

12/31/25

Cover loose from
text block.

uw.
BN.

Carl Dahlhaus

Vom Musikdrama zur Literaturoper
Aufsätze zur neueren Operngeschichte



MUSIKVERLAG EMIL KATZBICHLER • MÜNCHEN-SALZBURG

Euripides, das absurde Theater und die Oper	
Zum Problem der Antikenrezeption in der Musikgeschichte	199
Politische Implikationen der Operndramaturgie	
Zu deutschen Opern der Dreißiger Jahre	222
Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper	229
Zur Dramaturgie der Literaturoper	238
„Am Text entlang komponiert“	
Bemerkungen zu einem Schlagwort	249
Das Fragment in der modernen Oper	256
Schallplattenkultur und Opernrepertoire	263
Quellennachweis	267
Namensregister	269

Einleitung

Daß die Oper in einer Geschichte, die sich über nahezu vier Jahrhunderte erstreckt – und deren Ende nicht absehbar ist, trotz der von Zeit zu Zeit wiederholten These, die Gattung sei längst tot und friste lediglich wegen der Zähigkeit, mit der sich die Institution des Opernhauses in einer versteinerten Musikkultur behauptete, ein Dasein als lebender Leichnam –, extrem verschiedene Funktionen erfüllte und wechselnden ästhetischen Ansprüchen gerecht werden mußte, ist eine Trivialität, die zu erwähnen kaum lohnen würde, wenn nicht in der scheinbar unverfänglichen Prämisse, es sei möglich, *die Geschichte der Oper zu schreiben*, Probleme enthalten wären, die sich, je länger man über sie nachdenkt, als immer labyrinthischer erweisen.

Daß Geschichtsschreibung eine Form der Erzählung ist – so daß in einer Zeit, in der die Kunst des Erzählers schwierig wurde, auch die Geschichtsschreibung (im Unterschied zur unaufhaltsam wuchernden Geschichtsforschung) prekär erscheint –, verleitet unwillkürlich zu dem Versuch, nach dem Vorbild eines Romans eine in sich zusammenhängende Entwicklung mit Anfang, Mitte und Ende zu konstruieren, obwohl Historiker natürlich wissen, daß das Erzählschema nicht aus der geschichtlichen Wirklichkeit stammt, sondern ein von außen an sie herangetragener Darstellungsmodus ist.

Von Anfängen zu sprechen, ist in der Historiographie immer verfänglich, und der Begriff der Vorgeschichte ist weniger ein Terminus, der empirisch einlösbar wäre, als der Ausdruck der Verlegenheit, daß man, wenn Geschichte erzählbar sein soll, einen Beginn „setzen“ muß, von dem man dann behauptet, ihn „gefunden“ zu haben. Ist – um zur Oper zurückzukehren – die Technik der Monodie ein genügendes Kriterium, um die Werke von Peri und Caccini aus dem ursprünglichen sozialen Kontext der vielfältigen musikalisch-theatralischen Spektakel, mit denen um 1600 prunkvolle Hoffeste bestritten wurden, als besondere, fest umrissene Gattung herauszulösen? Oder ist es gerechtfertigt, Monteverdi, der aus esoterischen Experimenten, die einem skeptischen Zeitgenossen als Sackgasse erscheinen konnten, eine Gattung hervorgehen ließ, deren Entwicklung zu den längsten der Musikgeschichte gehört, als eigentlichen Begründer der Oper zu rühmen? Oder begann die wirkliche Operngeschichte erst mit dem geglückten kommerziellen Wagnis öffentlicher Opernhäuser in Venedig 1637: einer Einrichtung, durch die eine geschichtliche Kontinuität verbürgt wurde, die dann jahrhundertelang nicht abbrach?

Und andererseits: Sind die Formen des „Musiktheaters“, die in den 1920er Jahren erprobt wurden, überhaupt noch Opern, die derselben Gattungsgeschichte wie die gleichzeitig entstandenen Werke von Richard Strauss angehören? Hugo von Hofmannsthal und Bertolt Brecht, Richard Strauss und Kurt Weill – es fällt schwer, die Namen nebeneinander in einer Darstellung Platz finden zu lassen, ohne daß die Geschichtsschreibung zu dem primitiv annalistischen Verfahren verkommt, auseinanderstrebende Tendenzen lediglich zu registrieren und sich mit der Formel von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen gegenüber dem Anspruch abzuschirmen, entscheiden zu sollen, was denn „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ überhaupt besagt: Daß Formen verschiedenen Alters nebeneinander

existieren (was eine Trivialität ist) oder daß eine von ihnen *die Zeit* repräsentiert (eine durchaus spekulative These), daß also *Mahagonny* von Brecht und Weill „zur Zeit“, dagegen *Arabella* von Hofmannsthal und Strauss „zur Unzeit“ geschrieben wurde.

Mit anderen Worten: Ist *die Zeit* – die diktiert, was zulässig ist und was nicht – ebenso ein Mythos wie *die Geschichte* (im Singular – einem Singular, von dem noch die Rede sein muß)? Ist *Die ägyptische Helena*, entstanden in den Zwanziger Jahren, eine Anomalie, die aus dem Jahrzehnt der Neuen Sachlichkeit und der „Zeitoper“ befremdlich herausfällt, oder ist die Hypothese, daß ein Zeitgeist – als einzige, ungeteilte Instanz – darüber entscheide, was „in“ und was „außerhalb“ der Zeit ist, eine Fiktion, die zerfällt, sobald man die Prämisse leugnet, daß Phänomene älteren Ursprungs die Struktur einer Musikkultur in geringerem Maße bestimmen als Erscheinungen neuerer Herkunft?

Die Geschichte der Oper – im Singular – zu schildern, war nicht schwierig und glückte ohne geschichtsphilosophische Skrupel, solange man von der Überzeugung ausging, daß die regulative Idee der Gattung die des musikalischen Dramas sei, wie es von Monteverdi, Gluck, Mozart und Wagner realisiert wurde, während in den „Zwischenzeiten“ – bei den „Neapolitanern“ des 18. Jahrhunderts, einem Begriffsgespenst der Historiographie, und bei Rossini oder Donizetti – das Drama den Wucherungen vokaler Virtuosität geopfert wurde. Man glaubte zu wissen, was die Oper „eigentlich“ sei und verfügte darum über feste Kriterien, um die Schilderung der geschichtlichen Entwicklung – in der Form einer Darstellung von Aufstieg und Verfall, die zusammen die Operngeschichte ausmachten – zu strukturieren.

Demgegenüber ist es inzwischen zur wissenschaftlichen Gewohnheit geworden, von *der Operngeschichte* nicht ohne Zögern zu sprechen, obwohl sich am Ende erweist, daß die Skepsis schwächer ist als die historiographische Tradition. Daß das deutsche Singspiel des späten 18. Jahrhunderts derselben Gattung angehöre wie die italienische Oper der Zeit, daß also das Singspiel, als Teil *der Operngeschichte*, der *Opera seria* näher stehe als dem volkstümlichen Schauspiel, mit dem es in der Regel das Theater und das Ensemble teilte, ist eine Vorstellung, die man bloß auszusprechen braucht, um sie als schief zu erkennen, die jedoch immer noch die Grundlage der historiographischen Praxis bildet, in der die *Opera seria* und das Singspiel zu einer Geschichte *der Oper* zusammengefaßt werden, in der vom volkstümlichen Schauspiel und dessen musikalischer Ausstattung nicht – oder lediglich in den ohnehin fragwürdigen „Vorgeschichten“, etwa des Vaudeville –, die Rede ist.

Ist demnach die Geschichte *der Oper* in Wahrheit eine Bündelung mehrerer Geschichten, von denen zum Teil nicht feststeht, ob sie überhaupt untereinander enger zusammenhängen als mit anderen, von Opernhistorikern gewöhnlich vernachlässigten Entwicklungen der Theatergeschichte, so sind andererseits die sozialen und ästhetischen Funktionen der Genres, die der Sammelbegriff *Oper* umfaßt, in den Jahrhunderten seit 1600 so verschieden gewesen, daß die Sozialgeschichte ebenso wenig wie die Formgeschichte geeignet erscheint, die Kontinuität eines in sich zusammenhängenden Prozesses verlässlich zu begründen, ohne die sich eine Gattungsgeschichte kaum schildern läßt, es sei denn in der „Stückwerk-Technik“, die in der Wissenschaftstheorie der letzten Jahrzehnte von einer Verlegenheitslösung, die man praktizierte, über die man aber nicht sprach, allmählich zu einem Ideal methodologischer Redlichkeit avancierte.

Dennoch ist man einstweilen nicht gezwungen, ausschließlich bei einem vagen Sammelbegriff wie *Musiktheater*, der jede Theaterform umfaßt, deren musikalischer Anteil

über schiere Bühnen- oder Inzidenzmusik hinausgeht, Zuflucht zu suchen: einem Sammelbegriff, der von dem Extrem des fragwürdigen Singulars, in dem ein ästhetisches Vorurteil – eine regulative Idee von *der Oper* – steckt, in das entgegengesetzte Extrem eines zwar generösen, aber historiographisch unbrauchbaren – durch Geschichtsschreibung in der Form der Erzählung nicht einlösbarer – Plurals verfällt.

Daß – um an der komischen Oper zu exemplifizieren – die Operette seit Offenbachs *Opéra bouffe*, ebenso wie das Musical, nicht der Operngeschichte angehört, ist keine Konvention, die aus der Arroganz des Bildungsbürgertums gegenüber den „niederen“ Genres stammt, sondern läßt sich historiographisch begründen: Im Unterschied zur *Opera buffa* des 18. Jahrhunderts, deren Ensembletechnik und Personencharakteristik die *Opera seria* tiefgreifend beeinflußten, ging von der Operette, wenn man von vereinzelten Einschlägen in Werken wie *Arabella* absieht, nicht die geringste Wirkung auf die Opernentwicklung aus. Und es besteht historiographisch wenig Grund, Genres, die beziehungslos nebeneinander herlaufen, miteinander zu koppeln, als wären sie zusammen *die Operngeschichte*.

Schwieriger ist es zweifellos, der Tatsache gerecht zu werden, daß in Italien, gleichzeitig mit der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts, eine Tradition des Opernkomponierens bewahrt wurde, in der man zwar, wie schon Puccini, einzelne technische Details von außen übernahm, im übrigen aber strikte Distanz zur musikalischen Moderne hielt: eine Distanz, die ein Historiker nicht einmal als „Gegenbewegung“ deuten und dadurch einer „Dialektik“ der Geschichte einfügen kann, sondern schlicht als das hinnehmen muß, was er – als Erzähler – am meisten scheut: als beziehungsloses Nebeneinander. Man kann das Phänomen der traditionalistischen italienischen Oper, das eine fest umrissene soziale Funktion erfüllt, auch nicht als gleichgültig abtun oder dadurch aus der Musikgeschichte ausschließen, daß man es als epigonal abstempelt, denn die ästhetische Prämisse des Vorwurfs, der die historiographische Geringschätzung und Vernachlässigung begründen soll: die Prämisse, daß Musik – gemessen an dem „Stand des Materials“ (Theodor W. Adorno), den sie ausprägt – neu sein müsse, um authentisch zu sein, ist ein Kriterium, dessen Gültigkeit nicht in sämtlichen musikalischen Gattungen gleichermaßen feststeht. (Die Genres, die man zur Trivialmusik zählt, sind geradezu definierbar durch ihre Resistenz gegenüber nahezu sämtlichen Kategorien, die aus den ästhetisch-geschichtsphilosophischen Ressourcen der Historiographie stammen.) Daß eine Gattung, statt sich tiefgreifend zu verändern, ein bestimmtes Grundmuster beharrlich tradiert, genügt keineswegs, um von „Geschichtslosigkeit“ zu sprechen und den Ausschluß aus der Geschichtsschreibung zu rechtfertigen. Zur Geschichte gehören, wie man spätestens von den Historikern lernen konnte, die sich um die Zeitschrift *Annales* gruppierten, außer den sich überstürzenden Ereignissen – deren Bevorzugung daran erinnert, daß die moderne Geschichtsschreibung gleichzeitig mit dem Journalismus entstanden ist – auch Strukturen von langer Dauer.

Wenn also in einer Gruppe oder Bündelung von Aufsätzen, die unabhängig voneinander entstanden sind, ohne darum beziehungslos zu sein, von einer Entwicklung die Rede ist, die vom Musikdrama des 19. zur Literaturoper des 20. Jahrhunderts führte, so verbündet sich mit der Behauptung, es handle sich um Studien zur Operngeschichte, keineswegs der Anspruch, daß Umrisse einer Geschichte *der Oper* skizziert würden. Untersucht werden vielmehr Phänomene, die der musikalischen Moderne des 19. oder der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts angehören, und zwar mit dem Ziel, musikdramaturgische Probleme zu erörtern, die aus dem prekären Zusammenhang zwischen Oper und Moderne erwachsen.

Über den Begriff der Moderne zu streiten, darüber also, ob bereits *Tristan und Isolde* und *Boris Godunow* oder erst *Pelléas et Mélisande*, *Elektra* und *Erwartung* mit dem Terminus klassifiziert werden sollen, ist zwar nicht müßig und überflüssig, im Zusammenhang einer Problemstellung aber, die von musikdramaturgischen statt von stilistischen Ansätzen ausgeht, von geringerer Bedeutung: von geringerer jedenfalls als die Tatsache, daß sich sämtliche Werke, deren Analyse versucht werden soll, von dem, was bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Oper hieß, so schroff unterscheiden, daß es naheliegt, die pointierte These vorzuschicken, daß ein musikalisches Drama entweder der Moderne angehöre oder aber eine Oper sei.

Die Methode, die als musikdramaturgische Analyse bezeichnet wurde, ist durch den Gegenstand, der behandelt werden soll, angeregt worden, ohne daß sie jedoch auf die neuere Operngeschichte beschränkt und auf Werke von Mozart oder Rossini nicht anwendbar wäre (und die Anwendbarkeit wird einleitend demonstriert). Sie ist, negativ ausgedrückt, als Gegensatz zu dem Verfahren gemeint, Opern primär unter dem Gesichtspunkt des „Wort-Ton-Verhältnisses“ zu analysieren. Nicht die Details des Textes – eines Textes, aus dem nur wenige Partien als „*parole sceniche*“ (Verdi) hervorstechen – sind im musikalischen Drama entscheidend, sondern das Szenarium: der Grundriß der Handlung, und zwar der sichtbaren Handlung im Unterschied zur bloß erzählten, die in der Dramaturgie des Schauspiels verdeckte Handlung heißt. (Weil der sichtbare Vorgang unmißverständlich ist – als Konfiguration von Personen, deren dramaturgische Funktion durch die Stimmlage ausgedrückt wird –, ändert die Verworrenheit der erzählten Vorgänge nichts an der Brauchbarkeit des verrufenen *Trovatore*-Librettos.)

Ferner ist in der Oper die Stringenz der Fabel von geringerer Bedeutung als die antithetische oder dialektische Substanz der einzelnen Situationen, wobei der Unterschied, ob die musikalisch tragfähigen Affekte, die daraus hervorgehen, monologisch oder dialogisch ausgedrückt werden, ob also wie im 18. Jahrhundert die Arie oder wie im 19. das Duett die dominierende Form darstellt, durchaus sekundär bleibt. Daraus aber, daß die Situationen und die durch sie ausgelösten Affekte oder Affektkonflikte ausschlaggebend sind, resultiert die Konsequenz, daß das Postulat der Einheit der Charaktere – ebenso wie die Forderung einer stringenten Handlung – im Grunde opernfremd ist. Nicht das Ethos, sondern das Pathos: nicht die Identität einer Person, sondern der Wechsel der Affekte, stellt die dramaturgische Substanz dar, von der die Musik einer Oper zieht.

Sind demnach die sichtbare Handlung (statt der verdeckten), die Isolierbarkeit von Situationen (statt der vorwärtsdrängenden Logik der Fabel) und das Pathos (statt des Ethos); also der Wechsel der Affekte (statt der Einheit des Charakters) fundamentale Kategorien einer generellen Opernästhetik, so bilden die Schwierigkeiten, denen die Oper angesichts solcher Prämissen in der musikalischen Moderne und der Neuen Musik ausgesetzt war, den Gegenstand von Interpretationsversuchen, die das Problem umkreisen, wie unter den kompositionsgeschichtlichen Bedingungen des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts Oper überhaupt möglich war.

ZUR METHODE DER OPERN-ANALYSE

Die Opern-Analyse – die wissenschaftliche wie die publizistische – krankt an dem Zwie-spalt, daß zwar die Prinzipien, von denen sie ausgehen müßte, in den Umrissen feststehen, daß jedoch die Kategorien und Kriterien, die im einzelnen eine den Postulaten der Opern-ästhetik angemessene Interpretation möglich machen, immer noch unentwickelt sind. Die Einsicht, daß es nicht genügt, das „Wort – Ton-Verhältnis“ zu untersuchen, um einer Oper als musikalisch-dramatischem oder musikalisch-theatralischem Werk gerecht zu werden, gehört inzwischen zu den Gemeinplätzen, an denen niemand zweifelt. Wie sich aber die Forderung, daß in jedem Augenblick das szenisch-gestische Moment zum musikalischen und sprachlichen in Relation gesetzt werden sollte, analytisch einlösen läßt, ist ein Problem, das Verlegenheit bereitet, weil es einstweilen an Begriffen mangelt, die zwischen den Grundsätzen der Theorie und den Details, aus denen die Praxis besteht, plausibel vermitteln.

Das Stichwort für Bemühungen, eine Opernästhetik zu entwickeln, die weniger vom sprachlich-musikalischen Text als vom Theaterereignis ausgeht, bildet der Ausdruck „Musiktheater“. (Daß der Terminus auch als Sammelname für die Gattungen Oper, Musical und Ballett sowie als Etikett für die Regietendenzen Walter Felsensteins benutzt wird, kann außer Betracht bleiben.) Er besagt, daß der Streit über den Vorrang von Musik oder Sprache – ein Streit, dessen geschichtliche Ausprägung man in dem typologischen Gegensatz zwischen italienischer „Gesangsoper“ und Wagnerschem „Musikdrama“ zu finden glaubte – eine schiefе, die Opernästhetik irreleitende Kontroverse war, weil sowohl die Musik als auch die Sprache in der Oper Funktionen des Dramas sind: eines Dramas, von dem man, ohne einen begrenzten Dramenbegriff zu dogmatisieren, zumindest sagen kann, daß in ihm die szenisch-gestischen Momente nicht weniger bedeutsam als die musikalisch-sprachlichen sind. („Dogmatisiert“ würde der Dramenbegriff, wenn man „theatralische“ Momente wie Aufzüge, Feste, Riten und Tänze zum bloßen „Beiwerk“ mit geringer dramaturgischer Substanz erklärte, was die französische Oper zum „Nicht-Drama“ stempeln würde, oder wenn man als „Kern“ eines Dramas prinzipiell dessen Fabel ansähe, wodurch dem Metastasianischen Operntypus des 18. Jahrhunderts, in dem die Intrige keine substantielle Fabel, sondern ein Vehikel für Affekte und Affektkonflikte darstellt, ein ästhetisches Unrecht angetan würde.)

Unter einer dramaturgischen Analyse, die den Begriff des Musiktheaters beim Wort nimmt, wäre demnach der Versuch zu verstehen, sowohl im musikalischen als auch im sprachlichen Text einer Oper die Momente zu entdecken und zu akzentuieren, die für die Struktur des Werkes als Drama und Theaterereignis konstitutiv sind. Um am Libretto zu exemplifizieren: Der von gebildeten Opernverächtern unablässig repetierte Einwand, daß die Vorgeschichte von Bellinis *Pirata* oder Verdis *Trovatore* verworren sei, ist zwar trifftig, aber abstrakt, und er geht insofern ins Leere, als sich zeigen läßt, daß in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts – anders als im Wagnerschen Musikdrama, dessen Leitmotive Erinnerungsmotive sind – die Details der Vorgeschichte dramaturgisch ebenso belanglos sind wie die des gesungenen Textes. Man braucht, pointiert ausgedrückt, die liederlich exponierten Voraussetzungen der *Trovatore*-Handlung nicht zu durchschauen, um die Konfiguration der handelnden Personen, aus der die musikalisch dargestellten Affekte und Affektkonflikte hervorgehen, mit dem von Wagner postulierten „Gefülsverständnis“ zu

erfassen. Die Intrige gleicht eher einem verborgenen Räderwerk im Inneren der Handlung, als daß sie selbst die Handlung wäre, in deren Dienst die Musik eine dramaturgische Funktion erfüllt. (Die Konsequenzen, die aus der relativen Gleichgültigkeit komplizierter Vorgeschichten für die Methoden der Inhaltserzählung von Opern gezogen werden müßten, sind bisher kaum gesehen worden: In Programmheften wird die Vorgeschichte zu *Nabucco* ausgebreitet, als wäre sie so wesentlich wie die zu *Maria Stuart*.)

