steinernen Gastes war der Aufklärung ohnehin verdächtig. Schon Glucks Ballettpantomime von 1761 hob den Stoff auf ein neues Niveau, vor allem aber das Libretto da Pontes brachte in den erstmals ernstgenommenen Frauen Elvira und Anna, in der Rolle des Komturs und in der geschickten Szenendramaturgie Momente zum Tragen, die Mozart ins Ar-

³⁰ Zur Vorgeschichte des *Don Giovanni* besonders: Alfons Rosenberg »Don Giovanni«. Mozarts Oper und Don Juans Gestalt. München 1968; Stefan Kunzes Artikel »Don Giovanni«. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, hg. von Carl Dahlhaus und S. Döhring, Bd. 4. München 1991, S. 314–327; Charles C. Russell: *The Don Juan-Legend Before Mozart. With a Collection of Eighteenth-Century Opera Librettos*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1993.

Zu Mozart selbst: Don Giovanni, Texte, Materialien, Kommentare. Hg. von Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek 1981; Horst Claussen: Don Giovanni und das Denkmal oder Der steinerne Gast. In: *Vergänglichkeit und Denkmal. Beiträge zur Sepulkralkultur*. Hg. von Jutta Schuchard und H. C., Bonn 1985, S. 247–251; Simon Williams: *Mozart's Don Giovanni and Pre-Revolutionary Europe*. In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): *The French Revolution and the Age of Goethe*. Hildesheim, Zürich, New York 1989, S. 81–90.

chotypische steigerte. Die Verletzung des Schemas, indem der Protagonist mit einer Baßpartie besetzt wurde statt des üblichen Tenors, zeigt die Selbständigkeit des Werkes. Es wurde denn auch als Vorlage zu verschiedenen literarischen Experimenten genutzt, indem es immer wieder von neuen Texten überschrieben wurde. So griff Schiller, zuerst in einem Balladen-, dann einem Dramenplan, da Pontes Libretto als Hohlform auf, in die er eine vergleichsweise wieder eher barocke Gestaltung des Stoffes einpassen wollte. Er setzt den Steinernen Gast nicht als Vertreter der Transzendenz an, sondern plante ihn durch eine Teufelerscheinung zu ersetzen.³¹ E. T. A. Hoffmanns folgenreiche *Don Juan*-Novelle von 1813 überschreibt Mozarts Oper mit einer idealisierenden Geschlechter- und Erlösungsbeziehung,³² Goethe fand im *Don Giovanni* das erstrebenswerte Modell für eine Vertonung des *Faust*,³³ und Mörikes Deutung in seiner Mozartnovelle von 1855 spielte den verzehrenden, unsteten Charakter des »Höllensbrandes« in ein Spiegelbild von Mozarts künstlerischer Verschwendung hinüber.³⁴ Der Affinität der Dichter zu gerade diesem Werk wäre mit noch größerem Recht die Reihe der Philosophen zur Seite zu stellen, die sich daraus inspirieren ließen, von Schopenhauer³⁵ über Kierkegaard³⁶ zu Ortega,³⁷ Bloch³⁸ und Adorno:³⁹ Ihren Grund hat diese einmalige Rezeptionsflut zweifellos in dem von Hoffmann formulierten Charakter, der *Don Giovanni* sei die »Oper aller Opern«, mithin eine *Selbstdarstellung des ganzen Genres*, die mit viel schlichteren Mitteln als einer ausgeklügelten romantischen Ironisierung ins Werk gesetzt wird. *Don Giovanni*, das ist die Radikalisierung jener Ästhetik von fließender Lebendigkeit und dauerhafter Unsterblichkeit, wie sie für das späte 18. Jahrhundert bezeichnend ist. Schon in der »ewigen Ouvertüre«, wie Jean Paul sie nennt,⁴⁰ klingt das als stockende Bewe-

³¹ Friedrich Schiller: Werke und Briefe in 12 Bänden (Deutscher Klassiker Verlag). Bd. 1: Gedichte. Hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt/M. 1992, S. 727–730 (Don Juan-Fragment); ferner: Rosamund oder die Braut der Hölle. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 12: Dramatische Fragmente. Hg. von Herbert Kraft. Weimar 1982, S. 261–268 und S. 530–542.

³² Die Novelle erschien zuerst am 31. März 1813 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, dann wieder in den *Fantasiestücken in Callots Manier*.

³³ Zu Eckermann, 12. Februar 1829; Gedenkausgabe; Bd. 24, München 1976, S. 313.

³⁴ Eduard Mörike: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hg. von Herbert G. Göpfert. München 1981, S. 1024–1082, Zitat S. 1072.

³⁵ Schopenhauer (Anm. 18), Bd. 2, S. 222, 526, 580.