Ähnlich wie mit der Polemik gegen labyrinthische Vorgeschichten verhält es sich mit der gegen schlechte Verse, deren „Inhaltsleere“ man zwar zu Recht konstatiert, aber zu Unrecht als ästhetischen Mangel beklagt. (Das dichterische Detail ist im Libretto eine Privatsache des Autors.) Daß über die Brauchbarkeit eines Librettos nicht der Aufwand an Verskunst, sondern die Stringenz des Szenariums – des Arrangements dramatischer Situationen – entscheidet, ist eine Tatsache, die für Verdi ebenso feststand wie für Wagner. Die *Opera seria* des 19. Jahrhunderts war keineswegs das „Arienbündel“, als das sie in der Geschichtsmythologie der Wagnerianer verdächtigt worden ist. Das Rückgrat italienischer Opern bildeten seit Rossini die großen Ensembleszenen, und sie bestehen in der Regel aus einer Kette von Konfliktsituationen, die abrupt, durch ein überraschendes Ereignis, herbeigeführt und dann gewissermaßen festgehalten und musikalisch ausgemalt werden. Der „*Eclat*“ und der „gedehnte Augenblick“ sind korrespondierende Kategorien der Operndramaturgie. Die Situation präsentiert sich als Tableau: Die szenische Aktion, so heftig sie sein möchte, erstarrt tendenziell zum „lebenden Bild“ (eine Selbstverständlichkeit für die ältere und eine Verlegenheit für die moderne Opernregie), und die Konfiguration der handelnden Personen, das Geflecht der Affekte, von denen sie bewegt werden und durch die sie sich sinnfällig aufeinander beziehen, breitet sich musikalisch in einem Zeitmaß aus, das als „Darstellungszeit“ die „dargestellte Zeit“ um ein Vielfaches übertrifft. Die Legitimität „schlechter Verse“ erwächst nun aus der Tatsache, daß sich die eigentliche sprachliche Substanz eines dergestalt festgehaltenen Moments fast immer auf wenige Worte beschränkt: auf das, was Verdi in einem Brief an den *Aida*-Librettisten Ghislanzoni „parola scenica“ und Ferruccio Busoni „Schlagwort“ nannte. („Parola scenica“ ist das die Situation wie mit einem Schlag erhellende und umgekehrt durch die Situation szenisch wirksam gemachte Wort). Der Rest des Textes ist bloßes Vehikel der Musik: Mittel zum Zweck einer musikalischen Entfaltung, die das szenisch Gegenwärtige gleichsam auf der Stelle festbannt. Die Dehnung – Angriffspunkt einer opernfremden, „realistischen“ Kritik – ist jedoch keine abstrakte, dramaturgisch funktionslose „Musikalisierung“, kein „Zugeständnis“ des Dramas an die Musik, sondern erscheint – jedenfalls in den gegückten Fällen, auf die es in der ästhetischen Theorie ankommt – als Ausdruck und zeitliche Darstellung der Bedeutung eines szenischen Moments. In der Musik liegt, wie Wagner in dem Aufsatz *Zukunftsmausik* erkannte, die dramaturgische Möglichkeit, einem Augenblick, der in der äußeren Handlung rasch vorübergeht, für die innere jedoch bedeutsam ist, irreale Dauer zu verleihen, wie sie das Sprechtheater nicht kennt, eine Dauer, deren Irrealität eine dramatische Wahrheit enthält, die sich nicht in Abbildlichkeit erschöpft. (Was Wagner über das „*tönende Schweigen*“ der „*Orchestermelodie*“ im Musikdrama sagte, läßt sich ohne Gewaltsamkeit auf das von „leeren Versen“ getragene *Cantabile* der italienischen Oper anwenden.)

Rossinis *Otello* (1816) ist eine der Opern, die durch die Unbekümmertheit, mit der ein Drama der Weltliteratur für ein Libretto ausgeplündert wurde, in Verruf geraten sind, obwohl niemand leugnet, daß der Schlußakt – mit der Barkarole, die aus der Ferne her-

überklingt, dem Lied vom Weidenbaum, der Preghiera und dem Duett, in dem Rossinische Turbulenz in den Ausdruck schierer Verzweiflung umschlägt – zu den bewegendsten Werken der Operngeschichte gehört. (Immerhin war Rossinis *Otello* für Verdi ein Grund, vor dem Sujet zunächst zurückzuscheuen.) So tief jedoch die Kluft ist, die Rossinis ersten und zweiten Akt von Shakespeares Tragödie trennt, so drastisch zeichnet sich in dem Libretto, das Francesco Maria Berio aus verzerrten Motiven der Dichtung zusammenstückte, die Dramaturgie der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts ab.

Die Exposition ist so schief konstruiert, daß man, um nicht an Berios und Rossinis Vernunft zweifeln zu müssen, zu der Erklärung gezwungen ist, daß die Vorgeschiede nachlässig behandelt wurde, weil man sie als nahezu gleichgültig ansah. (Ein Brief Desdemonas an Otello, der abgefangen wurde, scheint zwischen den Gegenspielern zu wandern, um wechselnde dramaturgische Funktionen zu erfüllen: Elmiro, Desdemonas Vater, ist überzeugt, der Brief sei an Rodrigo gerichtet, und er zögert darum nicht, eine Verlobung Desdemonas mit Rodrigo zu arrangieren; Jago andererseits, dem der Brief gleichfalls in die Hände fällt, benutzt ihn, um Otellos Eifersucht zu schüren.) Ein Versuch, in der Fabel des Librettos, die aus einer bloßen Intrige mit dramaturgischer Gerüstfunktion besteht, eine versteckte Logik zu entdecken, die den offenkundigen Widersinn rechtfertigt, wäre vergebliche Mühe. Um die Handlung – und die durch sie motivierte Musik – zu verstehen, genügt es durchaus, die szenischen Bilder zu erfassen, die Berio entwarf (nicht als „Dichter“, sondern gewissermaßen als „Regisseur“): Von dem Pomp, mit dem zu Beginn des ersten Aktes Otello dem Dogen und dem venezianischen Volk entgegentritt, sticht das Gebaren Jagos und Rodrigos, die irgendwo im Schatten stehen, so sinnfällig ab, daß die Rollen, die gespielt werden: die des Helden und die der Verschwörer, auch ohne Worte begreiflich wären. Und wenn Jago dann Rodrigo einen Brief zeigt, so braucht man dessen Inhalt nicht zu erfahren, um dennoch zu wissen, daß er eine Waffe in der Intrige gegen Otello ist. Die Exposition erfüllt also die Bedingung, die Louis Veron, der Direktor der Pariser Grand Opéra zur Zeit Meyerbeers und Scribes, als tragendes Prinzip einer vom Geist des Theaters – und nicht der Literatur – inspirierten Librettistik ansah: die Bedingung, daß eine Opernhandlung im Grunde als Pantomime verständlich sein müsse. (Man kann allerdings, um nicht in ein wirklichkeitsfremdes Extrem zu verfallen, den Veronschen Rigorismus ein wenig mildern, und zwar dadurch, daß man das Kriterium der „pantomimischen Verständlichkeit“ durch das der „parola scenica“ – durch Verdis bereits erwähnte Forderung, daß einige hervorstechende Textworte eine Situation wie mit einem Schlag erhellen sollten – ergänzt.)

Daß es Berio außerdem gelang, die szenisch unmittelbar einleuchtende Exposition so zu konstruieren, daß die für einen Opernanfang typischen musikalischen Formen Platz fanden, ist immerhin erstaunlich (jedenfalls nicht selbstverständlich) und sollte nicht als gedankenlose Konvention, sondern als solides Metier betrachtet werden: Einem Chor und einem Marsch, die den in einer Introduktion unerlässlichen Klanghintergrund bilden (ein Beginn mit einer Arie oder einem Duett wäre undenkbar gewesen), folgt ein Solo des Protagonisten, dessen Textgrundlage – die ihrerseits dramaturgisch motiviert ist – die damals modernste Form der Arie möglich macht oder herausfordert: die „Aria con pertichini“ (ein Solo mit Einwürfen oder Zusätzen der Nebenpersonen und des Chors).

Das eigentliche Rückgrat des ersten Aktes aber bildet, entgegen dem Vorurteil von der italienischen Oper als „Arienoper“, das große Finale, das gleichsam, nach einer Forderung da Pontes, eine Oper innerhalb der Oper darstellt. Die Situationen, aus denen es

sich zusammensetzt, wechseln abrupt, und die Veränderungen sind – anders als im Sprechtheater – nicht die Konsequenz von Auseinandersetzungen, die in Dialogen ausgetragen werden, sondern das Resultat überraschender Wendungen, deren Formgesetz im Prinzip der szenischen Sichtbarkeit besteht. Aus dem Postulat der unmittelbaren Sinnfälligkeit, das für die Oper insgesamt konstitutiv ist, erwachsen allerdings manchmal Folgerungen, die einem auf Vernunft erpichten Zuschauer, der in einer Bilderfolge vergeblich die Logik einer lückenlosen Fabel sucht, als Absurditäten erscheinen müssen. Wenn Elmiro dem versammelten Chor Desdemona und Rodrigo als Verlobte präsentiert, entsteht eine Situation, in der jede der handelnden Personen mit sich allein ist: Desdemona ist zutiefst verstört, Rodrigo wird von Zweifeln geplagt, Elmiro ahnt von der Verwirrung, die er anrichtet, einstweilen nichts. Erst nach einem Terzett, das die gegensätzlichen Gefühle musikalisch konfrontiert (mit divergierenden „Vordersätzen“, aber einem wiederkehrenden „Nachsatz“, der musikalische Geschlossenheit verbürgt), erkennt Elmiro, daß Desdemona zögert und zurückschreckt. Der Affektkonflikt wird also minutenlang ausgebreitet, bevor er eine Bestürzung provoziert, die einen Situationswechsel herbeiführt. Und das Terzett ist gewissermaßen der Zeit enthoben: Die Situation, die es musikalisch darstellt, ist eigentlich ein bloßer Augenblick. Durch dessen Ausbreitung – in einer „musikalischen“ Zeit jenseits der „realen“ – aber erhält wiederum Elmiros verzögerte Reaktion eine Emphase, die sie als unmittelbare Regung schwerlich hätte: Musikalische Dehnung und szenische Drastik – die Sinnfälligkeit des ausgemalten Affekts und die der gestischen Reaktion – bedingen sich gegenseitig, und in der Wechselwirkung steckt ein Moment von Irrealität, das die Oper in die Nähe des Absurden Theaters rückt.

Der zweite Teil des Terzetts, ein Cantabile in langsamem Zeitmaß, hält die Personen in einem Augenblick fest, in dem die Gefühle, von denen sie bewegt werden – Betroffenheit und vage Hoffnung – durchaus ähnlich sind: trotz der heterogenen Motive, die ihnen zugrundeliegen. Und daß es – wie im Quartett aus *Fidelio* – eine wiederkehrende Melodie ist, durch die sie sich musikalisch ausdrücken, besagt keineswegs, daß Rossini über die dramatischen Konflikte „hinwegmusiziert“, sondern kann als musikalisches Zeichen einer Gemeinsamkeit im Gefühl unentwirrbarer Verstrickung aufgefaßt werden. Die von Wagner als „absolute“ – sprachlich und szenisch unmotivierte – Melodie verdächtigte Rossini-sche Kantabilität erweist sich demnach als durchaus „dramaturgische“ Musik, sofern man zugesteht, daß die Kontemplation, die einen tragischen Moment für die (von Wagner postulierte) Gefühlswirkung ausbreitet, ebenso zum Theater gehört wie die Aktion. (Daß Theater mit Turbulenz gleichzusetzen sei, ist eine Meinung, die den Übergang der Alltagsästhetik in schiere Primitivität markiert.)

Bei Otellos Auftritt – dem Dazwischenfahren eines Eifersüchtigen in eine ohnehin verworrene Situation, die keiner der Beteiligten durchschaut – erweitert sich das Terzett zum Quintett: Das Prinzip der wachsenden Stimmenzahl ist eines der Formgesetze des großen Ensembles (bei Rossini ebenso wie bei Mozart, der das Finale des zweiten *Figaro*-Aktes geradezu systematisch vom Duett über das Terzett, Quartett und Quintett bis zum Septett steigert). Daß außer Otello auch Emilia am Quintett partizipiert, ist ausschließlich musikalisch, in der Notwendigkeit eines zweiten Soprans, begründet; dramaturgisch ist Emilia ebenso überflüssig, wie es Jago wäre (der aber nicht aus szenischen Ursachen, sondern einzig darum im Ensemble fehlt, weil er als dritter Tenor – neben Rodrigo und Otello – die musikalische Balance stören würde).

Otellos Erscheinen im Hintergrund – zunächst noch unbemerkt von den anderen –

bewirkt eine dramaturgisch zwiespältige Situation: Der gesungene Dialog besteht im wesentlichen aus einer Auseinandersetzung zwischen Elmiro, Desdemona und Rodrigo, die Orchestermusik aber – martialisch und aggressiv – ist unverkennbar ein tönendes Emblem Otellos. Dennoch gehört sie – nach musikalisch-formalen Kriterien – als abschließendes Allegro zum Terzett. Oder umgekehrt ausgedrückt: Der Tempowechsel innerhalb des Terzetts – vom langsamem Cantabile zur raschen Cabaletta – ist von außen – durch Otellos Auftritt und die ihn illustrierende Musik – begründet, statt aus der inneren Handlung des Terzetts selbst zu resultieren. Erst der Augenblick, in dem Otello für die auf der Bühne Versammelten sichtbar wird, markiert die eigentliche Zäsur zwischen dem Terzett und dem Quintett. (Musikalisch besteht der Eclat, sinnfällig genug, in einer Chorexklamation mit einem Tonartsprung von A-Dur nach F-Dur.)

Aus dem Allegro-Teil des Quintetts – raschen Wechselreden über einem ostinaten Orchestermotiv – stechen einige die Situation erhellende Textfragmente hervor: Otellos Anspruch („*Il suo core amore mel diede*“) und Desdemonas Eingeständnis („*E ver: giurai*“). Zur „parola scenica“ im Sinne Verdis werden sie dadurch, daß sie heftige Reaktionen Elmiros provozieren, wie denn insgesamt Elmiro als zentrale Figur des Finale erscheint, weil er wie niemand sonst einem ständigen Umschlag der Affekte unterworfen ist, in dem sich die innere Handlung des Finale – als einer Oper innerhalb der Oper – spiegelt.

Der langsame Teil des Quintetts ist wiederum, wie der des Terzetts, ein „kontemplatives Ensemble“ (wie Richard Strauss den Satztypus nannte, den er bei Beethoven und Wagner entdeckte, der aber in nicht geringerem Maße auch für Rossini und Verdi charakteristisch war): ein – durch das Erschrecken über Elmiros Fluch ausgelöstes – Ensemble, in dem die Zeit gewissermaßen stillsteht und die redenden Personen zurück sinken in die innere Betrachtung einer ausweglosen Situation, in die sie gemeinsam verstrickt sind. Von einer „rein musikalischen“ Form zu sprechen, die dadurch erzwungen werde, daß der Text aus einem Gemeinplatz besteht, der die divergierenden Affekte und Motive einebnen, wäre verfehlt. Der „Gemeinplatz“ („*Incerta l'anima vacilla e geme*“) ist vielmehr Ausdruck eines Gefühls der Verstörung, das sämtliche Personen miteinander teilen. Und daß die Aktion gerade in dem Augenblick aussetzt, in dem ein unlösbarer Konflikt allgemein sichtbar wird (in Wagners *Lohengrin* bildet das von Strauss gerührte kontemplative Ensemble gegen Schluß des zweiten Aktes den analogen Moment), bedeutet keineswegs eine „undramatische“ Verzögerung, sondern vielmehr ein Innehalten im entscheidenden Moment, dessen dramaturgisches Gewicht dadurch musikalisch sinnfällig gemacht wird. (Die dramatische Wahrheit des Verfahrens mit realistischem Maß zu messer, wäre inadäquat.) Im Zeitalter des Regietheaters stellen allerdings die kontemplativen Ensembles insofern eine Verlegenheit dar, als sie zur Erstarrung der Aktion, gewissermaßen zum „lebenden Bild“ mit festgebannten heftigen Gebärden, tendieren: zum Tableau, das sich erst im Schluß-Allegro des *Otello*-Finale wieder in Bewegung auflöst. Die Reaktionen, die der Konflikt auslöst – Elmiro zerrt Desdemona fort, Otello und Rodrigo stürzen aufeinander los – werden einstweilen suspendiert und geraten dann, wenn sie schließlich ausbrechen, um so drastischer.

Tendiert in der Opera seria des 19. Jahrhunderts, deren Typus von Rossini geprägt wurde, die große Ensembleszene zum Tableau, für das die Verständlichkeit der Pantomime wesentlicher ist als die des Textes, so erscheint die Opera buffa auch in den Ensemble-

szenen grundsätzlich als Dialogoper. Die „*dialogisierte Melodie*“, die Wagner an Mozart rühmte, dominiert in Quartetten oder Quintetten ebenso wie in Duetten. Und zwar ist es die Musik selbst, die – als „*dialogisierte Melodie*“, nicht als „musikalisierter Dialog“ – zu argumentieren und sich in Rededuelle einzulassen scheint. Der Unterschied der Ensembletechniken hängt mit dem der Zeitmaße, die für die Operngattungen charakteristisch sind, eng zusammen. So verständlich es ist, daß in Augenblicken, in denen eine tragische Verstrickung zutage tritt, die Aktion gleichsam innehält, um dem musikalischen Ausdruck der Betroffenheit Platz zu machen, so inadäquat und störend wäre in einer musikalischen Komödie die geringste Stockung an Wendepunkten der Handlung. Die *Opera buffa* erträgt, wie es scheint, keine „leeren“ Textpartien, die lediglich das Substrat einer „absoluten Melodie“ bilden, in der ein zu irrealer Dauer gedehnter Augenblick musikalisch festgehalten wird, sondern fordert vielmehr in jedem Moment einen als Dialog sinnvollen Text.

Andererseits wäre es theaterfremd, die Situationen eines *Buffo*-Ensembles so zu konstruieren, daß der Zuschauer jedes Wort verstehen muß, um die Vorgänge zu begreifen. Und sogar in einem so verwickelten Ensemblesatz wie dem Finale des vierten *Figaro*-Aktes – dessen Komplikationen daraus resultieren, daß sich die Intrigen gegenseitig durchkreuzen, so daß im Grunde die handelnden Personen ihre Schachpartien nicht gegeneinander, sondern gegen einen übermächtigen Zufall spielen – wird das Prinzip der pantomimischen Verständlichkeit, ohne daß es dominierte, keineswegs außer acht gelassen. Daß Cherubino die als Susanna verkleidete Gräfin zu verführen sucht, während Susanna, der Graf und Figaro – jeder für sich und unbemerkt von den anderen – den Vorgang kommentieren, ist als Situation szenisch unmißverständlich, ohne daß es auf die Details des Textes ankäme. Wenn Susanna, der Graf und Figaro, gleichsam chorisch, dieselben Worte benutzen („Ah! nel sen mi batte il core“), meint jeder etwas anderes: Susanna sieht durch Cherubino die Intrige der Gräfin gefährdet, der Graf fürchtet die Vereitelung des Rendezvous mit „Susanna“, Figaro ist von Eifersucht geplagt. Und was der Zuschauer „versteht“, sofern er die Prämissen der Szene kennt, ist die Divergenz des Gemeinten, während die Übereinstimmung der Worte zu nichts anderem dient, als das Gleichzeitig-Singen zu erleichtern.

Die Konfiguration der Motive, von denen die handelnden Personen bewegt werden, und der Affekte, in denen sie befangen sind, steht in der Regel während der einzelnen Szenen, aus denen sich ein Finale zusammensetzt, unveränderlich fest. Die „*dialogisierte Melodie*“ umschreibt eine Situation, die im Grunde, trotz lebhafter Bewegung an der Oberfläche, gleich bleibt, und gerade darum ist es überhaupt möglich, daß die Musik, statt lediglich sprachliche Dialoge in Töne zu fassen und am Dialogcharakter der Sprache zu partizipieren, selbst und mit eigenen Mitteln „*dialogisiert*“: Das Hin und Her melodischer Motive erweckt den Eindruck einer dramatischen Auseinandersetzung, ohne daß der „musikalischen Dialektik“ eine Funktion aufgebürdet würde, die sie nicht oder nur unzulänglich zu erfüllen vermag: die Funktion, von innen heraus – durch den Gang der Argumentation – die Handlung weiterzutreiben. (Im Terzett des zweiten *Figaro*-Finale – nach Susannas überraschendem Erscheinen – ändert sich an der Situation trotz bewegten Dialogisierens bis zu Figaros Auftritt nichts.) Ein Situationswechsel wird, statt aus dem Dialog zu resultieren, durch einen Eingriff von außen herbeigeführt; die einzelne Szene für sich umschreibt eher eine kreisende als eine zielgerichtete Bewegung.

Eine Ausnahme stellt im vierten *Figaro*-Finale das Duett zwischen Susanna und Figaro

ro dar (Allegro molto, Es-Dur). Figaro erkennt, aber erst im Verlauf des Dialogs, die „Gräfin“ als Susanna (während Susanna nicht weiß, daß Figaro ihre Verkleidung durchschaut, und darum seine fingierte Werbung um die „Gräfin“ mit echter Eifersucht quittiert). Und durch die Ohrfeigen, mit denen Susanna das Versteckspiel durchbricht, ändert sich die Situation noch einmal. Aus den schiefen Relationen erwächst ein Dialog, in dem die Personen zwar zum Teil miteinander, zu einem nicht geringeren Teil aber „beiseite“ reden: in einem Ausmaß, wie es im Sprechtheater undenkbar wäre. Was im Schauspiel bloßer Gedanke bliebe, den der Zuschauer mitdenken soll, ohne daß er ausgesprochen würde, wird in der Oper explizit in Worte gefaßt. Streng genommen ist jedoch das „a parte“ kein „Beiseite-Sprechen“, das als solches inszeniert werden müßte (was ohne szenische Absurdität im Duett Susanna-Figaro auch kaum möglich wäre), sondern eine Art „innerer Monolog“, dessen eigentliche Ausdrucksform die Musik darstellt, während die Textworte lediglich ein Vehikel – eine Bedingung der Möglichkeit von Musik – bilden. Der „reale“ Text, mit dem Figaro um die „Gräfin“ wirbt oder zu werben vorgibt, wird von einem „irrealen“ begleitet, mit dem Susanna einem Zorn Luft macht, dessen Sprache die Musik ist.

Arnold Schönberg rühmte in dem Aufsatz *Brahms the Progressive* Mozarts Kunst, Motive zu erfinden, die es erlauben, die Musik in jedem Augenblick der dramatisch-psychologischen Situation anzupassen und den jähsten und raschesten Umschwüngen gewachsen zu sein. Andererseits ist die Motivtechnik Mozartscher Ensemblesätze manchmal mit einem Mosaik verglichen worden, als wäre eine gewisse musikalisch-formale Willkür die Kehrseite einer dramaturgisch begründeten Anordnung. Daß die Reihenfolge der Motive variabel ist, besagt jedoch keineswegs, daß sie regellos sei: Sie ist zwar einem Wechsel unterworfen, aber innerhalb begrenzter Möglichkeiten.

Von den vier Hauptmotiven, die dem Duett Susanna-Figaro zugrundeliegen,

The musical score consists of three staves of music in G major, common time, with lyrics written below each staff. The first staff starts with a melodic line: toc - car io vi fa - rd, toc -. The second staff begins with car io vi fa - rd Ec-co mi a'vo-stri pie-di, ho pie-no il. The third staff begins with cor di fo-co che sma - nia, che_ fu-ror, che sma - nia.

ist das erste ein Anfangs-, das zweite ein Schluß-, das dritte wieder ein Anfangs- und das vierte ein Fortsetzungsmotiv. Die elementaren Funktionen musikalischer Formteile – Beginn, Mitte und Ende – sind also in der Struktur der Motive vorgezeichnet. Und nicht das bloße „Umspringen“ mit der Musik nach dramaturgischen Erfordernissen, sondern ein psychologisch begründeter Motivwechsel in genauer Relation zu den formalen Funktionen der musikalischen Gedanken macht die Kunst der Ensembletechnik aus, die Schönberg an Mozart bewunderte, ohne sie zureichend zu beschreiben.

Das Duett ist im Gesamtumriß dreiteilig, prägt also, trotz eines bunten, das Struktur-

hören zunächst verwirrenden Motivwechsels, eine geschlossene Form aus. Den Beginn des Mittelteils markiert Figaros fingierte Werbung um die „Gräfin“ („Ah, se Madama il vuole“), den des Schlußteils die Ohrfeige, mit der Susanna das Versteckspiel zu beenden glaubt („Che schiaffo“). Die musikalischen Zäsuren sind also szenisch begründet, so daß die musikalische Form als musikalisch-dramatische Form sinnfällig wird. Der Schlußteil ist eine Zusammenfassung des gesamten Motivbestandes, kann aber andererseits als Reprise aufgefaßt werden, denn die Motive 3 und 4 wurden in ihrer „eigentlichen“ Gestalt zwar erst im Mittelteil exponiert, waren jedoch in „Vorformen“ bereits im Anfangsteil enthalten, als dessen Wiederkehr darum der Schluß erscheint. Aus der Chromatik von Motiv 1 entsteht durch Augmentation eine Vokalphrase, mit der Susanna in Teil I ihren Argwohn gegen Figaro ausdrückt („L'iniquo io vo' sorprendere“), den er dann in Teil II durch die fingierte Werbung um die „Gräfin“ zu bestätigen scheint („Ho pieno il cor di foco“):

The musical notation consists of two staves. The top staff is in common time with a key signature of one flat. It features a vocal line with lyrics "L'i - ni-quo io vo' sor-prende-re". The bottom staff is also in common time with a key signature of one flat. It features a vocal line with lyrics "ho pieno il cor di fo-co". The notation uses standard musical symbols like quarter notes, eighth notes, and rests.

Und aus Motiv 2 wird durch Änderung des Rhythmus bei festgehaltener Diastematik eine Phrase abgeleitet, aus der dann im Mittelteil durch das umgekehrte Verfahren – durch Veränderung der Diastematik bei festgehaltenem Rhythmus – Motiv 4 hervorgeht:

The musical notation consists of two staves. The top staff is in common time with a key signature of one flat. It features a vocal line with lyrics "ma ven-di-car mi vo' l'i - ni - quo jo vo' sor-pren-". The bottom staff is also in common time with a key signature of one flat. It features a vocal line with lyrics "- dere che sma - nia, che fu-ror, che sma - nia". The notation uses standard musical symbols like quarter notes, eighth notes, and rests.

Der zweite Motivzusammenhang zwischen Anfangs- und Mittelteil ist ebenso wie der erste nicht nur formal, sondern auch inhaltlich begründet: Was die Motive ausdrücken, ist Zorn aus Eifersucht, und die musikalischen Varianten erscheinen gewissermaßen als tönende Abbilder eines Affekts, der im Gang der Intrige wechselnde Richtungen einschlägt. (Die von Figaro apostrophierte Eifersucht der „Gräfin“ auf den Grafen spricht musikalisch dieselbe Sprache wie die Eifersucht Susannas auf Figaro.)

Andererseits ist es schwerlich zu leugnen, daß die Teilmomente der musikalisch-dramatischen Struktur – die Bemühung um formale Geschlossenheit im Ganzen, die Berücksichtigung „vorgezeichneter“ formaler Funktionen der einzelnen Motive, die dramatisch-psychologische Begründung des Motivwechsels wie der Motivverknüpfung – keineswegs immer zusammenstimmen: Ein Stück Opernmusik, in dem sich musikalisch-formale, textliche und szenische Merkmale ergänzen und durchdringen, ist kein Kalkül, der restlos aufgehen müßte. Die Forderung, daß die Verwendung eines Motivs in jedem Augenblick so-

wohl dem semantischen Gehalt, mit dem es exponiert wurde, als auch dem Formsinn, den es ausprägt, gerecht werden sollte, wäre zu rigoros und pedantisch, um erfüllbar zu sein. Und so ist es denn unverkennbar, daß Mozart der ingeniösen Formidee des Duett — der Idee, daß ein Schlußteil, der sämtliche Motive des Anfangs- und Mittelteils zusammenfaßt, dennoch die Reprise einer A-B-A-Form darstellt, weil der Anfangsteil die Melodik des Mittelteils latent antizipiert, und zwar mit triftiger dramaturgisch-psychologischer Begründung — einiges von der „semantischen Stimmigkeit“ des Schlußteils opferte: Daß Figaro die Schläge, die er erhält, mit dem Motiv der fingierten Werbung quittiert, ist zwar interpretierbar (Figaro überträgt eine Geste der Huldigung von der „Gräfin“ auf Susanna, indem er den fingierten Ernst, der ironisch ist, mit fingierter Ironie, wo er es eigentlich ernst meint, vertauscht), aber nicht restlos plausibel, weil für denselben Text dann auch ein Motiv dient, das ursprünglich zornige Eifersucht ausdrückte.

Ein Versuch, die musikalisch-dramatische Struktur des Duett zusammenfassend zu charakterisieren, kann von der Unterscheidung zwischen dem Formprinzip der „Entwicklung“ und dem des „Wechsels“ ausgehen, die Wagner in dem offenen Brief *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen* skizzierte. Denn es ist offenkundig, daß in dem Dialog zwischen Susanna und Figaro zwar der szenisch-psychologische Verlauf eine Entwicklung darstellt — die Lage ändert sich, wenn Figaro Susannas Maskerade durchschaut, und noch einmal, wenn Susanna das Komödienspiel gerade dadurch ins Extrem treibt, daß sie es mit einer Ohrfeige abzubrechen glaubt —, die musikalische Struktur jedoch auf dem Prinzip des Wechsels beruht: Der Motivbestand bleibt derselbe und wird lediglich in immer wieder anderen Zusammenstellungen gezeigt. (Von motivischer Arbeit, die im Sinne einer symphonischen Durchführung aus dem thematischen Material Konsequenzen zieht, kann nirgends die Rede sein: Der Mozartsche Ensemblesatz ist, trotz einer Orchestertechnik, die manchen Zeitgenossen als Übergriff des „Symphonischen“ in die Oper erschien, keine „Entwicklungsform“.)

Eine Entwicklung, wie sie Figaro und Susanna in dem Duett durchlaufen, ist allerdings, wie gesagt, im Opernensemble eher eine Ausnahme als die Regel, auch in den von „Aktion“ erfüllten Ensembles: Als Norm erscheint das Verfahren, eine Situation, die durch ein überraschendes Ereignis herbeigeführt wurde, eine Zeitlang festzuhalten und somit der musikalischen Darstellung durch eine geschlossene Form zugänglich zu machen. Die musikalischen Motive, in denen sich Einzelzüge einer dramatisch-psychologischen Konfiguration der handelnden Personen spiegeln, lassen insofern, als sie in wechselnde Relationen gesetzt werden, im Zuhörer das innere Bild eines dichten Netzes von Zusammenhängen zwischen den Bestimmungsmerkmalen der Situation entstehen, ohne daß er in jedem Augenblick den genauen Konnex zwischen den szenischen, textlichen und musikalischen Details bewußt erfassen müßte. Entscheidend sind nicht die Einzelheiten des „Wort-Ton-Verhältnisses“, sondern der Gesamteindruck eines musikalisch-sprachlichen und szenischen „Beziehungzaubers“, der dann, wenn man die Prämissen einer dramatischen Situation kennt, aus dem Wechselspiel der Motive resultiert: ein „Beziehungzauber“, in den man sich gewissermaßen in Muße kontemplativ versenken kann, weil während der einzelnen Szenen, aus denen sich ein großes Ensemble zusammensetzt, der dramaturgische Grundriß gewissermaßen stationär bleibt.

IST DIE OPER EINE „HOMOLOGE STRUKTUR“?

1

Die Ästhetik der Oper, des „unmöglichen Kunstwerks“, ist reich an Widersprüchen, Paradoxien und ungelösten Problemen. Und sie ist – wie jede Theorie einer Gattung – mit der Schwierigkeit belastet, systematische Kategorien entwickeln zu müssen, um überhaupt als Theorie zu erscheinen, und dennoch die Geschichte, in der sich das Leben einer Gattung ereignet, nicht gewaltsam in Schemata zu pressen. Um mit Kant zu sprechen: Anschauungen ohne Begriffe sind blind, Begriffe ohne Anschauungen leer.

Um Ordnung in das Chaos der in Jahrhunderten angesammelten Meinungen zu bringen, versucht Erik Fischer¹ – mit einem ungewöhnlichen Aufwand an polemischen Exkursen, denen fast jeder Autor zum Opfer fällt, der über die Oper oder das musikalische Drama zu schreiben wagte – mit strukturalistischen Mitteln zu zeigen, daß die Widersprüche und Paradoxien nicht in der Sache selbst, sondern lediglich in den unzulänglichen Beschreibungssprachen enthalten sind, mit denen die Opernästhetik ihrem Gegenstand gerecht zu werden trachtete.

Fischer glaubt – am Ende einer Geschichte von Irrtümern – erkannt zu haben, was eine Oper ist oder sein soll, und zwar unabhängig von der Epoche, aus der sie stammt, und dem Genre, dem sie angehört. „*Die musikdramatischen Kunstmittel sind als Elemente dreier autonomer Gestaltungssysteme zu beschreiben. Erst unter dieser Voraussetzung läßt sich die wechselseitige Integration der Ausdrucksmedien erhellen. Die isolierte Be- trachtung der beiden „Texte“ – mit dem „zweiten Text“ sind die Szenenanweisungen gemeint – „und des musikalischen Satzes zeigt, daß die Verknüpfung dieser unterschiedlichen Elemente jeweils zu zahlreichen internen Entsprechungen und Kongruenzen führt. Darüber hinaus gibt die Untersuchung aber auch zu erkennen, daß die Relationsgefüge der drei Zeichensysteme einander in hohem Maße ähneln. Deshalb dürfen die Strukturen der künstlerischen Materialien insgesamt homolog genannt werden.*“²

Es wäre ungerecht – und so schief wie Fischers eigene Polemiken –, dem Autor zu unterstellen, die Definition des musikalischen Dramas als „*homologe Struktur*“ der „*drei Ausdrucksmedien*“ sei nichts anderes als die Übersetzung einer Trivialität – der von niemandem bestrittenen Tatsache, daß eine Oper aus musikalischen, sprachlichen und szениschen „Teilsystemen“ besteht – in die Sprache des Strukturalismus, die einen – der historisch-hermeneutischen Methode fehlenden – strikten Wissenschaftsanspruch verbürgen oder suggerieren soll. Methodologisch entscheidend – und zugleich problematisch – ist vielmehr die These, daß es bei jeder Oper, die den Namen verdient, möglich sei, durch einen ersten Schritt der Analyse die Autonomie der Teilsysteme und durch einen zweiten deren Homologie erkennbar zu machen. (Meine – als Einwand gegen die Analysen von Alfred Lorenz gemeinte – Feststellung, daß in Wagners *Ring des Nibelungen* die Perioden „*nicht als abstrakt musikalische, sondern nur als rhetorisch-musikalische Formen zulänglich analysierbar*“ seien³, ist für Fischer nicht akzeptabel, weil sie gegen die von ihm behauptete Autonomie der Teilsysteme verstößt⁴; auf eine Auseinandersetzung mit den Analysen, deren Resultat die Feststellung ist, läßt er sich allerdings nicht ein.)

2

Fischers Strukturtheorie der Oper oder des musikalischen Dramas — die Termini werden synonym benutzt — ist wie jeder Versuch, geschichtliche Phänomene systematisch zu erfassen, von entgegengesetzten Gefahren bedroht: von Trivialität oder Substanzlosigkeit einerseits und von Willkür oder Dezisionismus andererseits: Entweder bleiben die Begriffe, um ihre generelle Geltung nicht einzubüßen, inhaltsarm, oder Sachverhalte, die nicht ins System passen, werden als mißlungen abgetan und beiseite geschoben.

Wenn Fischer im Finale des zweiten „Figaro“-Aktes eine Homologie szenischer und musikalischer Momente darin entdeckt, daß bei Figaros Auftritt die Takt- und die Tonart wechseln, erscheint die strukturalistische Beschreibungssprache — „*Erst auf Grund dieser homologen Strukturen des szenischen und musikalischen Materials erscheinen Figaro und die harmonisch-metrischen Merkmale distinkтив miteinander verbunden*“⁵ — als überflüssiger terminologischer Aufwand. Andererseits ist Fischer zu dezisionistischer Willkür gezwungen, um seine Theorie der Oper oder des musikalischen Dramas gegenüber widerstrebigen Werken abzuschirmen. Daß *Die Dreigroschenoper* sowie *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (in der ersten wie der zweiten Fassung) das Gegenteil von „homologen Strukturen“ sind, ist offenkundig und gehört zum Programm der von Brecht und Weill entworfenen Dramaturgie. Fischer bleibt also, um die der Geschichtlichkeit enthobene Strukturtheorie zu retten, nichts anderes übrig, als strikt zu leugnen, daß es sich bei den Werken von Brecht und Weill um Opern oder musikalische Dramen handelt. Die Behauptung, daß sie aus der Gattung herausfallen, geht allerdings unversehens in eine ästhetische Polemik über, die zeigen soll, daß *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* mißglückte Experimente seien: Das scheinbar deskriptive System gibt, wo es gefährdet ist, den Blick auf die normativen Fundamente frei, die ihm insgeheim zugrundeliegen; und die unter Fischers wissenschaftstheoretischen Voraussetzungen bedenkliche Verquickung (die er mit keinem Wort rechtfertigt) ist nichts weniger als ein bloßer Zufall: Die These, „Mahagonny“ sei keine Oper im Sinne einer fest umrissenen Untergattung des musikalischen Dramas, wäre unverfänglich (in den Zwanziger Jahren sprach man vom „Musiktheater“); Fischer Theorie ist jedoch als Ästhetik des musikalischen Dramas insgesamt gemeint — von der Peking-Oper bis zum Musical —, so daß er Werke, die zweifellos musikalische Dramen sind — was wäre „Mahagonny“ denn sonst? —, aber die Theorie durchkreuzen, zu Irrwegen der Musikgeschichte erklären muß. (Die Behauptung, die von Brecht und Weill eingeschlagene Richtung hätte auch ohne den politisch, also von außen motivierten Abbruch der Entwicklung in eine Sackgasse geführt, läßt sich weder beweisen noch widerlegen, so daß eine argumentierende Diskussion über die von mir im Vorübergehen aufgestellte Gegenthese, gegen die sich Fischer polemisch wendet, nicht möglich erscheint.)