³⁶ Sören Kierkegaard: Entweder-Oder. Deutsch von Heinrich Franteck. Hg. von Hermann Diem und Walter Rest. München 1978, S. 102–163.

³⁷ Ortega y Gasset: Einführung zu einem Don-Juan-Buch. In: Don Juan. Wege der Forschung. Hg. von Brigitte Wittmann. Darmstadt 1975, S. 9–31.

³⁸ Ernst Bloch: Don Giovanni, alle Frauen und die Hochzeit. In: E. B., Das Prinzip Hoffnung. Bd. 3 Frankfurt/M. 1978, S. 1180–1188.

³⁹ Theodor W. Adorno: Huldigung an Zerlina. In: T. W. A.: Moments musicaux. Frankfurt/M. 1964, S. 37–39.

⁴⁰ Jean Paul: Titan. In: J. P.: Werke. Hg. von Norbert Miller. Bd. 3. München 1961, S. 746.

gung im Trauermarschrhythmus⁴¹ einerseits und als strömende Melodik andererseits an. Das statische Element und die freie Musikalität, unbeweglicher Stein und fließende Vergänglichkeit sind innerhalb der Musik einander gegenübergestellt. Während die gehemmte Bewegung des Steineren Gastes auf den Beginn der Ouvertüre begrenzt ist, gleitet die »lebendige« Melodik ungehemmt wie Don Giovannis Liebeslust ohne Schranke in den ersten Akt hinüber. Transzendente Ewigkeit und erotischer Augenblick treten sich aber nicht nur als inhaltliche Potenzen gegenüber, sondern auch als mediale Möglichkeiten: Der Steinerne Gast als monumentaler Vertreter der Strenge und der dauerhaften Plastik hier, Don Giovannis überschäumende, auf irdischen Verzehr fixierte musikalisch-erotische Vergänglichkeit dort. Erst die lastende Unveränderlichkeit, die den Komtur musikalisch auszeichnet, läßt die hemmungslose, veränderungsfrohe Musikalität des Verführers zur medialen Transparenz kommen. Die solchermaßen entautomatisierte Musikalität der Oper wendet sich nicht nur mit Zitaten aus der Operngeschichte (*Figaro* und *Cosa rara*) auf sich selbst, sondern gewinnt ihre Energie aus einem für ihre Zeit erregenden Verstoß gegen die Logik. Aristoteles hatte in *De anima* versichert, daß nur belebte Körper über eine Stimme verfügen, und Rousseau hatte es in der Abhandlung über den »Ursprung der Sprache« noch einmal bekräftigt.⁴² Diese Vorstellung zeichnet mitverantwortlich für die Modeerscheinung der Statuen- und Automatenbelebung, wie sie etwa in Gestalt Pygmalions die Szene beherrschte.⁴³ Daß nun ausgerechnet der Steinerne Gast sich stimmlich manifestiert, in Tönen, die, so Mörike, »aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht« fallen,⁴⁴ läßt das steinerweiche Medium der Musik über die Strenge des Gesetzes dominieren. Das Medium, in dem Don Giovanni sich formuliert, setzt sich am Ende noch gegen das steinerne, stumme Gesetz durch. *Im* Stück behauptet sich die steinerne Transzendenz durch den Untergang Don Giovannis, aber *als* Stück, nämlich als gesungenes, trägt sie zur Apotheose der flüchtigsten Präsenz bei.

Daß diese *metadramatische* Qualität der Oper für ihre literarische Rezeption entscheidend ist, bestätigt sich auch an einem anderen, für das 19. Jahrhundert durchaus charakteristischen Fall – an Giuseppe Verdis *Don Carlos* nach Schiller,

⁴¹ Vgl. Jakob Ullmann: auf der kehrseite der medaille. grenzfall mozart. In: Mozart. Die Da Ponte-Opern, Musik-Konzepte, Sonderband. Hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehm. München 1991, S. 129–139, bes. S. 137.

⁴² Aristotle: *De anima*. With Translation, Introduction and Notes by R. D. Hicks, Cambridge 1907, Nachdruck Hildesheim 1990, S. 86f. (420 b 5f.): deutsche Übersetzung: Werke in deutscher Übersetzung. Hg. von Ernst Grumach. Bd. 13: Über die Seele, übersetzt von Willy Theiler. Darmstadt ³1969, S. 40. – Rousseau: Versuch über den Ursprung der Sprachen [...]. In: J. J. R.: Sozialphilosophische und politische Schriften. München 1981, S. 212.

⁴³ Vgl. meinen Aufsatz: Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990), S. 278–310.