3

Die Auseinandersetzung mit Fischer ist schwierig, weil er in der Regel nicht den Sachgehalt von Aussagen anderer Autoren, sondern die Wissenschaftlichkeit der Formulierungen leugnet (oder genauer: weil er offen läßt, in welchem Maße die Sprachkritik als Sachkritik gemeint ist). Wenn er gegen Hermann Abert polemisiert, der in der Librettistik Calsabigis und da Pontes eine „musikalische“ — zu musikalischer Realisierung inspirieren-

de – Substanz oder Qualität zu entdecken glaubte, so besteht der Vorwurf, den Fischer erhebt, in nichts anderem als der Behauptung, es werde „*unzulässigerweise vergessen, daß selbst ein ‚musikalischer‘, ‚dienender‘ oder ‚gezeugter‘ literarischer Text immer noch als ein eigengesetzlich poetischer definiert*“ sei⁶. Aber was heißt „eigengesetzlich“? Fischer bemüht sich zu zeigen – mit differenzierten analytischen Mitteln –, daß ausgewählte Textpartien aus dem *Figaro*, der *Götterdämmerung* und der *Incoronazione di Poppea* dichterische Strukturen enthalten, die es erlauben, von poetischer Autonomie zu sprechen. Aber erstens läßt sich die Erfahrungstatsache, daß manchen Opern, die ihren Platz im Repertoire unverrückbar behaupten, literarisch miserable – allerdings dramaturgisch tragfähige – Texte zugrundeliegen, durch Analysen einiger dichterisch gegückter Szenen oder Szenenpartikel nicht aus der Welt schaffen. Zweitens provoziert Fischers Methode die banale, aber schwer unterdrückbare Frage, wozu Texte, deren poetische Autonomie zu den Bestimmungsmerkmalen der Oper als Gattung gehören soll, die Musik brauchen, für die sie geschrieben wurden. Und drittens wird Hermann Aberts Problem, wie sich erkennen und in Worte fassen läßt, welche Züge eines Librettos die Ergänzung durch Musik begünstigen und welche sie hemmen – und das für Fischer anstoßige Epitheton „musikalisch“ kann als Chiffre dieses Problems gelesen werden –, durch die Homologie-These keineswegs als Scheinproblem entlarvt: Daß sich zwischen Text, Musik und Szene irgendwelche Korrespondenzen entdecken oder konstruieren lassen, ist kein genügendes Kriterium, aufgrund dessen sich entscheiden ließe, ob ein Libretto brauchbar oder untauglich ist und wodurch es sich als „musikalisch“ – als zur musikalischen Realisierung geeignet – erweist. Aberts Fragestellung wurde keineswegs – wie Fischer mit der Emphase dessen meint, der sich im Besitz der endlich erreichten Wissenschaftlichkeit glaubt – durch die metaphorische und vage Beschreibungssprache der traditionellen Opernästhetik „generiert“, sondern ist unzweifelhaft in der Sache selbst begründet.

4

Daß die Theorie einer musikalischen Gattung versuchen sollte, zwischen historischen und systematischen Kategorien zu vermitteln, um nicht entweder begriffslos oder leer abstrakt zu bleiben, ist eine methodologische Prämissse, die Fischer nicht zu teilen vermag, weil er über die Ästhetik *der* Oper oder *des* musikalischen Dramas zu verfügen glaubt: eine Ästhetik, die geschichtliche Begrenzungen nicht kennt. Und die Einwände, die er gegen meinen Versuch⁷ erhebt, eine – durchaus fragmentarische – Theorie des Wagnerschen Musikdramas zu entwerfen, resultieren zu einem nicht geringen Teil aus der Tendenz, das Vermittlungsproblem dadurch zu lösen, daß er es ignoriert (wahrscheinlich in dem Glauben, daß durch ein Philosoph im Geiste des späten Wittgenstein zu sein). Dem Verfahren, das Musikdrama und die Opera seria des 19. Jahrhunderts zu konfrontieren, setzt Fischer Argumente entgegen, die von der irrgen Prämissse ausgehen, daß es mein Ziel – wie das seine – gewesen sei, eine Theorie der Oper insgesamt zu skizzieren. Läßt man Fischers Voraussetzung fallen – erkennt man also an, daß es wissenschaftlich legitim ist, „Idealtypen“ (im Sinne Max Webers) innerhalb der Grenzen einer Epoche zu entwerfen, so erweist sich der Einwand, daß ich der Opera buffa des 18. Jahrhunderts nicht gerecht werde, als ebenso hinfällig wie das Argument, daß meine Entgegenseitung eines „Dramas der Affekte“ (Opera seria) und eines „Dramas der Charaktere“ (Schauspiel) schief sei, weil auch das Schauspiel des 17. Jahrhunderts – wie ich selbst einräume – ein Drama der Affekte gewesen ist.

Fischers Polemik entzündet sich allerdings vor allem an meiner These, die Oper (gemeint ist: die des 19. Jahrhunderts) sei, wie Fischer es nennt, „präsentierend“. Gemeint war von mir nichts anderes, als daß einige Typen und Verfahrensweisen, die für das Schauspiel, besonders das der „geschlossenen Form“ (Volker Klotz), charakteristisch sind – der Typus des analytischen Dramas, die erzählte Vorgeschichte, die verdeckte Handlung und die Teichoskopie – prinzipiell opernfremd seien (was nicht ausschließt, daß sie in manchen, auch berühmten Opern vorkommen): Die Oper sei auf die szenische Sichtbarkeit des wesentlichen Teils der Handlung angewiesen; sie müsse, wie Louis Veron es ausdrückte, streng genommen als bloße Pantomime verständlich sein.

Fischer, der demgegenüber zeigen möchte, daß ein dramaturgischer Antagonismus zwischen Oper und Schauspiel nicht bestehe, erwähnt, um mich der Konfusion zu überführen, Verdis *Trovatore*, der ein analytisches Drama sei und dennoch den Idealtypus einer Opera seria des 19. Jahrhunderts repräsentiere. Und das Werk ist in der Tat geeignet, den Gegensatz der Auffassungen zu exemplifizieren. Meine These, daß die Opera seria als Drama der Affekte die Sichtbarkeit der die Musik determinierenden Handlung brauche, besagt nämlich, pointiert ausgedrückt, nichts Geringeres, als daß das analytische Drama, das unleugbar im *Trovatore*-Libretto enthalten ist, musikdramaturgisch gleichgültig bleibt. Die wesentliche – und das heißt: die für die Arien, Duette und Ensembles konstitutive – Handlung ereignet sich zwischen vier Personen, deren Beziehungen auch ohne die Beimischung eines analytischen Dramas und ohne die stückweise erzählte Vorgeschichte sinnfällig und unmißverständlich sind (und für einen Kenner der italienischen Oper bereits aus den Rollenfächern – den Stimmlagen – resultieren): Um zu begreifen, daß Azucena als Geisel in der Gewalt des Grafen Luna Manrico zu einer verzweifelten Aktion provoziert, braucht kein Zuschauer die für das analytische Drama charakteristische Spannung auf die Enthüllung eines Stücks Vergangenheit – die Angst, daß Gräßliches geschehen sein könnte, die nicht selten wirksamer ist als die, daß es geschehen werde, gehört nicht zur dramaturgischen Struktur des *Trovatore*. Die Gruselgeschichte von den geraubten, vertauschten und ermordeten Kindern ist musikdramaturgisch – im Hinblick auf die sichtbare Personenkonstellation, aus der die in Arien, Duetten und Ensembles musikalisch ausgetragenen Affektkonflikte erwachsen – schlechterdings irrelevant. Fischer hat also recht und unrecht zugleich: recht, weil im Libretto ein analytisches Drama verborgen liegt; unrecht, weil die Implikation für die musikdramaturgische Struktur der Opera seria wenig oder nichts bedeutet.

5

Ein Streit um Worte ist zwar nicht immer müßig, aber für Außenstehende, die in eine Kontroverse nicht verwickelt sind, in der Regel langweilig. Ob also Fischer im Recht ist, wenn er unter der Voraussetzung, daß die Oper und das musikalische Drama dasselbe seien, meine Behauptung, das Musikdrama stelle „eine Gattung neben der Oper“ dar, kommentarlos als Irrtum abtut⁸, mag ebenso offen gelassen werden wie die Auseinandersetzung darüber, ob es erlaubt oder – wie Fischer meint⁹ – unzulässig ist, mit der Formel „medias in res“ den opernfremden, im musikalischen Drama prekären Expositionstypus zu bezeichnen, in dem größere Teile der Vorgeschichte vom Zuschauer aus Andeutungen in Dialogen allmählich rekonstruiert werden müssen. Und über simple Mißverständnisse umständlich zu streiten, ist vollends überflüssig. Daß Fischer¹⁰ mir die Behauptung unter-

schiebt, „Wagners Operntext sei keine Versdichtung“, ist angesichts der Ausführlichkeit, mit der ich darstelle, daß alliterierende Zeilen, obwohl sie literarisch selbstverständlich zur Versdichtung gehören, musikalisch-kompositionstechnisch als Prosa fungieren, weil sie wegen der unregelmäßigen Anzahl der Hebungen und der unbestimmten Menge der Senkungen zwischen den Hebungen keine tragfähige Grundlage der von Wagner verhöhnnten „Quadratur der Tonsatzkonstruktion“ bilden, schlechterdings unbegreiflich.

Daß Fischer (wie übrigens schon Werner Breig in seiner ungedruckten Habilitations-schrift) Einflüsse des Stabreims auf die Melodik zu zeigen versucht, ist in manchen Details plausibel, ändert aber nicht das Geringste an der Tatsache, daß nach musikalischen Kriterien alliterierende Verse schlichte Prosa sind. Und daß Fischer gezwungen ist, Wagners Taktstriche zu ändern, um im Gegenzug zu meiner These, daß aus stabgereimten Versen musikalisch unregelmäßige syntaktische Strukturen resultieren, Symmetrien zu suggerieren, stärkt nicht das Vertrauen in die Fischersche Analysemethode — abgesehen davon, daß eine Regelmäßigkeit nach dem Schema $1+1/2+1+1/2$ das Gegenteil der traditionellen „Quadratur“ ist, also deren von mir behauptetes Verschwinden bestätigt, statt es zu widerlegen.

Wesentlicher als die Resultate eines Aneinander-Vorbei-Redens, dessen strukturalistische Analyse ich Fischer überlasse, sind die dramaturgischen Argumente, die Fischer benutzt, um die Homologie-These, das Rückgrat seiner Operntheorie, auch durch Beschreibungen szenischer Vorgänge zu stützen. Waltrautes Erzählung im ersten Akt der *Götterdämmerung* — eine Erzählung, deren Kommentierung durch mich in besonderem Maße Fischers Widerspruch herausforderte — ist zweifellos, wie Fischer es ausdrückt, eine „Beeinflussungsrede“¹¹; aber daß sie dadurch aufhört, eine Erzählung zu sein, ist nicht einsehbar. (Auch Hagens Bericht über Siegfrieds Taten in der Gibichungen-Szene des ersten Aktes der *Götterdämmerung* verliert durch die Funktion, eine Intrige auszulösen, nicht den Charakter einer Erzählung.) Fischer jedoch beharrt, um der Homologie-These willen, auf der Kongruenz des gerade Präsenten: der unmittelbar gegenwärtigen musikalischen, sprachlichen und szenischen Strukturen (die einerseits als autonom und andererseits als lückenlos aufeinander bezogen gelten sollen).

Erstens ist jedoch meine Feststellung, daß die Vergangenheit wie ein übermächtiger Schatten über der Gegenwart der Waltraute-Szene liegt, von der Tatsache, daß es sich um eine „Beeinflussungsrede“ handelt, mit der Waltraute die Vergangenheit beschwört, während Brünnhilde sie abwehrt, gar nicht betroffen. Die aktuelle — mißlingende — Funktion („Beeinflussung“) und die Substanz dessen, was zur Sprache kommt („Schatten der Vergangenheit“) geraten nirgends in den Widerspruch zueinander, den Fischer im Eifer der Polemik konstruiert.

Zweitens ist meine Behauptung, daß Wagner Erzählungen, die längst Bekanntes und in früheren Teilen der Tetralogie Sichtbares rekapitulieren, keineswegs vermeidet, sondern geradezu sucht, weil sie Anlaß zu besonders dicht gewobener Leitmotivik geben, für Fischer einzig darum anstößig, weil er wegen des selbst auferlegten Zwangs der Homologie-These demonstrieren muß, daß in jedem Augenblick musikalische, sprachliche und szenische Momente bruchlos konvergieren, so daß der Sachverhalt einer dramaturgisch schwach motivierten, aber musikalisch reich ausgestatteten Szene nicht ins Konzept paßt.

Drittens vergißt Fischer bei dem Versuch, dramaturgisch zu argumentieren, daß die Waltraute-Szene den aktuellen Gang der Handlung — auf den es Fischer ankommt und

wegen der Homologie-These ankommen muß – nicht im Geringsten beeinflußt, sondern lediglich die Funktion erfüllt, an die Vergangenheit zu erinnern und den Mythos zu skizzieren, der zur Tiefenstruktur der Vorgänge gehört. Die Form der Erzählung, die Erinnerungsfunktion der Leitmotive, die Sicherung der Verständlichkeit eines Leitmotivs durch sichtbare Ereignisse, mit denen es früher verknüpft war, die Macht der Vergangenheit über die Gegenwart und das Hereinragen des Göttermythos in die Heroentragödie sind verschiedene Seiten derselben Sache, in deren Erhellung eine musikdramaturgische Analyse bestehen muß, wenn sie Wagners *Ring* gerecht zu werden versucht.

6

Die methodologischen Ursachen für den Dissens, der zwischen Fischer und mir besteht, treten dort am deutlichsten zutage, wo Fischer mir das Recht bestreitet, einige Kategorien des von Volker Klotz beschriebenen typologischen Gegensatzes zwischen „geschlossener“ und „offener“ Form im Drama zu benutzen, um Differenzen zwischen dem Wagnerschen Musikdrama und der Opera seria des 19. Jahrhunderts in Begriffe zu fassen. Und daß die Diskussion gewissermaßen aus den Fugen gerät und zum schiefen Dialog wird, in dem die Repliken und Duplikaten nicht zueinander passen, ist in divergierenden Vorstellungen über die Bestimmungsmerkmale und die Funktionen eines Idealtypus (im Sinne Max Webers) begründet.

Erstens ist Fischer strikter Systematiker und versteht unter einem Idealtypus eine Struktur, die prinzipiell – wenn auch nicht kasuell – immer und überall realisierbar ist. Daß Idealtypen Konstruktionen darstellen, die im Hinblick auf begrenzte Phänomenkomplexe in bestimmten Epochen – etwa auf die Stadt im Spätmittelalter – entworfen werden, ist eine methodologische Prämisse, die in Fischer strukturalistischem Denken, wie es scheint, keinen Platz findet. Und eine Kontroverse auszutragen, wäre sinnlos, weil das einzige Kriterium, das über Nutzen und Nachteil methodologischer Modelle entscheidet, in dem Erkenntnisgewinn besteht, der durch sie erreicht wird, wobei aber nicht absehbar ist, wie der eine Kontrahent daran gehindert werden sollte, ein Resultat als geringfügig anzusehen, das dem anderen bedeutsam erscheint.

Zweitens geht Fischer von der Prämisse aus, daß ein Idealtypus in einer festen, unveränderlichen Bündelung von Merkmalen besteht, die in der Wirklichkeit entweder gegeben oder nicht gegeben ist, während Max Weber mit dem Terminus eine Konstruktion bezeichnete, die zwar nicht real – sondern eben ideal – ist, aber einen Sinnzusammenhang ausprägt, so daß bei der Beschreibung eines geschichtlichen Sachverhalts einzig die Abweichungen vom Typus begründet werden müssen, während die Übereinstimmungen (aufgrund des vorweg skizzierten Sinnzusammenhangs) als bereits verständlich gelten. Was Fischer mir unablässig vorwirft, ist also methodologisch – jedenfalls unter Max Webers Voraussetzungen – durchaus erlaubt und wissenschaftlich legitim: den Merkmalkomplex eines Idealtypus als Ausgangspunkt zu benutzen, um geschichtliche Phänomene, bei denen das eine oder andere Bestimmungsmoment ausfällt, dadurch in ihrer Besonderheit kenntlich zu machen, daß man sie auf den Typus bezieht und Abweichungen begründet: einen Typus, der zugleich die Funktion erfüllt, eine Beschreibungssprache bereit zu halten.

Die Konfusion, die Fischer zu entdecken glaubt, liegt weder in der Sache noch in der Terminologie, sondern darin, daß er die Funktionen, die eine historisch-hermeneutische

Sprache erfüllt, teils verkennt und ihnen teils das wissenschaftliche Daseinsrecht verweigert. Fischers Studie, scheinbar ein Exerzitium methodologischer Reflexion, erweist sich am Ende als methodologisch ungenügend reflektiert.

Anmerkungen

- 1 Erik Fischer, *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1982.
- 2 Fischer, S. 24.
- 3 Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1971, S. 76f.
- 4 Fischer, S. 27, Anm. 21.
- 5 Fischer, S. 25.
- 6 Fischer, S. 7.
- 7 Dahlhaus, S. 15ff.
- 8 Fischer, S. 46, Anm. 63.
- 9 Fischer, S. 13f.
- 10 Fischer, S. 36, Anm. 36.
- 11 Fischer, S. 41.

ZEITSTRUKTUREN IN DER OPER

I

Die Einsicht, daß sich die Zeitstruktur einer Oper von der eines Schauspiels grundsätzlich und tiefgreifend unterscheidet, gehört zu den Gemeinplätzen der Theaterästhetik, die so selbstverständlich sind, daß die Meinung, das Wesentliche sei längst gesagt, geradezu als Sperre wirkt, die eine genauere Analyse verhindert. Die sinnfällige Tatsache, daß das Zeitmaß eines gesungenen Textes langsamer ist als das eines gesprochenen, scheint ebensowenig einer Erörterung zu bedürfen wie die Differenz zwischen Rezitativen, die sich dem Redetempo realer Dialoge zumindest annähern, und geschlossenen Nummern kontemplativen Charakters, in denen die Zeit sich dehnt oder sogar stillsteht, um einer zeitenthobenen lyrischen Emphase Platz zu machen.

Der Schein, daß die Zeitstruktur einer Oper zu problemlos sei, als daß die Anstrengung der Reflexion lohnend wäre, ist jedoch eine Täuschung. Bereits die flüchtigste Analyse einer *Opera seria* oder einer *Grand Opera* des 19. Jahrhunderts zeigt drastisch, daß die Unterscheidung zwischen realer und gedeckter oder imaginärer Zeit, die sich im Gegensatz zwischen Rezitativ und Arie manifestiert, keineswegs genügt, um den ungezählten Abstufungen, aus denen die musikalisch-dramatische Wirklichkeit besteht, gerecht zu werden. Während das Rezitativ, in dem die musikalisch-formale Zeit mit der real dargestellten Zeit in der Regel annähernd übereinstimmt, als wenig aufschlußreich einstweilen außer acht gelassen werden kann, ist der Zeitverlauf geschlossener Nummern dadurch problematisch, daß er fast immer, anders als der des gesprochenen Dramas, ungleichmäßig und gewissermaßen rhapsodisch ist. Der kontinuierlichen Zeit im Schauspiel steht eine diskontinuierliche in der Oper gegenüber.

Mit der Behauptung, daß der Zeitverlauf ungleichmäßig sei, ist keineswegs eine Trivialität gemeint, die das Schauspiel mit der Oper teilt: die simple Tatsache, daß das Tempo eines szenischen Vorgangs oder eines Dialogs rascher oder langsamer sein kann. Die Kategorie der Diskontinuität zielt vielmehr auf die selten berücksichtigte Eigentümlichkeit der Oper, daß das Maß an dargestellter Zeit oft genug innerhalb der gleichen Szene zwischen Extremen wechselt.

So kann man etwa im Finale des dritten Aktes aus Rossinis *Guillaume Tell* – in der Szene mit dem Apfelschuß – nicht weniger als vier verschiedene Relationen zwischen musikalisch-formalem und dramatisch-inhaltlichem Zeitverlauf beobachten: 1. Wie erwähnt, fällt im Rezitativ, das Dialoge und szenische Vorgänge umfaßt, die dargestellte Zeit – für die allerdings ein festes Maß nicht existiert – mit der Darstellungszeit ungefähr zusammen; kaum anders als im Schauspiel decken sich formaler und inhaltlicher Zeitverlauf. 2. In Tells *Preghiera*, der Segnung des Sohnes, wird eine Situation, die im gesprochenen Drama ein flüchtiger Augenblick wäre, zu einem lebenden Bild, einem *Tableau vivant* ausgebrettet, in dem die Handlung innehält, ohne daß jedoch von einem Stillstand der Zeit die Rede sein kann; ein Moment, der in der Realität rasch vorüberginge, ist in der Oper, gestützt durch Musik, zum Ritual gedeckt, und die Ritualisierung von Augenblicken kann zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten der Gattung gezählt werden. 3. Das Duett zwischen Geßler, der gegen Tell und dessen Sohn wütet, und der Prinzessin Mathilde, die wenigstens den Sohn zu retten versucht, ist ein zwar in der Zeit fortschreitender, aber durch Textrepetitionen verzögerter und durch ungleichmäßige Gangart vom realen Zeit-

verlauf abweichender Dialog. 4. Das abschließende Quintett mit Chor gehört zum Typus des aus der Zeit herausfallenden Ensembles, in dem – bei ständigen Textwiederholungen – jeder mit sich allein und, trotz heftiger Affektausbrüche, quasi monologisch in die eigenen Gefühle und Gedanken versunken ist; die Aufhebung der Zeit erscheint als Kehrseite einer Aufhebung der realen, dialogisch-szenischen Beziehung zwischen den Personen.

Der Wechsel zwischen fließender und stockender Handlung führt in der Oper zur Dissoziation der Zeit in einen formalen Zeitablauf, der sich in der Aufführungsdauer manifestiert, und einem inhaltlichen, der aus dem Gang der Handlung als deren reales Substrat erschlossen werden muß. Die Verdoppelung der Zeitvorstellung, die vom Zuschauer unwillkürlich nachvollzogen wird, ohne daß er sie sich bewußt machen müßte, ist gattungsaesthetisch insofern auffällig, als sie in epischer Dichtung geradezu selbstverständlich, in dramatischer jedoch ungewöhnlich ist. Und die Oper rückt, wenn man Zeitstrukturen analysiert, unversehens aus der Nähe des Schauspiels in die des Romans. Gehört in der Epopäie die Differenz zwischen „*Erzählzeit und erzählter Zeit*“, wie sie von Günther Müller genannt wurde: also die Dehnung oder Zusammenziehung von Handlungsphasen einer Geschichte, zu den alltäglichen Kunstmitteln, ohne die kaum eine Erzählung auskommt, so ist für das Schauspiel, jedenfalls innerhalb der Grenzen einer Szene, gerade umgekehrt die Übereinstimmung von Darstellungszeit und dargestellter Zeit charakteristisch. (Zwischen den Szenen sind Zeitsprünge zwar zulässig und nahezu unvermeidlich, doch sollen sie, zumindest im Drama der geschlossenen Form, auf ein geringes Maß reduziert werden: Man kann die aristotelische Forderung nach „*Einheit der Zeit*“ in einer Folge von Szenen als ästhetische Konsequenz aus dem Zusammenfall von Darstellungszeit und dargestellter Zeit innerhalb der Szenen ableiten.)

Mit der Dissoziation des Zeitablaufs in eine formale und eine inhaltliche Zeit hängt, wie es scheint, ein anderes Moment, das die Oper gleichfalls mit dem Roman teilt und durch das sie sich vom Schauspiel unterscheidet, eng zusammen: die ästhetische Gegenwart des Autors. Ähnlich wie in epischer Dichtung gehört in der Oper die Präsenz eines Erzählers, der die Vorgänge lenkt, durchaus zum ästhetischen Sachverhalt. Im Gegensatz zum Schauspiel, in dem der Dramatiker hinter der dargestellten, gleichsam aus sich selbst abrollenden Handlung verschwinden und nicht als eingreifende Macht hervortreten soll, ist in der Oper die fühlbare Anwesenheit des Autors keineswegs ein Stilbruch oder ein dramaturgischer Fehlgriff, durch den das Formgesetz der Gattung verletzt würde. (Und als Statthalter des Autors, der gewissermaßen mitredet, erscheint im modernen Regietheater der Regisseur, dessen Konzeption, statt in der dargestellten Handlung aufgehoben zu sein, als solche selbständig hervortritt.) In den Wagnerschen Musikdramen ist der Komponist, der sich in den Leitmotiven der Orchestermelodie als sprechendes, die gezeigten Vorgänge kommentierendes Subjekt geltend macht, geradezu überwältigend präsent: Schweigend zurückzutreten war Wagners Sache nicht. Und auch die Erinnerungsmotivik in der älteren romantischen Oper, eine Motivik, in der sich weniger die Erinnerung einer handelnden Person als die des Autors an ein früheres Ereignis manifestiert, läßt als Form der Verständigung zwischen dem Komponisten und dem Publikum die ästhetische Gegenwart eines Erzählers und Kommentators in der Oper fühlbar werden.

2

Die „*Einheit der Zeit*“ im Schauspiel: die prinzipielle Übereinstimmung von Darstellungszeit und dargestellter Zeit im Ablauf der Dialoge, erweist sich bei genauerer Analyse der Zeitstruktur als Kehrseite einer Spaltung, die gewissermaßen an anderer Stelle im gesprochenen Drama um so sinnfälliger hervortritt, während sie im Roman eine geringere Rolle spielt: nämlich der Dissoziation in eine gezeigte, reale Zeit und eine imaginäre, bloß evizierte – oder anders ausgedrückt: in die präsente Zeit der Dialoge und die nicht präsente, von der in den Dialogen die Rede ist. Im Schauspiel, jedenfalls im „*Drama der geschlossenen Form*“, wie es von Volker Klotz genannt wurde, ist nahezu jeder Augenblick durch Vorwärts- und Rückwärtsbezüge belastet, in denen sich einerseits die Vorgeschichte geltend macht und andererseits die Handlung einem Ziel und Ende entgegendorängt. Die Struktur des Schauspiels, eine Struktur, deren Substanz Emil Staiger in einer an der Zukunft orientierten Zeitvorstellung zu erkennen glaubte, ist teleologisch.

Anders die Oper, die streng genommen ein Drama der absoluten Gegenwart ist, so daß die Vorgeschichte als lästige Erläuterung der szenischen Vorgänge erscheint, die rasch abgetan werden sollte. (Den Idealtypus eines Librettos stellt eine Handlung ohne Vorgeschichte dar, wie sie Scribe in *Le prophète* für Meyerbeer entwarf.) Ist aber in der Oper sogar die Vorgeschichte eher ein kaum vermeidbares Übel als eine Stütze der eigentlichen – szenisch-musikalisch sinnfälligen – dramaturgischen Konstruktion, so sind vollends die Techniken, die im gesprochenen Drama eine zweite, imaginäre Handlung neben den sichtbaren Vorgängen konstituieren: die Teichoskopie, der Botenbericht und die „verdeckte Handlung“, prinzipiell opernfremd, auch wenn sie manchmal unumgänglich erscheinen. (Als „verdeckte Handlung“ bezeichnete Robert Petsch Ereignisse, die zwar, im Unterschied zur Vorgeschichte, in die Handlungszeit eines Dramas fallen, aber nicht gezeigt werden, sondern aus dem Dialog erschlossen werden müssen.)

Daß das Wagnersche Musikdrama an der Zeitstruktur des gesprochenen Schauspiels partizipiert: daß es ein dichtes Netz von Vorwärts- und Rückwärtsbezügen ausspinnt, die Vorgeschichte als treibendes Moment der Handlung ständig gegenwärtig hält und die Techniken der Teichoskopie, des Botenberichts und der „verdeckten Handlung“ aufgreift, als wären sie in der Oper selbstverständlich, ist unverkennbar, besagt aber weniger über die Ästhetik der Oper, deren Konstruktion aus Wagnerschen Prämissen eine Verzerrung der Geschichte wäre, als über den Unterschied zwischen Oper und Musikdrama. (Das Musikdrama ist eben nicht, wie Wagner glaubte, das Telos der Operngeschichte, sondern eher eine am gesprochenen Drama orientierte Ausnahme von den Gattungsregeln des Musiktheaters.)

Daß eine Vorgeschichte oder eine „verdeckte Handlung“ sogar dann, wenn sie scheinbar die Fabel einer Oper im Übermaß belastet, nicht zur eigentlichen dramaturgischen Substanz zu gehören braucht, kann durch ein Gedankenexperiment gezeigt werden, das zugleich erklären soll, warum das Libretto zu Verdis *Trovatore*, das nicht zu Unrecht in Verruf ist, die szenisch-musikalische Wirkung des Werkes niemals im geringsten beeinträchtigte. Eine Polemik, die sich an handgreifliche Absurditäten klammert, greift zu kurz. Denn es handelt sich, paradox ausgedrückt, um ein Libretto, das miserabel konstruiert und dennoch brauchbar ist, weil die offenkundigen Mängel, an denen es krankt, im Grunde gleichgültig sind. Die Geschichte mit dem vertauschten Kind, das ins Feuer geworfen wurde, bildet keineswegs den Angelpunkt des Dramas, sondern erscheint, pointiert ge-

sagt, als überflüssiger Zusatz zur Handlung, sofern man unter Handlung den Inbegriff der szenisch sinnfälligen, die musikalische Form motivierenden Vorgänge versteht und sie nicht, in der Manier schlechter Opernführer, mit der Erzählung gleichsetzt, die dem Publikum als Inhalt des Dramas präsentiert wird: als Fabel, die es begreiflicherweise verworren findet. Die Substanz einer Oper ist das Sichtbare, nicht das Erzählbare. Und für das Verständnis der Vorgänge, die im *Trovatore* die eigentliche szenisch-musikalische Handlung bilden, genügt die Voraussetzung, daß Azucenas Mutter verbrannt worden ist und daß der Haß, mit dem Graf Luna Manrico verfolgt, auch vor dessen Mutter nicht halt macht, weil Luna Azucenas Rache fürchten muß. Ob Manrico Azucenas Sohn ist oder nicht, ist streng genommen gleichgültig: Der grelle Schluß ist eher angehängt, als daß er aus der sichtbaren Handlung – im Unterschied zur erzählten – zwingend hervorgeinge. Das eigentliche Ende der Oper ist Leonoras Tod, der eine tragische, von Mißverständnissen belastete Verstrickung auflöst. Und man kann ohne Übertreibung behaupten, daß der *Trovatore* nicht trotz des schlechten, sondern mit Hilfe des dennoch tragfähigen Librettos zu einer der erfolgreichsten Opern des Repertoires geworden ist. Das Publikum begreift, auch wenn es die Vorgesichte und die „verdeckte Handlung“ kaum durchschaut, dennoch das Wesentliche, weil die Vorgänge, die musikalisch ausgedrückt werden, pantomimisch verständlich sind, ohne daß sie durch Erzählungen und Reflexionen begründet werden müßten. Die zweite, imaginäre Handlung, die den Hintergrund der realen, sichtbaren Vorgänge bildet, kann ohne Schaden vernachlässigt werden. In der Oper, dem Drama der absoluten Gegenwart, zählt nichts als das unmittelbar Sinnfällige, und wenn das Gezeigte genügend drastisch ist, kann das Erzählte, wie im *Trovatore*, absurd und verworren sein, ohne daß das Publikum in dem Gefühl, daß der Oper Genüge getan wird, beirrt würde.

3

Im Schauspiel – und im Musikdrama, das sich dramaturgisch und in der Zeitstruktur am Schauspiel orientiert – behauptet sich eine zweite, aus Vorgesichte und „verdeckter Handlung“ zusammengesetzte Ereigniskette nicht selten gleichberechtigt neben dem szenisch sichtbaren Vorgang: Zur konkreten Gegenwart des Gezeigten bildet die abstrakte des Erzählten einen Widerpart. Und der imaginäre, lediglich durch Worte evozierte Zeitablauf ist für den Sinnzusammenhang eines Schauspiels manchmal in nicht geringerem Maße konstitutiv als die reale Zeit der Dialoge und szenischen Ereignisse. Dagegen bleibt in der Oper eine bloß vorgestellte Handlung, sofern sie vom Librettisten nicht überhaupt vermieden wurde, fast immer blaß und gleichgültig, und die präsente Zeit ist die einzige, die im Musiktheater zählt.

Die Vereinfachung aber, die in der Konzentration auf die szenisch reale Zeit zu liegen scheint, bildet in der Oper, wie erwähnt, die Kehrseite einer Differenzierung, die aus dem Unterschied zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit, aus der gleichsam romanhaften Technik der Dehnung oder Zusammenziehung von Zeitabläufen erwächst. Und darüber hinaus kompliziert sich eine Analyse, die nicht der Plausibilität die Genauigkeit opfern möchte, noch dadurch, daß der Begriff der musikalisch-formalen Zeit – als Gegenbegriff zu dem der inhaltlichen Zeit des Dramas – durchaus keine einfache, sondern eine in sich zusammengesetzte Kategorie darstellt.

Ein musikalisches Tempo kann in der Regel als Tempo der Zählzeit bestimmt werden, die einer Taktart zugrundeliegt, ist manchmal allerdings in sich gespalten und muß dann,

als Simultaneität von Andante und Allegro oder Adagio und Moderato, auf zwei verschiedene Zählzeiten zugleich bezogen werden. Und das Tempo, scheinbar ein schlichtes Faktum, kann in der Oper durchaus zum Problem werden.

Daß die Musik, als tönendes Inszenierungsmuster, das Maß der Opernregie sei, ist ein Gemeinplatz, allerdings ein fragwürdiger. Die durch Simplizität bestechende Maxime, daß im musikalischen Tempo der Handlungsrhythmus einer Opernszene vorgezeichnet sei, daß also in der Partitur, wenn man sie zu lesen wisse, ein Regiebuch stecke, ist nicht so unverfänglich, wie sie zunächst erscheint. Denn das Zeitmaß, das der Hörer als Gangart der Musik empfindet, das Tempo der Zählzeit, stimmt keineswegs mit dem Ereignis- und Redetempo einer Szene prinzipiell und widerspruchlos überein, und die häufigen Divergenzen zwischen den Zeitmaßen gehören zu den schwierigsten Problemen, die eine differenzierte Opernregie lösen muß.

Daß das Tempo der Zählzeit und das Redetempo auseinanderklaffen, ist die trivialste Form der Zeitspaltung, die einer Analyse kaum bedarf. Immerhin ist in der Introduktion Nr. 1 aus Rossinis *Guillaume Tell* die Doppelheit des Zeitmaßes zum Kunstgriff erhoben, der dazu dient, zwischen schroff kontrastierenden Tempostufen zu vermitteln: Bei Melchthals Auftritt bildet der Simultangegensatz zwischen dem raschen 6/8-Takte des Orchesters einerseits und Tells langsamer, getragener Deklamation andererseits eine Zwischenstufe zwischen dem Allegro vivace und dem Maestoso. (Im Duett Nr. 10 zwischen Mathilde und Arnold benutzte dann Rossini dasselbe Mittel noch einmal.)

Daß das musikalische Zeitmaß mit dem Rede- oder Ereignistempo einer Opernszene nicht zusammenzufallen braucht, gehört zu den Voraussetzungen eines Sachverhalts, der offenbar, so trivial er ist, kaum jemals analysiert wurde: des simplen Faktums nämlich, daß in der Oper ein langsames Ereignistempo, sogar ein Stillstand der Handlung, mit einer heftigen Affektbewegung, die sich in der Musik ausdrückt, durchaus vereinbar ist. Bei einer Divergenz zwischen Ereignis- und Affekttempo steht die Musik gewissermaßen vor der Wahl, sich entweder das eine oder das andere Zeitmaß zu eigen zu machen. (Und manchmal prägt sie sogar, wie erwähnt, zwei Tempi zugleich aus.)

Die Tempi, aus denen sich die Zeitstruktur einer Opernszene zusammensetzt: das musikalische Zeitmaß als Tempo einer Zählzeit, das Aktions- und Redetempo der handelnden Personen, das Tempo der Affekte, von denen sie bewegt werden, und schließlich das Maß an dargestellter Zeit, das den Realitätsgehalt einer Szene ausmacht – die verschiedenen Tempi also, die sich im musikalischen Drama überlagern, stehen in Relationen zueinander, die man zwischen den Extremen unauffälliger Konvergenz und krasser Divergenz – einer Divergenz, durch die sich die Zeitstruktur überhaupt erst dem Bewußtsein aufdrängt – lokalisieren kann. Und sofern die schlichte Übereinstimmung der Tempi als Idealtypus gelten kann, der problemlos erscheint, sind es lediglich die Abweichungen und Unstimmigkeiten, die nach einer Erklärung aus dem Charakter der dramatischen Situation verlangen. Daß etwa das Redetempo einer Szene dem Taktmaß widerspricht, daß das Tempo der Zählzeit das der Affekte durchkreuzt oder daß trotz heftiger Gefühlsausbrüche die dargestellte Zeit zum Stillstand kommt: daß also, mit anderen Worten, die Zeitstruktur einer Szene von Brüchen und Rissen durchzogen ist, bedarf einer Rechtfertigung und sollte nicht einfach als Eigentümlichkeit der Oper, in der sich die Irrealität der Gattung manifestiert, gedankenlos hingenommen, sondern als Mittel einer Dramaturgie, die unter musikalischen Voraussetzungen auf Theaterwirkungen zielt, bewußt gemacht und analysiert werden.

Das Terzett Nr. 11 im zweiten Akt von Rossinis *Guillaume Tell* präsentiert sich anfangs als Aktions- und Dialog-Ensemble: Tell und Walther Fürst versuchen Arnold, der aus Liebe zu Mathilde Kollaborateur der Österreicher geworden ist, für die Schweizer Sache zurückzugewinnen. Bei der Nachricht von dem Mord an Arnolds Vater aber kommt die Bewegung von Rede von Gegenrede abrupt zum Stillstand und macht einer Situation Platz, die in der Realität und im Schauspiel ein Augenblick betroffenen Schweigens wäre, sich in der Oper jedoch als expressives Cantabile ausbreitet, das sich ins geradezu Unermeßliche zu dehnen scheint. Die Textworte, die den Gesang tragen, sind nichts als sprachliche Vehikel dessen, was Richard Wagner „*tönendes Schweigen*“: ein in Musik gefasstes Verstummen unter dem Druck einer tragischen Situation nannte. Ein in der dargestellten, realen Zeit flüchtiger und wortloser Moment nimmt also in der Darstellungszeit eine musikalische Gestalt an, deren Dauer unreal und deren Text bloßes Substrat einer Melodik ist, die eigentlich jenseits der Sprache aus dem Inneren der Personen redet. Und ähnlich wie das Cantabile verhilft auch die abschließende Cabaletta des Terzetts, deren Text aus unablässig repetierten Freiheitsrufen und Racheschwüren besteht, einem Moment, der in der Realität und im Schauspiel rasch vorüberginge, zu einer unwirklichen Dauer, in der eine emphatische Geste, die des Aufrappens oder Aufbruchs, zum lebenden Bild erstarrt, zum *Tableau vivant*, das zu den Modephänomenen der Restaurationszeit gehörte.

Die flüchtige Analyse genügt, um zu zeigen, daß das musikalische Zeitmaß im ersten Teil des Terzetts ein Rede-, im zweiten und dritten dagegen ein Affekttempo ist. Der eigentliche Dialog, in dem die Darstellungszeit mit der dargestellten Zeit annähernd zusammenfällt, bricht am Ende des ersten Teils, den man als melodisierte „*Scena*“ auffassen kann, plötzlich ab: Die formale Zeit, in der sich das Cantabile und die Cabaletta ausbreiten, ist inhaltlich unreal; und die Textworte, die in der Wirklichkeit bloße Interjektionen der Betroffenheit oder des Sich-Aufrappens wären, werden durch Lyrismen und Wiederholungen zu einer Pseudosprache gedehnt, die als bloßes Substrat der Musik dient und nicht als Dichtung beim Wort genommen werden darf: gerade dadurch, daß sie nichts sagt, macht sie einer Musik Platz, in der die dramatische Situation zum Tönen gebracht wird.