⁴⁴ Mörike (Anm. 34), S. 1076.

dem größtmöglichen Kompromiß, den Verdi der französischen grand opéra zuzugestehen bereit war. Insofern bietet sich dieses 1867 uraufgeführte, schließlich aber in nicht weniger als 7 Fassungen überlieferte Werk besonders zur Überprüfung Wagnerscher Verdikte an, die grand opéra als Wirkung ohne Ursache zu schmähen.⁴⁵ Äußere Kennzeichen dieses Genres, wie die Fünffaktigkeit, die Balletteinlage und die obligaten Massenszenen sind erfüllt und lassen die Befürchtung aufkommen, daß kulinarische Melodienseligkeit dominiert. Indessen ist gerade Verdis umfangreichste und in mancher Hinsicht lauteste Oper zugleich als eine hochdifferenzierte Partitur des Verstummens, der verbotenen, unterdrückten Stimme angelegt. Damit transponiert sie nicht nur den politischen Aspekt aus Schillers Drama adäquat ins Medium der Musik, sondern thematisiert ebenso die Voraussetzung der Oper durch die Defizienz der Stimme, übrigens darin Aubers *Stummer von Portici* oder der *Schweigsamen Frau* von Richard Strauss nicht ganz unähnlich. Wenige Hinweise müssen hier genügen: Der transzendentschauerliche Garant des Geschehens, der Mönch alias Karl V., hat sich aus der lärmenden Intrigenwelt in die Verschwiegenheit des Klosters zurückgezogen und tritt am Ende höchst bedeutungsvoll hervor. Marquis Posa wagt im Gespräch mit dem König den Hinweis auf die Friedhofsruhe in Spanien, der mit einem ohrenbetäubenden Orchesteraufschrei kommentiert wird. Zeugnis der Unterdrückung der Stimme ist etwa die ergreifende Szene um die bezeichnenderweise stumme Rolle der Hofdame Gräfin Aremberg, die vom Hof verbannt wird, als sie sich, um ihre Königin nicht zu verraten, vor dem König nicht rechtfertigen kann. Statt selbst ihren Schmerz zum Ausdruck bringen zu dürfen, leiht ihr Elisabeth gleichsam stellvertretend ihre Stimme zu einem bewegenden Abschied. Ein vergleichbarer Ersatz wird auch den zum Flammentod verurteilten flandrischen Gesandten in der Autodafé-Szene zuteil, wo, wie es heißt, »sehr weit entfernt«, eine Stimme von oben ihnen den Ausblick auf ewiges Heil zusingt. Auch die Tragik Philipps, die sich im komponierten stummen Selbstgespräch bezeugt, sowie der Untergang Posas und der intriganten Eboli sind als mehr oder minder erzwungene Akte des Verstummens inszeniert, als Ermordung hier, als Verbannung ins Kloster dort. Am Ende steht dann die traumatische Szene mit der plötzlichen Scheinbelebung vom Grabmal Karls V., aus dem der Mönch und Kaiser selbst hervortritt, um den vom Inquisitionstod bedrohten Enkel in die Stille des Klosters zu ziehen, – eine Szene, die überdies dramaturgisch und musikalisch Reminiszenzen an den Komtur aufweist. Nicht von ungefähr rühmt Theodor W. Adorno im Briefwechsel mit Ernst Krenek Verdis »unvergleichlichen Don Carlos« als Paten von Kreneks Zwölftonoper *Karl V.* Verdi wird hier mit Mussorgskij zusammen zum Garanten für den »historisch-epischen Charakter der Oper«.⁴⁶

⁴⁵ Wagner: Oper und Drama (Anm. 5), S. 101.

⁴⁶ Th. W. Adorno – Ernst Krenek. Briefwechsel. Hg. von Wolfgang Rogge. Frankfurt/M. 1974, S. 49.

Neben die grand opéra des Verstummens tritt im 20. Jahrhundert die dramatisierte Operngeschichte, in der *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss nach einem Text von Hofmannsthal.⁴⁷ Die von einem banausischen Mäzen erzwungene Gleichzeitigkeit von opera buffa und opera seria, von Zerbinettas Hingabebereitschaft und Ariadnes Treue, wird zum ironischen Spiegelbild des Werkes selbst. Denn es entspricht der heterogenen Ästhetik dieser Oper, Hohes und Niedriges, Prosa und Vers, Kulissenintrige und Verwandlungswunder ineinander zu verschränken. Das Spiel mit der Tradition, aber auch mit der Gattung vom Spiel im Spiel, mündet schließlich in die Apotheose der Oper. Sie inszeniert sich nicht als kulinarische Selbstbestätigung, sondern federt durch die Serie von Mißverständnissen zwischen Bacchus und Ariadne einerseits, zwischen den Liebenden und Zerbinetta andererseits das Pathos ironisch ab. Die Selbstreflexivität des Mediums Oper wird somit nicht nur durch inhaltliche und dramaturgische Spiegelungen gewährleistet, sondern, in Umkehrung der Don-Carlos-Struktur, als Konzentration der Stimmen vorgeführt, wenn Ariadne und Bacchus den Blicken der Zuschauer in einem Baldachin der Lust entzogen werden. Das ist die liebende Verdopplung der Stimme, die zu Beginn der Oper in der Seelenlosigkeit Echos angeklungen war.

Die Oper als Medium der Intermedialität, an dem Musik, Text und Bild Anteil haben, und das das Ensemble dieser Energien zur ausdrücklichen Reflexion der eigenen Möglichkeiten nutzt – eine solche Beschreibung läßt sich nicht mehr mit den Kategorien aus *Oper und Drama* abdecken.⁴⁸ Statt der Verselbständigung ihres Ausdrucksmittels, wie Wagner es beklagt, wären ihr in diesem Sinn die Mittel des Ausdrucks zum Zweck des Ausdrucks geworden.⁴⁹

IV.

Und dennoch: Wenn nun in einem letzten Abschnitt nach der Rückstrahlung dieser gewollt und bewußt künstlichen Form auf die Literatur gefragt werden soll, so muß die Antwort in zwei Schüben versucht werden, einmal im Hinblick auf erzählerische, dann auf dramatische Texte. Wo nämlich die Differenz zwischen den Medien von Sprache, Bild, Musik und Bewegung in die Einheitlichkeit des *Erzählens* integriert ist, kommt die Oper weniger in ihrem Charakter als Ensemble intermedialer Möglichkeiten zum Tragen denn in ihrer musikdramatischen, wagnerschen Spielart. Die Leitmotivtechnik Thomas Manns dient gerade nicht

⁴⁷ Vgl. das Kapitel »Operndichtungen« in meinem Buch: Hugo von Hofmannsthal (Sammlung Metzler), Stuttgart und Weimar 1993, S. 100–108.

⁴⁸ Das ist m.E. auch die Schwäche von Joseph Kermans vielgerühmter Darstellung: *Opera as Drama. New and Revised Edition*. Berkeley, Los Angeles 1988; eines der besten Bücher über die Oper, dem die vorliegende Studie Anregungen verdankt, ist Herbert Lindenberger: *Opera. The Extravagant Art*. Ithaca und London 1984.

⁴⁹ Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 5), S. 19–21.

der für die Oper bezeichnenden Entmotivierung, sondern nach Analogie des Musikdramas einer Strukturierung. Sodann ist es die moderne Erzähltechnik, die mit innerem Monolog und erlebter Rede virtuos musikalische Möglichkeiten der Simultaneität aufgreift und umsetzt. Der gedehnte Augenblick eines kontemplativen Ensembles, wie Richard Strauss es einmal nennt, ist literarisch nur in der Erzählung darstellbar.⁵⁰ Und schließlich ist es, auf inhaltlicher Ebene, die vielfache Grenzverletzung des Gesamtkunstwerks Oper, die im Erzähltext immer wieder zum Fanal einer meist erotischen Grenzüberschreitung wird. Dies ist der Fall in Thomas Manns ironischen Wagner-Novellen *Tristan und Wälsungenblut*, aber auch in Franz Werfels *Schwarzer Messe*,⁵¹ wo eine Aufführung von Donizettis *Lucia di Lammermoor* zum orgiastischen Initiationserlebnis eines Mönches wird, wie zuvor schon bei Flaubert und Forster.⁵²

Grenzen und Möglichkeiten einer erzählerischen Adaption der Oper zeigt mit wünschenswerter Deutlichkeit Gaston Leroux' Erfolgsroman von 1910, *Das Phantom der Oper*.⁵³ Hier findet die auch für *Don Giovanni* kennzeichnende Begabung des Toten mit einer Stimme eine zunächst überzeugende, romanhaft packende Realisation: Das Phantom gilt als omnipräsente, aber unsichtbare, gleichsam körperlose Stimme. Es kann allenfalls als mit einem Frack bekleidetes Skelett wahrgenommen werden. Das Phantom verliert aber an überzeugungskräftiger Nähe zum Phänomen der Oper, je mehr der Roman dem psychologischen, motivierten Erwartungshorizont dieses Erzähl-Genres zu entsprechen versucht, so daß etwa, peinlich genug, die allmächtige Stimme auf eine virtuose Bauchrederei zurückgeführt wird. Der hochgegriffene Anspruch, das von seiner eigenen Häßlichkeit verfolgte Phantom komponiere ausgerechnet an einem Werk mit dem Titel »Don Juans Triumph«, wird nicht eingelöst.