Von einer dramaturgisch funktionslosen „*Musikalialisierung*“ zu sprechen: einem abrupten Wechsel vom „*musikalischen Drama*“ (*Scena*) zur „*Gesangsoper*“ (Cantabile und Cabaletta), wäre allerdings verfehlt: Denn die Abweichung des formalen Zeitablaufs vom inhaltlichen ist durchaus – obwohl die Aufeinanderfolge von Cantabile und Cabaletta ein vorgezeichnetes Formschema war, dem sich die Librettistik anzupassen versuchte – in dramaturgischen Kategorien interpretierbar. Daß ein Augenblick schweigender Betroffenheit, der als Wendepunkt des Dramas aus dem Ablauf der Ereignisse hervorsticht, zu irrealer Dauer gedehnt erscheint oder daß eine symbolische Gebärde, in der sich die tragende Idee der Handlung manifestiert, von Rossini als *Tableau vivant* festgehalten wird, ist zwar nicht realistisch, wohl aber dramaturgisch motiviert. Die musikalische Form wird gerade dadurch, daß sie vom Zeitablauf der Wirklichkeit abweicht, der dramatischen Bedeutung der Situation, die einen Akzent erfordert, gerecht. Mit anderen Worten: Die Divergenz zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit ist nicht abstrakt musikalisch, sondern musiktheatralisch begründet: Sie erweist sich als Kunstgriff, der zweifellos, obwohl ihn das gesprochene Drama kaum kennt, ein Stück legitimes Theater darstellt.

Erscheint die Differenz zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit insgesamt als epischer Zug, den die Oper mit dem Roman teilt und durch den sie sich vom Schauspiel unterscheidet, so tritt die Nähe der Operndramaturgie zur Erzähltechnik besonders deutlich beim Zustands- oder Genrebild zutage, das in kaum einer Oper des 19. Jahrhunderts fehlt: Im Zeichen einer Ästhetik des Charakteristischen, die einen Widerpart zur Ästhetik des Schönen bildete, neigte die Epoche zu den Effekten einer tönenden *Couleur locale*.

Ein Schauspielautor ist in der Regel gezwungen, Zuständlichkeit in Handlung – in szenische Rede – aufzulösen: ein Verfahren, aus dem bei Ibsen und Tschechow Dialoge hervorgingen, die in sich zu kreisen scheinen und dennoch unauffällig die treibenden Motive einer Ereigniskette exponieren. Dagegen gehört in der Epik die unmittelbare Schilderung wiederkehrender Vorgänge oder dauernder Gegebenheiten – eine Schilderung, deren Zeitstruktur Günther Müller in einer preziös-pedantischen Terminologie als „iterativ-durativ“ bezeichnete – zu den einfachsten, nächstliegenden Kunstgriffen, ohne die kaum eine Erzählung auskommt. Mit einer gewissen Übertreibung – und unter Vernachlässigung philosophischer Differenzierungen des Zeitbegriffs – könnte man bei dem epischen Verfahren, Immerwährendes gewissermaßen in die Zeitstruktur eines einmaligen Vorgangs zu pressen, von einer Darstellungszeit ohne dargestellte Zeit sprechen: Im formalen Zeitablauf, den der Erzählvorgang ausfüllt, spiegelt sich eine Zuständlichkeit, die als beharrende Dauer oder ständige Wiederkehr des Gleichen einer als Prozeß begriffenen Zeit entgegensteht.

Die Erzähltechnik, nacheinander zu schildern, was gleichzeitig an verschiedenen Orten geschieht oder der Fall ist, die Methode also, sukzessiv ein Panorama zu entwerfen, das in der Phantasie des Lesers zur Simultaneität zusammenwächst, hinterließ im musikalischen Theater deutliche Spuren, die jedoch von einer einseitig an der Dramaturgie des Schauspiels orientierten Opernästhetik kaum erkannt worden sind. Die Introduktion Nr. 1 in Rossinis *Guillaume Tell* ist ein aus heterogenen Teilen zusammengesetztes Genrebild, dessen Akteure oder Staffagefiguren – Bauern, Hirten, ein Fischer sowie der grübelnd in sich versunkene Wilhelm Tell – im Grunde beziehungslos über die Bühne verstreut sind und einzig dadurch, daß sie sämtlich der Phantasmagorie einer idealen Schweiz angehören, dramaturgisch zusammengehalten werden. Was als Simultaneität gemeint ist und sich szenisch als solche präsentiert, muß jedoch musikalisch als Sukzession gezeigt werden, weil die melodischen Charaktere der Szenenteile zu schroff kontrastieren, als daß sie sich in ein Ensemble, dessen kontrapunktische Struktur mit Rossinis Vorstellung von musikalischer Einheit verträglich gewesen wäre, zusammenzwingen ließen. Der Chor der Bauern, die Romanze des Fischers und Tells düstere Klage über politische Unterdrückung werden nacheinander exponiert, als wären sie Stationen einer Handlung und nicht Teile eines Zustandsbildes. Während das szenische Panorama unveränderlich feststeht, gleicht die musikalische Technik, die mit den Mitteln einer tönenden *Couleur locale* dasselbe Panorama skizziert, der Methode eines Erzählers, der von Ort zu Ort wandert, aber dem Leser ein Gesamtbild suggeriert, das er nach und nach entstehen läßt.

Beim bloßen Aneinanderstücken musikalischer Teile, beim Nacheinander, das aus der Epik stammt, bleibt Rossini allerdings nicht stehen: Zur zweiten Strophe des Fischers singt Tell eine Gegenstimme. Doch gibt er, obwohl der Text die politische Klage wiederholt, als Baßstütze zum Tenorsolo des Fischers den Ton seines Monologs preis und paßt

sich dem der Romanze an. Eine zusammengesetzte Zuständlichkeit durch einen musikalischen Simultankontrast zu schildern, ohne daß die Heterogenität der melodischen Charaktere zum Zerfall der musikalischen Struktur führt, gelang erst auf einer späteren Entwicklungsstufe der Ensembletechnik, einer Stufe, die unter den Voraussetzungen von Rossinis Stil und Ästhetik noch nicht erreichbar war.

Die Simultaneität verschiedener Vorgänge oder Dialogfragmente konstituiert einen Ensembletypus, der primär für das Musiktheater des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist, obwohl er in einigen Opernszenen des 19. Jahrhunderts, wie dem Quartett aus *Rigoletto* und dem aus *Don Carlos*, vorausgenommen wurde. Gegenüber der Romanteknik, gleichzeitige Ereignisse oder Zustände nacheinander zu schildern, bedeutet die Simultaneität, so artifiziell sie als räumliches Arrangement erscheint, gewissermaßen eine Wiederherstellung der eigentlich gemeinten Zeitstruktur: Wo sie im Roman auseinanderklaffen, fallen in der Oper, der scheinbar unrealistischen Gattung, Darstellungszeit und dargestellte Zeit unterschiedslos zusammen – der formale und der inhaltliche Zeitablauf stimmen überein. Andererseits ist mit der Gleichzeitigkeit verschiedener oder sogar heterogener Szenen, die in einem Werk wie Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* eine extreme Konsequenz aus der Simultanteknik des traditionellen Ensemblesatzes darstellt und operngeschichtlich zweifellos als Übertragung des Verfahrens von den Stimmen eines Dialogs auf die Szenen eines Aktes aufgefaßt werden muß, ein äußerster Gegensatz zur Dramaturgie des Schauspiels erreicht, die das Durcheinanderreden einzig im absurdem Theater zuläßt. Die Simultanszene der modernen Oper – ein Szenentypus, der zu den frappierendsten Möglichkeiten der Neuen Musik im Musiktheater gehört – entfernt sich also gerade durch den realistischen Zug ihrer Zeitstruktur, durch die Übereinstimmung von formalem und inhaltlichem Zeitablauf, sowohl vom Schauspiel als auch vom Roman, die beide gezwungen sind, gleichzeitige Vorgänge und Zustände nacheinander zu schildern (wobei manchmal der formale Zeitablauf in die Auffassung des inhaltlichen eingreift und den Schein entstehen läßt, das simultan sich Ereignende sei darum, weil es nacheinander erzählt oder gezeigt werden muß, auch nacheinander geschehen). Allerdings kann im Schauspiel wie im Roman durch raschen Ortswechsel und Fragmentierung der Dialoge die Simultaneität, die eigentlich gemeint ist, zumindest suggeriert werden. Der angestammte Ort des Simultankontrasts, der trotz räumlicher Paradoxie durch seine Zeitstruktur ein Stück Wirklichkeit in einem Theaternbild vermittelt, ist jedoch die Oper.

ÜBER DAS „KONTEMPLATIVE ENSEMBLE“

1

Am 16. Mai 1909, während der Arbeit am ersten Akt des *Rosenkavaliers*, schrieb Richard Strauss an Hofmannsthal: „Sehr schön wäre es, wenn Sie für den 2. Akt ein kontemplatives Ensemble dichteten, nach dem Moment, wo vielleicht gerade eine dramatische Bombe geplatzt ist, die Handlung stillesteht und alles sich in Betrachtungen verliert. Solche Ruhepunkte sind sehr wichtig. Beispiele: 2. Akt ‚Lohengrin‘, das große Ensemble, das sogenannte ‚dumpfe Brüten.‘ Das Meistersingerquintett.“

Strauss, dem niemand Mangel an zugleich präzisem und robustem Theatersinn vorwerfen kann, rühmte also am *Lohengrin* eine Szene, die einem flüchtigen Betrachter gerade als „undramatisch“ erscheinen mag, weil „die Handlung stillesteht“, die aber insofern den Wendepunkt des Dramas darstellt, als in ihr die Unentzinnbarkeit der Katastrophe fühlbar wird. Und die Forderung eines „kontemplativen Ensembles“ ist Ausdruck der Erfahrung eines Dramatikers, nicht bloß eines Musikers, der nach „Ruhepunkten“ sucht, an denen sich die Musik auszubreiten vermag.

Das Ensemble „*In wildem Brüten muß ich sie gewahren*“ bezeichnet am Ende des zweiten Aktes, in der Münsterszene, den Augenblick, in dem der Zweifel in Elsa fast übermächtig geworden ist und der tragische Schluß, dem das Drama zutreibt, sich dem Gefühl als unabwendbar aufdrängt, obwohl Elsa die verbotene Frage gerade noch zu vermeiden vermag. Was die Personen sagen, ist nichts als ein in Worte gefaßtes erschrockenes oder erwartungsvolles Verstummen. Das tönende Innehalten ist jedoch von mächtigerer Wirkung, als bewegte „Dramatik“ oder gar szenischer Tumult es sein könnten. Das „kontemplative“ Ensemble ist durchaus ein „dramatisches“.

So flüchtig – unter „realistischem“ Gesichtspunkt – der Augenblick ist, dem die Musik irreale Dauer verleiht, so entscheidend ist er für die innere Handlung. Der Zweifel – wie Elsa den Impuls nennt, der sie zum Aussprechen der Frage drängt – wird zwar noch unterdrückt, aber schon nicht mehr geleugnet, sondern eingestanden („Hoch über alles Zweifels Macht ... soll meine Liebe stehn“). Die Katastrophe wird hinausgezögert, zeichnet sich jedoch als unausweichlich ab. Und daß der Augenblick, den das „kontemplative Ensemble“ umschreibt, den Wendepunkt des Dramas in sich schließt, rechtfertigt seine Dehnung durch Musik: Was in einem gesprochenen Drama kaum denkbar wäre – ein Innehalten und beredtes Verstummen über lange Minuten hinweg –, ist in der Oper, unter dem Formgesetz der Musik, ästhetisch möglich und sinnvoll. Doch wird der Augenblick nicht um bloßer Entfaltung der Musik willen festgehalten, sondern weil er durch die Dehnung akzentuiert und in seiner dramatischen Bedeutung sinnfällig gemacht werden soll.

Die ältere Opernästhetik, die von der *Opera seria* des 18. Jahrhunderts ausging, tendierte dazu, Aktion und Kontemplation voneinander zu trennen: Dem Rezitativ fielen die dramatisch bewegten und wortreichen, der Arie oder dem kantablen Ensemble die lyrisch verweilenden, handlungsarmen Momente zu. (Die „Aktionsarie“ stellte, mindestens in der *Opera seria* vor Gluck, eine seltene Ausnahme dar.)

In der *Opera seria* bildete also die in Töne gefaßte Kontemplation, in der die Personen gleichsam neben die Handlung treten, eine Formkonvention. Das Innehalten ist von

außen, nicht von innen motiviert: Es ist weniger im besonderen Charakter des dramatischen Augenblicks als im generellen ästhetischen Gesetz der Oper – im Prinzip des Wechsels zwischen Rezitativ und Arie – begründet.

Im Musikdrama dagegen, in dem – mindestens tendenziell – die Differenz zwischen Rezitativ und Arie, Aktion und Kontemplation aufgehoben ist, ändert sich die Funktion des kontemplativen Moments, weil es zur Ausnahme wird. Was bloße Formkonvention war, erhält dramatischen Charakter und muß, als Abweichung von der Norm, in der Besonderheit der Situation begründet sein. (Der gewöhnliche Vorgang, daß sich Charakteristisches zu Konventionellem abstumpft, ist also in manchen Zusammenhängen umkehrbar.) Im *Lohengrin* ist die Motivierung eindeutig: In dem „kontemplativen Ensemble“, das einen Augenblick atemlosen Innehaltens irreal dehnt, sammelt sich die Handlung eher, als daß sie unterbrochen würde.

2

Die Idee des Musikdramas, wie sie Wagner konzipierte, scheint durch das retardierende Wesen der Musik, dadurch also, daß der Gang der Musik den des Dramas hemmt, gefährdet zu sein. Die Verzögerung der Vorgänge durch Musik ist jedoch kein bloßer dramaturgischer Mangel, der durch forcierte Theatralik, durch „Operndramatik“ in des Wortes schlimmer Bedeutung, ausgeglichen werden müßte, sondern hängt eng mit einer Möglichkeit authentisch dramatischer Wirkung zusammen, die dem gesprochenen Drama fehlt und nach der es doch manchmal insgeheim verlangt: mit der Möglichkeit, die Zeit stillstehen zu lassen, so daß es scheint, als werde der dramatische Augenblick aus ihr herausgehoben. Und vielleicht ist das musikalische Drama gerade dort seiner Idee am nächsten, wo die äußeren Vorgänge unterbrochen werden und die Handlung sich – in musikalischer Kontemplation – nach innen wendet.

Im *Meistersinger*-Quintett, das Strauss als eines der Paradigmata eines „kontemplativen Ensembles“ rührte, sind es die Randfiguren, David und Magdalene, die andeuten, was die Musik besagt – ohne daß die Redenden, die es alltäglicher meinen, sich des Ausdruckscharakters ihrer Worte bewußt wären, eines Ausdruckscharakters, den erst die Musik fühlbar macht: „*Wach' oder träum' ich schon so früh?*“ Aus der Handlung läßt sich das Quintett kaum rechtfertigen und motivieren; es erwächst weniger aus ihr, als daß es sie suspendiert, und dennoch scheint es, als sei das Quintett das Zentrum des Dramas. Die Musik reicht, als „tönendes Schweigen“, weit hinaus über die inneren und die äußeren Vorgänge, über die Entwicklung der Charaktere wie über die der Ereignisse. Es sind sogar, streng genommen, weniger die Personen, die sprechen, als daß der „Geist der Musik“, in dem die Verwirrungen der Gefühle sich lösen, aus ihnen redet. Schopenhauers Philosophie der Musik, als generelle Ästhetik eine enthusiastische Übertreibung, erscheint angesichts eines herausgehobenen musikalisch-dramatischen Augenblicks wie des *Meistersinger*-Quintetts als Ausdruck unmittelbarer Erfahrung. Die Metaphysik, in der die Musik ins Unermeßliche erhöht wurde, ist von Wagner nicht nur rezipiert, sondern auch eingelöst worden.

Der äußere Umriß des Quintetts kann als dreiteilige Liedform mit Hauptteil, deutlich abgehobenem Mittelteil und veränderter Wiederkehr des Hauptteils klassifiziert werden. (Nicht, daß die Teile, wie in den einfachsten Ausprägungen des Typus, als unvermittelte

Kontraste nebeneinanderstünden: Die Takte 10–12 erscheinen vielmehr durch das Motiv der absteigenden Sekunde und den jambischen Rhythmus als Übergang zum Mittelteil, und das Orchesternachspiel verbindet, als Zusammenfassung oder Konklusion, musikalische Gedanken des Haupt- und des Mittelteils, die gleichsamträumerisch ineinander verschwimmen. Dennoch überwiegt das architektonisch-gruppierende, nicht das logisch-entwickelnde Moment der Form.)

Die Geschlossenheit ist, gerade als Lizenz von der Norm des Musikdramas, kein nichtssagender Zufall. Sie stellt vielmehr das formale Äquivalent zum Ausdruckscharakter des „kontemplativen Ensembles“ dar. Sofern in herausgehobenen Augenblicken einer von Musik erfüllten Sprachlosigkeit (was die Personen sagen, fügt sich nicht zum Dialog, sondern wirkt, paradox ausgedrückt, wie beredtes Verstummen) das Musikdrama seiner Idee am nächsten kommt, ist die Bildung geschlossener, zyklischer Formen kein Verstoß gegen die Prinzipien musikalischer Dramatik, sondern selbst ein dramatisch charakteristischer Formgedanke. Im Musikdrama, in dem das (wie immer modifizierte) Da capo eine Ausnahme darstellt und darum auffällig ist, erfüllt es die Funktion, eine flüchtige Gefühlsregung als Zustand festzuhalten, der den Augenblick überdauert.

In der älteren Oper war das Da capo eine musikalische Formkonvention, die eine dramatische Rechtfertigung weder brauchte noch zuließ. (Die Tendenz, es „realistisch“ zu motivieren – eine Absicht, von der manche Opernregisseure so besessen sind, als gelte es, die Oper zur Vernunft zu bringen –, ist durchaus verfehlt.) Das Da capo war dramatisch nichtssagend.

Dagegen ist im *Meistersinger*-Quintett die Reprise bereit: Die Form greift in den Inhalt ein; und was bloße Konvention war, erhält im veränderten Zusammenhang des Musikdramas Ausdrucksbedeutung. Durch die Wiederkehr des Anfangs – durch eine Form also, die einen Zustand festhält, statt eine Entwicklung darzustellen – vollendet sich die Entrückung in den Wachtraum, in den der „Geist der Musik“ die Personen versetzt. Das Da capo wird zur musikalischen Allegorie von Zeitlosigkeit.

3

Das Modell, das Wagner vorschwebte, als er das *Meistersinger*-Quintett entwarf, ist unverkennbar das Quartett aus *Fidelio*, „Mir ist so wunderbar“. In den Grundzügen eines „kontemplativen Ensembles“ stimmen die Stücke überein. Auch im *Fidelio*-Quartett steht die Handlung still, die Zeit scheint aufgehoben zu sein, und die Personen sind – in einem Augenblick der Entrückung, dem die Musik irreale Dauer verleiht – in sich versunken. Sie reden nicht, sondern ein Gefühl, das sie im Innersten verschlossen halten, dringt tönen nach außen: Die Worte fügen sich nicht zum Dialog, sondern sind Sprache einer stummen, einsamen Empfindung und als solche Substrat von Musik.

Das *Fidelio*-Quartett ist bei Beurteilern, die in einem engen Begriff von Operndramatik befangen sind, berüchtigt als ein Zeichen, wie gleichgültig Beethoven gegenüber den Forderungen des Theaters gewesen sei. Dennoch geht von ihm eine Wirkung aus, die sich – entgegen dem Vorurteil – nicht als ausschließlich musikalische erklären lässt. Das „kontemplative“ Ensemble erfüllt vielmehr eine „dramatische“ Funktion. Das trügerische Glücksgefühl Marzellines, die nicht ahnt, daß der Fidelio, den sie liebt, eine bloße Maske ist, das ängstliche Mitleid Leonores, die eingreifen müßte und es nicht darf, die

Eifersucht Jaquinos und die hoffnungsvolle Rührung Roccos — vier widerstreitende und sich durchkreuzende Affekte werden durch die Form des Kanons (oder der kanonisch strukturierten Variationenreihe) zusammengehalten und musikalisch einander gleichgesetzt: eines Kanons, der über die Widersprüche hinweggeht und den haltlosen Gefühlen eine musikalische Stütze gibt, als wären sie fest begründet. Nicht die „*namenlose Pein*“, von der Leonore, die einzige Wissende, spricht, sondern die Anfangsworte der verblendeten Marzelline, „*Mir ist so wunderbar*“, sind von Beethoven der musikalischen Charakteristik des Ensembles zugrundegelegt worden. Das „Wunderbare“ aber besteht — weit über das hinaus, was Marzelline meint — in nichts anderem, als daß es der Musik gelingt, uns angesichts einer peinlichen Verwirrung der Gefühle zu der Zuversicht zu verführen, alles müsse gut werden. In der Musik löst sich das scheinbar Unentwirrbare.