Die Wirkungen der Oper auf den *dramatischen* Text sind nicht nur vielfältig, sondern durchgehend ambivalent. Ich möchte sie kurz als Märchen, Festspiel und Satire deklarieren. Aus der Oper läßt sich zunächst das Moment der Entmotivierung für eine spezifische Gattung des Dramas fruchtbar machen, in der die dramaturgischen Gesetze der Kausalität vernachlässigt werden können: Es ist das Märchenstück, wie es in der Nachfolge Carlo Gozzis vorstellbar, aber erst im An-

⁵⁰ Strauss an Hofmannsthal, 16. Mai 1909. In: Briefwechsel (Anm. 15), S. 62: »Sehr schön wäre es, wenn Sie für den 2. Akt des ›Rosenkavalier‹ an ein kontemplatives Ensemble dächten, nach dem Moment, wo vielleicht gerade eine dramatische Bombe geplatzt ist, die Handlung stille steht und alles sich in Betrachtungen verliert. Solche Ruhepunkte sind sehr wichtig.« Vgl. Dahlhaus: Vom Musikdrama (Anm. 4), S. 10ff., S. 38; Martin Huber: Text und Musik. Frankfurt/M. 1992.

⁵¹ Franz Werfel, Die schwarze Messe. In: F. W., Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. von Knut Beck. Frankfurt/M. 1989, S. 159–213.

⁵² G. Flaubert, Madame Bovary; Edward Morgan Forster, Where Angels Fear to Tread.

⁵³ Gaston Leroux, Le Fantôme de l'Opera. Deutsch: Das Phantom der Oper. Roman. Mit einem Nachwort von Richard Alewyn. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Johannes Piron. München 1968.

schluß an Mozarts *Zauberflöte* realisierbar wurde.⁵⁴ Auf die Analogie zwischen Märchen und Oper als Freiräumen poetischer Phantasie hat Novalis aufmerksam gemacht, indem er Goethes singuläres *Märchen* aus den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* als eine erzählte Oper ansprach.⁵⁵ Die Zauberstücke Ferdinand Raimunds stehen in unmittelbarer Erbschaft der *Zauberflöte*, und über Grillparzers Dramatisches Märchen *Der Traum ein Leben* wird diese Tradition mit dem Traumspiel der Jahrhundertwende vermittelt. Es ist dann das von Dialog und Mimesis, von Logik und Kausalität befreite Totaltheater eines Artaud, das an den Traum und seine opern- oder märchenhafte Entmotivierung anknüpft.⁵⁶ Luigi Dallapiccola hat die Linie vom Surrealismus zur Oper gezogen.⁵⁷ Die weiterhin lebendige Synthese von Oper und Märchen bezeugen u. a. Stravinskij (*Die Nachtigall*) und Prokofieff (*Die Liebe zu den drei Orangen*), Egk (*Die Zauberhexe*), Orff (*Der Mond*) und Henze (*König Hirsch*).

Zu einer Befreiung ganz anderer Art trägt die Oper dort bei, wo die Unmittelbarkeit ihrer Sprachform aus dem Zweck der Vertonung gelöst und mit einem außerordentlichen Anspruch literarischer Verdichtung gekreuzt wird. Daß ein solches Experiment nur im Einzelfall gelingen kann, zeigt Goethes prekäre *Pandora*-Dichtung, die wohl wichtigste Vorstufe für die Wortopern im zweiten Teil des *Faust*. – Bei *Goethe* überlagert sich das Interesse an der genuin für die Musik bestimmten Form des Librettos, wie er es in den Singspielen oder der Zauberflöten-Fortsetzung erprobt, mit der Affinität zum Medium der Oper in Theorie und Praxis, und schließlich auch mit der Transposition direkt opernhafter Züge in einen Lese- und Theater text, der nicht zur Komposition bestimmt ist. Schiller hatte den *Egmont*-Schluß als Oper aufgefaßt.⁵⁸ Schon das burleske *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, *Lila* und *Der Triumph der Empfindsamkeit* bezeugen das Interesse an der metadramatischen Verdopplung des Theaters auf dem Theater. Goethe verteidigt auch die gemalten Zuschauer im Bühnenbild der Frankfurter Oper, denn das Kennzeichen gerade der Oper, nicht wahr scheinen zu wollen, sondern den Schein des Wahren zu bekunden, wird zum Programm der Dichtung.⁵⁹

⁵⁴ Vgl. Werner Klüppelholz: Gesungene Märchen in entzauberter Welt: Oper und Musiktheater im 20. Jahrhundert. In: *Universitas* 38/7 (1983), S. 731–740.

⁵⁵ Novalis (Anm. 13), Bd. 2, S. 324.

⁵⁶ Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*. Das Théâtre de Séraphin. Deutsch von Gerd Henninger. Frankfurt/M. 1989.

⁵⁷ Luigi Dallapiccola: *Worte und Musik im Melodramma*. In: Giuseppe Verdi. *Musik-Konzepte* 10. Hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehm. München 1979, S. 3–26: »Irrationale Faszination des Melodramma! Surrealistisches Schauspiel, wenn es denn je eines gab!« (S. 5).

⁵⁸ Schiller: *Über Egmont*. Trauerspiel von Goethe, In: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Bd. 22. Hg. von Herbert Meyer. Weimar 1958, S. 238.

⁵⁹ Goethe: *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*. Ein Gespräch. In: *Gedenkausgabe*. Bd. 13, S. 175–181, bes. S. 176.

In der *Pandora* wird erstmalig bei Goethe die klassische Einheit des Blankverses zu einer barocken, opernhaften Vielfalt von Versmaßen aufgelöst, in der antike, pseudo-antike und moderne Formen einander ablösen. Die dramaturgische Anlage von Solo-, Ensemble- und Chorszenen verrät das Vorbild der Oper. Durch die extrem aufgeladene Bedeutungskomprimierung ist der Text zwar denkbar weit vom Libretto entfernt, nähert sich aber nichtsdestoweniger der Oper an, etwa in den Selbstdarstellungen der Figuren, die in jeweils unterschiedlichen Versmaßen geradezu als Arien ohne Musik apostrophiert werden können und zum Teil ad spectatores gerichtet sind. Bei Epimeleias Klagearie kommt der Refrain sogar dazu. Zitate aus der *Zauberflöte* selbst, wenn es am Ende heißt: »Aus den Fluten schreitet Phileros her, / Aus den Flammen tritt Epimeleia«,⁶⁰ führen schließlich in eine vergleichbare Erlösungs-Struktur: Pandorens Wiederkehr ist als Versöhnung der Differenzen projiziert, als Heilung der Wunde, die ihr erster Auftritt schlug. Als Erfüllung des Unmöglichen sollte das Werk mit einer Apotheose von Pandora und Epimetheus, mit einer Versöhnung der Brüder beschlossen werden. – Dieses typische Opernfinale war ohne Musik nur als Ausblick, als Fragment zu realisieren. *Pandora* blieb unvollendet, aber als offener Versöhnungsschluß geeignet, die Werkausgabe letzter Hand abzurunden. Das Unbeschreibliche konnte allein im Opernfinale des 2. Faust Ereignis werden.

Die kritische oder parodistische Auseinandersetzung mit der Oper hat es da einfacher. Selten genug hat sie aber auch dann ein Niveau erreicht, das an zwei Texten des 20. Jahrhunderts deutlich wird: Nicht Erkenntnis, sondern bloßer Genuß ist nach Bert Brechts gesellschaftskritischer Position die Eigenart vor allem der Oper. In seiner Anti-Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* möchte er »dem Unvernünftigen der Kunstgattung Oper bewußt gerecht werden«,⁶¹ indem er das kulinarische Moment auf formaler Ebene durch die Problematisierung kapitalistischer Genußsucht ironisiert. So wie auch am Ende des *Guten Menschen von Sezuan*, der mit den Versatzstücken der Oper arbeitet, der Zuschauer zur Teilnahme gezwungen wird, ist auch hier die Rationalität des epischen Theaters das Mittel, die Irrationalität der Oper sichtbar zu machen. Angelpunkt dieses Umschlags ist der von Gottsched schon monierte, im *Don Giovanni* auskomponierte Widerspruch von Stimme und Tod. Die Plastik und Realität der Handlung wird durch die ironisch dagegengestellte Musik aufgehoben. Brecht schreibt in den *Anmerkungen*: »Ein sterbender Mensch ist real. Wenn er zugleich singt, ist die Sphäre der Unvernunft erreicht.« Und Brecht fügt den Hinweis auf die notwendige Differenz der eingesetzten Medien hinzu: »Sänge der Hörer bei seinem Anblick, wäre das nicht der Fall«, d. h. nur indem der Hörer selbst von der Musik ausgenommen bleibt, wird die Intermedialität der Oper rational erkennbar und irrational fruchtbar. *Mahagonny* ist als Anti-Oper nicht weniger kulinarisch als

⁶⁰ V. 1053f. In: Gedenkausgabe, Bd. 6, S. 442.