Der Kanon erwächst, als expressive oder symbolische Struktur, nicht aus der bestehenden Situation, aus einem gegenwärtigen Einverständnis der dramatischen Personen, sondern ist der Szene gleichsam von außen auferlegt. Was zerspalten ist, wird musikalisch als versöhnt gezeigt. Dennoch erscheint die Kanonstruktur als Formgedanke eines unablässig Beziehungen knüpfenden musikalischen Dramatikers, der in der szenischen Gegenwart die Zukunft andeutet, nicht als Einfall eines um das Drama unbekümmerten Musikers oder musikalischen Arrangeurs, der zwischen zwei Arien einen Ensemblesatz brauchte, um Monotonie zu vermeiden. Dramentechnik ist zu einem nicht geringen Teil Verknüpfung, Herstellung eines dichten Netzes von Zusammenhängen; und als Ausdruck einer Ahnung ist darum der Kanon des *Fidelio*-Quartetts eine bereite, dramatisch bedeutsame musikalische Struktur. Form — gerade die scheinbar absolute der strengen Imitation — schlägt um in Inhalt.

Die flüchtige Analyse genügt bereits, um erkennbar zu machen, daß die Unterschiede und Gegensätze zwischen dem *Meistersinger*-Quintett und dem *Fidelio*-Quartett nicht weniger charakteristisch sind als die Übereinstimmungen. In den *Meistersingern* ist die „Seligkeit“, als deren Ausdruck die Musik erscheint, dramatische und psychologische Gegenwart, und die Empfindungen der Personen stimmen zusammen, so verschieden sie motiviert sind. Dagegen ist es im *Fidelio* die künftige Auflösung oder Milderung der Widersprüche, die durch die Musik angedeutet und antizipiert wird. In der szenischen Gegenwart herrscht nichts als Verwirrung und Verblendung. Beethovens Formgedanke, die Kanonstruktur, ist Ausdruck einer Ahnung, die über das unmittelbar Gegenwärtige hinausgreift. Dagegen ist das *Meistersinger*-Quintett, obwohl es Motive des Preislieds einschließt, Darstellung reiner, in sich ruhender Gegenwart.

Die herausgehobenen Augenblicke, deren über alle Worte hinausreichender Gefühls-ton in „kontemplativen Ensembles“ tönende Gestalt annimmt, gleichen einem Aufatmen. Bei Wagner aber sind es die dramatischen Personen, die in dem musikalisch Ausgedrückten zu sich selbst finden, während es bei Beethoven einzig der Hörer ist, dessen Bekommenheit sich löst.

Das „kontemplative Ensemble“, scheinbar eine Episode, in Wahrheit Zentrum des Werkes, hat als Szenentypus in Wagners musikalischer Dramatik paradigmatische Bedeutung. Es erscheint als extreme Ausprägung eines Grundzuges in der Relation zwischen Musik

und Handlung, wie sie Wagner vorschwebte. „Zieht somit die Musik“, schrieb er 1870 in der Beethoven-Abhandlung, einem Dokument der Schopenhauer-Rezeption, „selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumbereich, so geschieht dies doch nur, um die anschauende Erkenntnis durch eine mit ihr vorgehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden“. Ist es demnach insgesamt die ästhetisch-metaphysische Funktion der Musik, aus den äußereren Ereignissen ein inneres Bild hervorgehen zu lassen, so erscheint im „kontemplativen Ensemble“, in dem die Handlung stillsteht, die „wunderbare Umwandlung“, die durch Musik bewirkt werden soll, geradezu als dramatisches Motiv: Die „Wendung nach innen“ wird an der Szene nicht nur vollzogen, sondern bildet unmittelbar deren Thema und dichterischen Gehalt. „Wach' oder träum' ich schon so früh?“

Tritt aus der Handlung, während sie innehält, ein Wachraum hervor, so verwandelt sich zugleich der Dialog, der verstummt, in innere Monologe. Die Personen sind in sich verschlossen und voneinander getrennt und dennoch durch ein Gefühl, an dem sie teilhaben, das aber über sie hinausreicht, miteinander verbunden. Sie reden nicht eigentlich, sondern die Empfindung, von der sie erfüllt sind, findet irreale Worte, von denen sie nichts wissen: Worte, die weniger den Personen selbst gehören, als daß sie vom Dichter hinzugefügt werden, um eine Musik zu kommentieren, die als unmittelbarer Ausdruck eines wortlosen Gefühls erfahren werden soll.

In dem an Mathilde Wesendonck gerichteten Venezianer Tagebuch notierte Wagner am 12. Oktober 1858: „Ich kehre nun zum ‚Tristan‘ zurück, um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu Dir sprechen zu lassen.“ Und in dem Aufsatz *Zukunftsmausik* heißt es zwei Jahre später: „In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.“

Mit dem „Schweigen“, aus dem die Musik hervorgeht, ist in der metaphorischen Sprache der Wagnerschen Ästhetik einerseits das Unausgesprochene jenseits der Worte gemeint: verborgene Momente des Dramas, die durch die Orchestermelodie, das Gewebe der Leitmotive, angedeutet werden. Von einer Hülle des Schweigens sind alle Worte umgeben, wenn auch manche dichter als andere.

Doch sind es andererseits die Augenblicke wirklichen Verstummens, in denen die „unendliche Melodie“ ihrer Idee am nächsten kommt: Augenblicke einer lautlosen Katastrophe, in denen die Handlung gleichsam einzustürzen scheint, oder eines Glücks, in dem die Personen regungslos verharren, als könnte die geringste Bewegung es zunichte machen. In einem Brief an Mathilde Wesendonck vom 29. Oktober 1859 rühmte Wagner die Szene aus Schillers *Jungfrau von Orleans*, in der Johanna, von Thibaut als Hexe denunziert, verstummt und erstarrt, weil sie ihre Liebe zu dem Schwarzen Ritter als Schuld empfindet und sich darum gezwungen fühlt, das Unrecht, das ihr geschieht, zu dulden. „Aus meinen Büchern griff ich unsren lieben Schiller heraus. Ich las gestern die Jungfrau und war so musikalisch gestimmt, daß ich namentlich das Stillschweigen Johannas, als sie öffentlich angeklagt wird, vortrefflich mit Tönen ausfüllen konnte: ihre Schuld, – die wunderbare.“ Motive, die er in einem eigenen Werk vorausgenommen hatte, empfand Wagner in einem fremden am stärksten; und bei der Betroffenheit durch „das Stillschweigen Johannas“ muß sich ihm die Analogie zu Tristans Schweigen nach Markes Klage aufgedrängt haben.

Auch im *Tristan* ist, wie in der *Jungfrau von Orleans*, das Schweigen ein zentrales dramatisches Motiv: Das Verstummen bezeichnet die Peripetie des Dramas.

Die „*tiefe Kunst des tönenden Schweigens*“, in der Wagner das Wesen des musikalischen Dramas zu erkennen glaubte, kommt demnach in dramatischen Augenblicken des Innehaltens und Verstummens zur deutlichsten Ausprägung. Stillstehen der Handlung und Übergang des Dialogs in innere Monologe sind jedoch Grundzüge des „kontemplativen Ensembles“, in dem sich die Handlung „nach innen wendet“. (Die Szene nach Markes Klage wäre durchaus als „kontemplatives Ensemble“, analog zur Münsterszene aus *Lohengrin* und zum *Meistersinger*-Quintett, vorstellbar.) Und es ist kaum eine Übertreibung, vom „kontemplativen Ensemble“, einem scheinbar peripheren Szenentypus, zu behaupten, daß es die verborgene Mitte sei, um die Wagners Konzeption des musikalischen Dramas kreist.

MUSSORGSKIJ IN DER MUSIKGESCHICHTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Boris Godunow und das Problem des musikalischen Realismus

Mussorgskij's Ruhm ist außerhalb Rußlands erst im 20. Jahrhundert entstanden, zunächst in Frankreich, später in Deutschland, England und Italien. Und *Boris Godunow* wurde aus einem Werk, über das man zwar redete, das man jedoch kaum spielte, schließlich sogar, im Unterschied zu den *Trojanern* von Berlioz, zu einem Bestandteil des Repertoires.

Von Gegnern wie von Anhängern ist Mussorgskij als genialer Dilettant apostrophiert worden: die skeptischen Urteile unterscheiden sich von den enthusiastischen lediglich dadurch, daß man den Dilettantismus entweder als Gebrechen ansah, das durch Eingriffe heilbar ist, oder als eine mit der Genialität untrennbar verquickte Eigentümlichkeit erkannte.

Angesichts der Tatsache allerdings, daß Mussorgskij als musikalischer Revolutionär galt und daß die Rezeptionsgeschichte des *Boris Godunow* mit der Entstehungsgeschichte der Neuen Musik chronologisch zusammenfiel, liegt die Vermutung nahe, daß zumindest die Komponisten der Avantgarde des Jahrhundertanfangs, die wie Debussy, Janáček und Strawinskij unverkennbar von Mussorgskij beeinflußt wurden, die Kompositionstechnik des Außenseiters zu begreifen vermochten, ohne sich über befremdliche Merkmale mit einer so fragwürdigen Unterstellung wie dem Dilettantismus-Vorwurf hinwegzusetzen. Die Erwartung wird jedoch enttäuscht.

Debussys Jugendoper *Rodrigue et Chimène* ist in manchen Teilen, wie Leon Vallas zeigte¹, eine Stilkopie Mussorgskij's; und die Rezension der *Kinderstube*, die Debussy 1901 für die *Revue blanche* schrieb, ist durchaus von Sympathie getragen. Andererseits ist jedoch in dem Lob, das der „absichtslosen, von verknöcherten Formeln freien Kunst“ Mussorgskij zuteil wird, einen Widerhaken fühlbar, wenn Debussy, der erklärte „Anti-Dilettant“, Mussorgskij als „wißbegierigen Wilden“ schildert, „der bei jedem Schritt, den ihm sein Gefühl eingibt, die Musik entdeckt“².

Ähnlich zwiespältig wie Debussy verhielt sich Janáček. Die Ästhetik, zu der er sich bekannte: die Forderung, Musik müsse vor allem „wahr“ sein und dürfe vor der Realität des gewöhnlichen Lebens nicht zurückscheuen, stimmt mit den Überzeugungen, die Mussorgskij in Briefen formulierte, nahezu restlos überein. Und Janáčeks Verfahren, Prosa zu komponieren und die Melodik aus dem Sprachtonfall zu entwickeln, erinnert an die „realistischen“ Dialoge in der Schenkenszene aus *Boris Godunow*. Es scheint jedoch, daß Janáček erst nach Abschluß von *Jenufa* den Klavierauszug des *Boris Godunow* studierte; und in einem Brief äußerte er sich durchaus skeptisch über Mussorgskij, der zwar Sprachtonfälle musikalisch benutzte, aber deren eigentliche Schönheit nicht begriffen habe³. Nach Gerald Abraham besagt Janáčeks Einwand, daß Mussorgskij es versäumte, die sprachlich geprägten Vokalphrasen als Instrumentalmotive aufzugreifen und zu entwickeln⁴. Und wenn Abrahams Interpretation zutrifft, steckt in Janáčeks Vorbehalt, der sich gegen einen vermeintlichen Mangel an musikalischer Logik richtet, wiederum der Dilettantismus-Verdacht.

Strawinskij schließlich, der 1913 zusammen mit Ravel Mussorgskij's fragmentarisch hinterlassene Oper *Chovansčina* instrumentierte, erwähnt zwar, daß im gleichzeitig entstandenen dritten Akt der Oper *Die Nachtigall* Mussorgskij's Stil einige Spuren hinterlassen habe. Und er erinnert sich auch, daß er den Enthusiasmus für den Liederzyklus *Ohne Son-*

ne mit Debussy teilte⁵. Aber er scheute andererseits nicht davor zurück, für Tschaikowskij Partei zu ergreifen, und vom „schalen Naturalismus und Dilettantismus“ der „Fünf“ zu sprechen, obwohl er Rimskij-Korssakovs Eingriffe ablehnte und die „unbeholfene Schreibweise“ als Kehrseite einer Genialität betrachtete, die mit dem Unglück behaftet sei, vom Dilettantismus untrennbar zu erscheinen⁶.

Von dem Dilettantismus-Verdacht, der auf Mussorgskij liegt, kann man demnach nicht behaupten, daß er von bornierten Theoretikern und mißgünstigen Akademikern, die dem musikalisch Neuen feindselig gegenüberstanden, ausgestreut worden sei. Er muß vielmehr, als autoritatives Urteil, ernst genommen werden und erweist sich sogar, wenn man den ästhetischen Vorwurf in eine geschichtliche Charakteristik umwendet, als Orientierungspunkt bei dem Versuch, das Außenseitertum Mussorgskijs in der musikalischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts historisch zu erklären, statt es als schiere Tatsache, die sich gegen eine begriffliche Durchdringung sperrt, einfach hinnehmen zu müssen.

Der gerade Weg ist nicht immer der kürzeste, und man muß manchmal, nach einem Vorschlag Walter Benjamins, die Schwierigkeiten häufen, um sie zu lösen, und die Fäden zunächst scheinbar verwirren, um schließlich das Muster zu entdecken, das ihnen zugrundeliegt. Die Frage nach den Bedingungen, unter denen das seltsame Phänomen eines Dilettantismus von Rang, wie ihn Mussorgskij nach dem Urteil Debussys, Janáčeks und Stravinskij ausprägte, überhaupt möglich war und geschichtswirksam werden konnte, läßt sich, wie es scheint, erst beantworten, wenn man sie mit einem Problem verknüpft, mit dem sie bei oberflächlicher Betrachtung nicht im geringsten zusammenhängt: mit dem Problem des musikalischen Realismus.

Daß Mussorgskij „Realist“ war und sich mit den Tendenzen, die in der russischen Literatur und Malerei als „Realismus“ proklamiert wurden, verbunden fühlte, ist seit Stassow einer der Topoi der Musikgeschichtsschreibung, an denen niemand zweifelt, ohne daß jedoch der Terminus „Realismus“, der in erster Instanz nichts als ein ästhetisches Programm darstellt, kompositionstechnisch, als Inbegriff musikalischer Kunstmittel, genügend präzisiert worden wäre.

Unter dem Einfluß der marxistischen Ästhetik, die den Realismus zur generellen Norm erhob, ist das spezifische Problem, von dem eine um das 19. Jahrhundert bemühte Musikgeschichtsschreibung ausgehen müßte, in den Hintergrund gerückt: das Problem, ob dem Realismus, der in der Literatur und der Malerei des 19. Jahrhunderts die Romantik ablöste und in den 1850er Jahren die Parolen hervorbrachte, durch die er sich als zeittypisch im allgemeinen Bewußtsein durchsetzte, ein musikalischer Realismus entsprach, über den zu reden lohnt. Daß sich in manchen Opern des späten 19. Jahrhunderts, bei Verdi und Bizet, Mussorgskij und Janáček, einzelne Phänomene entdecken lassen, die man als realistisch charakterisieren und zum Realismus der französischen und russischen Romane in Beziehung setzen kann, steht fest. Ebenso unbezweifelbar aber scheint es andererseits zu sein, daß von einem Realismus als dominierendem Stil in der Musik des späten 19. Jahrhunderts schwerlich die Rede sein kann. Die in der Literatur zentrale Tendenz blieb in der Musik peripher.

Das Zeitalter des Positivismus, das um die Jahrhundertmitte anbrach — nach dem Scheitern der Revolution von 1848/49 und dem „Sturz des Hegelianismus“ —, war in der Musik, die zum „Zeitgeist“ gleichsam querstand, immer noch eine Epoche der Romantik (einer Romantik, wie es sie in der Literatur und der Malerei zwar gleichfalls gab, aber nicht als ein Phänomen von Rang). So schroff der Gegensatz zwischen Wagner, Liszt oder

Bruckner einerseits und Brahms andererseits den Zeitgenossen erscheinen möchte: daß die Komponisten sämtlich, jenseits des musikalischen Parteienstreits zwischen Konservativen und Progressiven, der Romantik oder Neuromantik angehören, steht nach allgemeinem Urteil und Sprachgebrauch fest. Und man kann die musikalische Neuromantik, wenn man nach einer ideengeschichtlichen Formel sucht, geradezu als Romantik in positivistischer Zeit charakterisieren: als Romantik, deren geglaubte Metaphysik zerfallen war oder lediglich als Philosophie der Kunst, sozusagen von Gnaden der Ästhetik, in der Epoche des Positivismus noch überlebte.

War demnach die Neuromantik im späten 19. Jahrhundert eine musikalisch dominierende Richtung in schiefer Relation zum „Zeitgeist“, so galt vom Realismus, den Mussorgskij ausprägte, das genaue Gegenteil: er stimmte mit der herrschenden Tendenz der Epoche in Literatur und Malerei überein, stand jedoch quer zur musikalischen Entwicklung, die sich gegen realistische Bestrebungen sperrte, obwohl vereinzelt, in dem Streit über Programmusik oder über die Opern von Charpentier und Bruneau, die Termini „Realismus“ und „Naturalismus“ in die musikästhetische Diskussion übertragen wurden, sei es in polemischer oder in apologetischer Absicht.

Sucht man aber nach einer Erklärung für die Sperrigkeit der Musik gegenüber dem „Zeitgeist“, so muß man die These, die im 19. Jahrhundert selbst von der Ästhetik bereithalten wurde: die These, Musik sei „von Natur“ eine romantische, nicht-realistische Kunst, deren Reich das „Wunderbare“ – E.T.A. Hoffmanns „Dschinnistan“ oder „Atlantis“ –, nicht die „Prosa des gemeinen Lebens“ (Hegel) sei, zunächst einmal durchaus ernst nehmen, obwohl es Historikern schwerfällt, sich eine Argumentation zu eignen zu machen, die eine „Natur der Sache“ postuliert.

Unter der Voraussetzung jedoch, daß Realismus in der Musik prekär ist: daß er als ästhetisches Programm, das der Musik von außen auferlegt wurde, in einen gewissen Widerspruch zu den Bedingungen des Tonsatzes gerät, rückt der „Dilettantismus“, der Mussorgskij nachgesagt wurde, in ein anderes Licht: er erscheint, statt bloßes „Ungeschick“ – und ein biographisch motivierter Zufall – zu sein, als Preis, den ein musikalischer Realist dafür bezahlen muß, daß er der Musik eine Stiltendenz aufdrängt, die ihr „von Natur“ fremd ist. Anders ausgedrückt: die Phänomene, die musicalischen Akademikern als Merkmale von Dilettantismus erscheinen, wären – historisch betrachtet – nichts anderes als die Spuren, die ein musicalischer Realismus wegen des Moments von Gewaltsamkeit, das ihm anhaftet, am Tonsatz hinterläßt. Der technische Mangel erscheint als Kehrseite geschichtlicher Authentizität.