⁶¹ Bertolt Brecht: Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« (Anm. 29).

die alte Oper, aber, wie Brecht will, »es greift die Gesellschaft an, die solche Opern benötigt; sozusagen sitzt es noch prächtig auf dem alten Ast, aber es sägt ihn wenigstens schon ... ein wenig an«. Mit der Oper aller Opern, dem *Don Giovanni*, den Brecht im Arbeitsjournal als »gipfel« feiert,⁶² teilt *Mahagonny* den kulinarischen Inhalt von Wein, Weib und Gesang. Beide Male, aus durchaus entgegengesetzter Perspektive, wird dieses kulinarische Moment aber gebrochen, durch die Transzendenz hier, durch die Episierung dort, und wendet somit die kulinarisch-unvernünftige Form in ein Medium der Erkenntnis.

Den vielleicht artistischsten Versuch, Möglichkeiten der Oper ins Sprechtheater zu übertragen, stellt die Sprechoper *Aus der Fremde* von Ernst Jandl dar.⁶³ Sie ist ebenso unsentimental wie konzentriert und von dem Verdacht frei, den Zuschauer oder Leser mit einer Technik der Illusion über den Bühnenrand ziehen zu wollen. Als klar strukturiertes Stück mit drei Personen schildert es in einer unpräntösen Sprache den alltäglichen Ablauf eines desolaten Schriftstellerlebens. Im Mittelpunkt steht der Arbeitsbeginn an einem Stück – eben der Sprechoper *Aus der Fremde*. Diese metadramatische Illusion einer Selbstschöpfung des Theaters erhält ihr künstlerisches Gegengewicht durch eine dreifache Brechung, indem nicht in Prosa, sondern durchweg in dreizeiligen Strophen gesprochen wird; überdies sprechen die Protagonisten von sich selbst wie zu den andern in der dritten Person, und schließlich ist die ganze Rede in den Konjunktiv versetzt. In einer ausführlichen Regieanweisung weist der Autor darauf hin, daß sich die »Stimmen [...] mehr oder weniger an der Grenze zum Singen« bewegen, »ohne Gesang tatsächlich zu erreichen«.⁶⁴ Daß damit nicht eine Imitation der Opernform erreicht wird, sondern daß diese in den Dienst einer Poetik der Entfremdung gestellt wird, zeigt auch die strikte Anweisung, »jede Verwendung von Musik« sei zu unterlassen.⁶⁵ Das virtuos gehandhabte und wieder gebrochene Spiel mit einer Art romantischer Ironie, etwa wenn der gemeinsame Freund durch seinen Besuch in das entstehende Stück eintritt: »wenn er dann komme / so gegen acht / sei er mit drin«⁶⁶ – verschränkt sich mit einer äußerst kontrollierten Distanz zur realistischen Sprache, zur Psychologie und zum Realismus des Bühnenbildes. Dieser vielfältige, witzige und doch ernsthafte Umgang mit traditionellen und kritischen, illusionistischen und verfremdenden Effekten der Oper dient in diesem »in der Nähe des Tragischen« angesiedelten Stück⁶⁷ der Kennzeichnung eines Wirklichkeits-, Selbst- und Sprachverlustes, einer »zwanghaften Künstlichkeit«, die aus der Oper in einer so noch nicht erprobten Weise kritische Kompetenz entbindet.

⁶² B. Brecht (Anm. 29), S. 206 (Arbeitsjournal vom 8. Juni 1943).

⁶³ Ernst Jandl: *Aus der Fremde*. Sprechoper in 7 Szenen. Darmstadt und Neuwied 1980.

⁶⁴ Jandl (Anm. 63), S. 5.

⁶⁵ Ebd., S. 6.

⁶⁶ Ebd., S. 57.

⁶⁷ Ebd., S. 6.

Die Oper führt die intermediale Verwobenheit vor Augen und Ohren und verkörpert damit die bald geschmähte, bald ersehnte Utopie literarischer Bemühungen. Das der Oper eigentümliche Widerspiel von Nachzeitigkeit und Gleichzeitigkeit, von Musikstrom und gedehntem Augenblick, von Melodie und Harmonik kann in der Literatur nicht imitiert werden. Indem es als Ideal der Literatur vor allem ihrer ästhetischen Reflexion gegenwärtig bleibt, bringt es das Medium der Literatur zum Bewußtsein seiner spezifischen Position zwischen Schrift und Stimme, zwischen Plastik und Musik, Raum und Zeit. Als Medium der reflektierten Intermedialität ist die Künstlichkeit der Oper aber nichts Nachträgliches oder gar Verwerfliches, sondern gleichsam die Matrix der Literatur. Shakespeare und Victor Hugo haben mit ihrem opernhaften Sprechtheater hier Maßstäbe gesetzt.

Akzeptiert man die Stimulationskraft der Oper als erzählte Enthemmung, als Märchenstück, Fest und Satire als repräsentativ, so zeichnet sich die Oper als ein sanktionierter Freiraum der Phantasie ab, in dem nicht wenige der Grenzen suspendiert werden, die unsere Kultur definieren. Es ist zunächst die Grenze der Moral, die durch artistische Raffinesse unterlaufen wird: Jagos Credo und Salomes Schlußgesang sind Höhepunkte der Oper. Carl Dahlhaus nennt es den Vorrang des Pathos vor dem Ethos.⁶⁸ Sodann ist es die Logik, die durch die Konzentration auf das Sichtbare und Präsenze begrenzt wird. Begründungen, Analysen, Vorgeschichten bleiben aus der Musikdramaturgie der Oper weitgehend ausgeschlossen.⁶⁹ Schließlich sind es besonders die natürlichen Grenzen des Menschen, die in der Oper immer wieder einer extremen Belastung ausgesetzt werden: Die Grenzen der Geschlechter zum einen, die mit Kastratentum und Hosenrolle bestritten werden, die Grenze der Lebensdauer zum andern, wenn der Tote, der Stein gar zu singen anfängt.

Alle diese Momente, so kann man zusammenfassen, die Suspendierung von Logik und Moral, die Aufhebung der Geschlechterdifferenz und der Lebensgrenze, machen die Oper zu einer Erscheinungsform des gezähmten, gesellschaftlich sanktionierten Karnevals.⁷⁰ Die Oper, und das zeigt sich auch aus ihrer literarischen Spiegelung, ist nicht nur die Kunst der Widersprüche, wie sie Oscar Bie überzeugend beschrieben hat,⁷¹ sie ist überdies *eine Erkenntnisform der Widersprüche unserer Kultur*. Auf der einen Seite steht E. T. A. Hoffmanns gleichsam phonozentristische Verteidigung der menschlichen Stimme gegenüber der Instrumentalmusik: Die vox humana ist ihm »ein treuer Nachhall der ersten Naturlaute, noch eingehaucht von der schaffenden Mutter«. ⁷² Und auf der anderen Seite Fer-

⁶⁸ C. Dahlhaus (Anm. 4), S. 8.

⁶⁹ C. Dahlhaus (Anm. 4), S. 27. Die Oper sei »streng genommen ein Drama der absoluten Gegenwart [...], so daß die Vorgeschichte als lästige Erläuterung der szenischen Vorgänge erscheint, die rasch abgetan werden sollte«.

⁷⁰ Verdis »Falstaff« erscheint als Fluchtpunkt dieser Zusammenhänge.

⁷¹ Oscar Bie: Die Oper. Berlin 1913. Nachdruck München 1980. Einleitung: die Paradoxie der Oper.

⁷² E. T. A. Hoffmann: Briefe über die Tonkunst. In: Werke. Bd. 5: Schriften zur Musik. Nachlese. Hg. von Friedrich Schnapp. München 1963, S. 280.

ruccio Busonis klare These: »Was anderes kann und soll die Oper sein, als etwas Unnatürliches?«⁷³ Als tolerierte Grenzverletzung will die Oper niemals Natur scheinen, sondern den Schein der Natur in Szene setzen. – In der Oper haben oft genug die Männer das letzte Wort. Hier, wo der Versuch nicht des natürlichen, sondern des künstlichen Wegs unternommen wurde, sei es wenigstens für diesmal anders. In ihren *Notizen zum Libretto* (»Der junge Lord«) schreibt Ingeborg Bachmann:

Daß die Personen so oft, vom Duett bis zum Ensemble, nicht nacheinander, sondern miteinander, gegeneinander und nebeneinander zu Wort kommen, ist eine den Schreibenden erregende Besonderheit der Oper. Was scheinbar eine Abnormität und volle Künstlichkeit ist, macht aber die Überlegenheit des lyrischen Theaters aus. Denn im Leben und auf dem Prosatheater sind Menschen nur verhindert, einem ihrer elementarsten Ausdrucksbedürfnisse nachzugeben, und kein innerer Monolog kann ihnen ersetzen, woran man sie hindert, und wenn sie sich »ins Wort« fallen, werden sie ihrem Zustand gerechter als durch das anezogene Abwarten, im Aufbegehren, im Einverständnis. Dies vielmehr ist ein künstlicher Zustand, und die Oper setzt auf eine äußerst kunstvolle Weise den natürlichen wieder ins Recht.⁷⁴

⁷³ Ferruccio Busoni, Über die Möglichkeiten der Oper. In: F. B.: Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften. Hg. von Siegfried Bimburg. Leipzig 1983, S. 121–135, Zitat S. 131.

⁷⁴ Ingeborg Bachmann: *Notizen zum Libretto*. In: Werke in vier Bänden. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich 1978, Bd. 1, S. 434f.