Versteht man aber die Abweichungen von der Norm des Tonsatzes, durch die Mussorgskij Befremden provozierte, als bewußte Verstöße in realistischer Absicht, so erweist sich der Begriff des „Dilettantismus“ als inadäquat und hinderlich. Oder genauer: ob die Brüche und Risse im musicalischen Gefüge mit einem biographisch-psychologisch begründbaren Mangel an Metier zusammenhängen, ist ästhetisch gleichgültig. Sofern man dem Realismus, wie ihn Mussorgskij ausprägt, auch in der Musik ein Mindestmaß an geschichtlicher Authentizität zugesteht, gewissermaßen eine genügende Legitimation durch den „Zeitgeist“, muß man die kompositionstechnischen Konsequenzen der realistischen Intention, unabhängig von biographisch-psychologischen Bedingungen, als Kunstmittel ernst nehmen, statt sie als Dilettantismen abzutun. Und die ästhetischen Kategorien, die man einer Erklärung der Regelwidrigkeiten bei Mussorgskij als Interpretationsmuster zu-

grundelegen kann, sind die gleichen, mit denen in der modernen Literaturtheorie der Stil russischer Realisten, die Prosa Gogols und Tolstojs, bestimmt worden ist.

Detaillierte Analysen wären in einem Versuch, die Umrisse eines historiographischen Problems zu skizzieren, zweifellos fehl am Platze. Um aber wenigstens die Richtung anzudeuten, die eine genauere Untersuchung Mussorgskischer Kunstgriffe einschlagen müßte, sollen an Beispielen aus *Boris Godunow* einige Kriterien, von denen eine Interpretation ausgehen könnte, fragmentarisch erläutert werden.

1. Grigorijs Traum ein der Klosterszene des ersten Aktes (Ziffer 15: „*Mir träumte: eine steile Treppe führt mich hinaus zum Turme*“) beginnt mit einer Akkordfolge, deren chromatische Harmonik, die Schilderung eines Aufstiegs in schwindelhafte Höhen, in der Terminologie Arnold Schönbergs als „schwebende Tonalität“ zu charakterisieren wäre. Der Progression liegt eine Sequenz zugrunde, die auffällig irregulär ist: der dritte Akkord ist bei der Wiederkehr um einen Halbton verschoben (1: *E-Cis-A-Fis*, 2: *Ges-ES-C-As*: regulär wäre in der Sequenzierung *Ces* statt *C*). Begreift man aber den austauschbaren Akkord als sekundär, so tritt, wenn man den Zusatz wegdenkt, als Gerüst der Sequenz eine Halbkadenz von frappierender Simplizität zutage: *E-Cis-Fis* oder *Ges-Es-As* = I-(V)-II. Und die Störung eines einfachen Grundmusters durch eine irritierende Interpolation ist zweifellos ein reflektiertes, kein naives Verfahren. Von „Dilettantismus“ kann jedenfalls schwerlich die Rede sein: die Variabilität des Zusatzakkords, durch die der Eindruck „schwebender Tonalität“, also das expressiv-realistische Moment der Stelle überhaupt erst entsteht, beruht keineswegs auf einem plumpen „Ungefähr“, auf kompositorischem „Ungeschick“, wie es Mussorgskij von Strawinskij unterstellt wurde, sondern verrät einen Kalkül, dessen Logik ungewöhnlich sein mag, aber durchaus nachvollziehbar ist.

2. Der Chor der Mönche, der in die Klosterszene von außen hereinklingt (Ziffer 9: „*Gott, gerechter Vater*“), prägt eine Harmonik aus, die modal oder kirchentonartlich wirkt, also „couleur locale“ vermittelt. Der Schlußakkord in Takt 6, cis-moll, ist tonal schlechterdings unerklärlich: die Progression V-III nimmt die Stelle einer Kadenz ein, ohne nach tonalen Kriterien deren Funktion zu erfüllen. Die Modalität, ein Stück „Milieu-realismus“, wie marxistische Ästhetiker sagen würden, ist jedoch als Stilkopie keineswegs unproblematisch: von einer einfachen Reproduktion des ursprünglichen Sinns, den kirchentonartliche Harmonik im 16. Jahrhundert besaß, kann jedenfalls nicht die Rede sein. Durch den tonalen Kontext, in dem sie bei Mussorgskij steht, wird die Stilkopie drastisch beeinflußt und in ihrer Bedeutung verändert. Eine „dorische Sexte“ ist im 19. Jahrhundert, anders als im 16., eben nicht eine Stufe wie andere, sondern als Abweichung von der Mollsexta die „charakteristische Stufe“ der dorischen Skala: durch den Bezug auf Moll, den kein Hörer des 19. Jahrhunderts unterdrücken kann, entsteht überhaupt erst der Begriff der „dorischen Sexte“, der dem 16. Jahrhundert fremd war. Die Veränderungen aber, denen die modale Harmonik bei der Übertragung aus dem 16. ins 19. Jahrhundert unterworfen war, wurden von Mussorgskij gewissermaßen „mitkomponiert“. Der erwähnte, auffällig modale Schlußakkord, cis-moll, resultiert überraschend aus einer Akkordfolge, *h-E*, die zunächst, in der ersten Zeile des Chors, tonal fortgesetzt worden war (*h-E-A* = II-V-I). Und die Konfrontation einer tonalen und einer modalen Version besagt nichts Geringeres, als daß der cis-moll-Akkord, das kirchentonartliche Moment, durch Verweigerung einer tonalen Konsequenz entsteht: durch eine Umbiegung, die man durchaus als solche wahrnimmt. Die Modalität – das Mittel, um historisch-realistisches Lokalkolorit zu erzielen – ist demnach, statt naiv aufgegriffen zu werden, von Mussorgskij als

Abweichung von der Tonalität komponiert worden: im Bewußtsein der geschichtlichen Distanz, die das 19. Jahrhundert vom 16. trennt. Arnold Schönberg würde einen Mangel an musikalischer Logik konstatieren, weil Mussorgskij die musikalischen Konsequenzen, die der Anfang des Chorsatzes implizierte, nicht zog, sondern ins Unerwartete auswich. Der Bruch, scheinbar ein Ausdruck von „Ungeschick“, ist jedoch in Wahrheit ein Kunstgriff, um modale Harmonik nicht allein herzustellen, sondern auch fremd erscheinen zu lassen, also das historische Moment des „Milieurealismus“ musikalisch fühlbar zu machen.

3. In Pimens Erzählung, dem zentralen Teil der Klosterszene, wird der Bericht, daß mancher Zar „*die Krone selbst, die goldene, mit eines Mönches schlichter Kutte*“ vertrauschte (Ziffer 25), durch einen Bruch im tonalen Gefüge illustriert: es-moll wechselt abrupt mit G-Dur (Quartsextakkord). Und der Riß ist um so auffälliger, als beide Tonarten über längere Strecken in schlichter Diatonik ausgebreitet werden. Die Modulation, die man nach akademischen Regeln des Metiers erwarten würde, der Übergang von der einen Tonart zur anderen, ist gewissermaßen durch einen harmonischen „Verfremdungseffekt“ ersetzt. Gänzlich unvermittelt ist allerdings der Wechsel streng genommen nicht; denn das befremdende Nebeneinander der Akkorde es und G⁶ lässt sich, ähnlich wie die Harmonik des Tarnhelm-Motivs aus Wagners *Ring*, als Schichtung von Halbtonverknüpfungen in sämtlichen Stimmen, also als „komplementäre Harmonik“ im Sinne Arnold Schönbergs, erklären und rechtfertigen. Eigentlich setzt jedoch die Interpretation, um restlos triftig zu sein, einen chromatischen Kontext voraus, der bei Mussorgskij fehlt. Und das Phänomen einer Vermittlung, der gleichsam der Boden entzogen wurde, ist keineswegs ein Mangel, der auf einen Defekt im Gefühl für harmonische Relationen schließen lässt. Gerade in der gewissermaßen verschobenen Beziehung zwischen der diatonischen Harmonik und dem chromatischen Einschub oder Momentaneffekt liegt der Kunstgriff, durch den Mussorgskij eine realistische, den Text drastisch illustrierende Absicht verwirklichte: die Ungebrochenheit der Diatonik, der glänzenden des Herrschertopos ebenso wie der gedämpften des Klosterkolorits, macht die chromatische Wendung im kritischen Augenblick, die davon absticht, überhaupt erst auffällig und durch Auffälligkeit expressiv. Die Drastik der Gelenkstelle – der Riß im harmonischen Gewebe – symbolisiert die Fremdheit der Sphären, die jede für sich genommen durch diatonische Simplizität gekennzeichnet sind.

Eine Interpretation der Mussorgskischen Regelverstöße, die deren realistischen Charakter historisch genauer zu bestimmen versucht, also bei einer Begründung der satztechnischen Normwidrigkeiten als Mittel der Textdarstellung und Situationsschilderung nicht stehen bleibt, kann von einer ästhetischen Theorie ausgehen, die unter dem Namen „russischer Formalismus“ zum Methodenrepertoire der Literaturwissenschaft gehört, in der Musikwissenschaft allerdings nur vereinzelt, und zwar zur Deutung des Strawinskischen Neoklassizismus, aufgegriffen wurde⁷. Daß für marxistische Ästhetiker zwischen dem Formalismus, dem sie mißtrauen, und dem Realismus, den sie proklamieren, ein kaum überbrückbarer Gegensatz besteht, den außerdem die Terminologie suggeriert, sollte nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß der Formalismus von Viktor Šklovskij in der *Theorie der Prosa* als Ästhetik der realistischen Erzähltechnik Gogols und Tolstojs begründet und entwickelt worden ist⁸. Als wissenschaftliche Methode ist der Formalismus, zumindest partiell, eine Theorie der künstlerischen Praxis des Realismus. Versteht man aber unter Formalismus ein Verfahren zur Beschreibung und begrifflichen Durchdringung reali-

stischer Prosa, so dürfte der Versuch, formalistische Kategorien an realistischer Musik zu erproben, prinzipiell gerechtfertigt sein.

Der Begriff der „Verfremdung“, eine zentrale, durch Brechts Entlehnung berühmt gewordene Kategorie der formalistischen Ästhetik, besagt bei Šklovskij, daß es ein Ziel realistischer Kunst sei, Gegenstände und Sachverhalte, deren Auffassung durch Automatisierung der Wahrnehmung schematisch geworden ist, durch ungewohnte, irritierende Kunstmittel wieder auffällig und bemerkenswert erscheinen zu lassen. Alltägliches erweist sich durch „verfremdende“ Kunstgriffe unversehens als frappierend. Die Methode der „Verfremdung“ ist also zugleich und ineins realistisch und formalistisch: realistisch, weil sie ein Stück Wirklichkeit erfahrbar macht, das durch Automatisierung der Wahrnehmung unkenntlich geworden war; formalistisch, weil sie artifizielle Umwege einschlägt und Kunstgriffe benutzt, um die verflachte und schematisierte Wahrnehmung zu stören und zu durchbrechen, also gewissermaßen durch Überrumpelung von Konventionen eine originäre Wahrnehmung wiederherzustellen.

Daß Mussorgskis musikalischer Realismus in einer Störung und Durchbrechung von Hörkonventionen, von automatisierten musikalischen Wahrnehmungsformen besteht, ist so offenkundig, daß es kaum demonstriert zu werden braucht, und dürfte durch die skizzierten Analysen, so flüchtig sie waren, genügend deutlich geworden sein. Mussorgskij war zweifellos der entschiedenste Konventionsverächter des 19. Jahrhunderts. Dem italienischen Opernstil, der die Melodik in immer gleiche, durch eine eng begrenzte Auswahl von Versmaßen bestimmte rhythmische Muster preßte, stand er ebenso skeptisch gegenüber wie der deutschen Instrumentalmusik, deren thematisch-motivische Arbeit er als mechanisch und pedantisch empfand. (Borodin erzählte⁹, daß Mussorgskij 1859 zwar Schumanns Es-Dur-Symphonie enthusiastisch rühmte, aber die Durchführung des ersten Satzes nicht spielen mochte, weil sie nichts als „*tönende Mathematik*“ sei.)

Daß sich Mussorgskij über das, was als „musikalische Logik“ galt, rücksichtslos hinwegsetzte, daß er es verschmähte, Themen nach Beethovenschem Vorbild konsequent zu entwickeln, durch Modulationen zwischen kontrastierenden Tonarten zu vermitteln und melodische Gedanken zu achttaktigen Perioden auszuspinnen, daß er gerade umgekehrt, in schroffer Opposition zu den Regeln des Metiers, wie es die „guten Musiker“ verstanden, Motive hart gegeneinandersetzte, Tonarten übergangslos aufeinanderprallten ließ und die „Quadratur der Tonsatzkonstruktion“ (Richard Wagner) in „musikalische Prosa“ auflöste, läßt sich ohne Übertreibung und methodologische Gewaltsamkeit als „Verfremdung“ im Sinne Šklovskij, also als formalistischer Kunstgriff in realistischer Absicht interpretieren.

Läßt sich demnach Mussorgskis musikalische Technik durch Vermittlung der formalistischen Theorie, als deren zentrale Kategorie der Begriff der „Verfremdung“ erscheint, mit der realistischen Prosa Gogols und Tolstojs in einen geschichtlichen Zusammenhang bringen, der durch kunsttechnische Kriterien über die vage Programmatik kunstphilosophischer Maximen hinausgeht, so genügt andererseits das Verfahren der musikalischen Textdarstellung und Situationsschilderung durch normwidrige und dadurch auffällige Kunstmittel keineswegs, um Mussorgskis Stil als musikalischen Realismus zu determinieren. Erst in Verbindung mit anderen Bestimmungsmomenten konstituieren die Merkmale, die von der formalistischen Theorie begrifflich erfaßt wurden, das Phänomen oder den Komplex von Phänomenen, der einem Historiker als Realismus des 19. Jahrhunderts vor

Augen steht. Um allerdings bei dem Versuch, Grundzüge des Realismus als historischer Kategorie zu skizzieren, nicht von vornherein zu scheitern, muß man von einem Realismusbegriff ausgehen, der weniger erkenntnistheoretische als vielmehr ästhetische und kunsttechnische Prämissen zugrundelegt (obwohl nicht geleugnet werden soll, daß die Momente ständig miteinander verquickt sind). Der Streit darüber, was Wirklichkeit überhaupt sei, führt in einer Realismus-Diskussion ebenso ins Unwegsame wie eine prinzipielle Auseinandersetzung über Möglichkeiten und Grenzen der Intention, Realität durch Kunstwerke abzubilden oder erfahrbar zu machen.

Ein spezifisch kunsthistorischer Realismusbegriff kann demgegenüber von der einfachen geschichtlichen Tatsache ausgehen, daß der Realismus des 19. Jahrhunderts als Opposition gegen Idealismus, Klassizismus und Romantik entstanden ist. Er konstituierte sich als Widerspruch (und ein Realismus, der nicht wider den Stachel lädt, gibt sich selbst preis).

Für die Wahl der Sujets, die ein krudes, aber durchaus unverächtliches Kriterium ist, war im 19. Jahrhundert nicht allein die Vermeidung mythologischer und märchenhafter Stoffe und der Griff in die Alltäglichkeit, die intersubjektiv beobachtbare Realität, charakteristisch, sondern darüber hinaus eine Tendenz zu Gegenständen und Sachverhalten, die früher als kunstfremd ausgeschlossen worden waren. So borniert eine Polemik sein mochte, die dem Realismus die häßlichen und abstoßenden Sujets vorwarf, zu denen er neigte (sei es aus sozialkritischen oder aus ästhetizistischen Motiven): das Moment der Opposition, das im Realismus steckte, ist gerade von dessen Gegnern am schärfsten gesehen worden. (Zaghafte Unterscheidungen, die einen „poetischen“ Realismus vom rohen „Naturalismus“ zu trennen versuchen, sind demgegenüber nutzlos.)

Auch in der Operngeschichte war es im 19. Jahrhundert für den realistischen Charakter eines Werkes nicht ausschlaggebend, daß überhaupt irgendein Stück Wirklichkeit geschildert wurde, sondern daß es sich um einen Teil der Realität handelte, der bisher von der Gattung, der das Werk angehörte, ferngehalten worden war. Daß Mussorgskis musik-dramatischer Realismus vor der „*Prosa des gemeinen Lebens*“ (Hegel) nicht zurücksehnte, genügt also nicht, um ihn zu charakterisieren. Ein Realismusbegriff, der kunsthistorisch tragfähig sein soll, muß vielmehr gattungsgeschichtlich präzisiert werden. Und zwar entstand, wie von Erich Auerbach gezeigt wurde¹⁰, realistische Kunst durch bewußte Verstöße gegen die klassizistische, aus der Antike überlieferte Stilhöhenregel, von der die Theorie der literarischen Gattungen im Schauspiel ebenso wie in der Oper bis ins 19. Jahrhundert bestimmt oder zumindest beeinflußt wurde. Die Regel reservierte den „*Königen und großen Herren*“, um mit Hofmannsthal zu sprechen, die Würde des Tragischen und des erhabenen Stils, während bürgerliche und bäuerliche Sujets ausschließlich in der Komödie, also im niederen Stil, zugelassen waren. Die unteren Klassen wurden, sofern sie überhaupt ins Blickfeld der Kunst kamen, aus der Perspektive der oberen gesehen: als Objekte von Komik.

Wenn also in Mussorgskis *Boris Godunow* das russische Volk der eigentliche Held des Dramas ist, und zwar ausgeprägter als in Puschkins Drama, so liegt nach gattungästhetischen Kriterien das realistische Moment der Darstellung, der Verstoß gegen die Stilhöhenregel, nicht in der bloßen Tatsache von Massenszenen auf der Bühne, sondern darin, daß das Volk als Protagonist einer Tragödie und nicht einer Komödie erscheint. Es erhält, als kollektives dramatisches Subjekt, die Würde des Tragischen, und zwar auch und gerade in

einer Gestalt wie der des „Blödsinnigen“, der nicht eine groteske, sondern eine rührende Figur ist. Und wenn umgekehrt der Zar in einer häuslichen Szene mit Sohn, Tochter und Amme gezeigt wird, so bedeutet das Idyll, dessen Vorbilder in der Tradition der Comédie larmoyante zu suchen wären, einen krassen Abfall von der Höhe des tragischen Stils, des genus sublime, das nach klassizistischer Regel in einer Dramatisierung des Boris-Stoffs gewahrt bleiben müßte.

Läßt sich demnach die Tendenz, die in der Opernästhetik „Realismus“ genannt wurde, dadurch genauer bestimmen, daß man, statt sich in vage Räsonnements über Musik und Wirklichkeit zu verlieren, von der Durchbrechung der Stilhöhenregel ausgeht, so zeigt sich im gleichen Zusammenhang andererseits, daß Mussorgskis musikgeschichtliche Stellung durch ein Paradox charakterisiert ist: durch das seltsame Phänomen, daß er zum Außenseiter werden mußte, um in der Musik die Hauptströmung der allgemeinen Kunstentwicklung des späteren 19. Jahrhunderts, den Realismus, zu repräsentieren.

Um den sperrigen, scheinbar in sich widersprüchlichen Sachverhalt zu begreifen, muß man sich bewußt machen, daß Mussorgskij das war, was „gute Musiker“ mit einer Mischung von Respekt und Abscheu unter einem „literarischen“ Komponisten verstehen. Der Vorwurf des „Literarischen“, der Weber und Wagner ebenso traf wie Berlioz und Liszt, wurde, wie es scheint, niemals analysiert, obwohl eine Untersuchung durchaus lohnend wäre, weil sie ein Stück jener impliziten, in der Umgangssprache verborgenen Ästhetik zutage fördern würde, die geschichtlich mindestens ebenso bedeutsam ist wie die explizite, die sich in Büchern dokumentiert. Immerhin dürfte feststehen, daß der Begriff einen Überschuß an Intention meint, der über das, was sich kompositionstechnisch-handwerklich einlösen läßt, hinausgeht. Die Behauptung einer Diskrepanz zwischen Anspruch und Resultat ist jedoch prekär, weil sie dazu taugt, von bornierten Konservativen mißbraucht und gegen jede Neuerung, die sich nicht mit dem Maß des gewohnten, herkömmlichen kompositorischen Metiers messen läßt, ausgespielt zu werden.

Ist demnach im Begriff des „literarischen“ Komponierens die Vorstellung einer rücksichtslosen Progressivität, die vor dem Risiko eines scheinbaren Dilettantismus nicht zuckscheut, mit der Orientierung an dichterischen Ideen und Tendenzen verknüpft, so läßt sich die Kategorie im Hinblick auf Mussorgskij insofern präzisieren, als man zeigen kann, daß der Konnex zwischen Musik und Literatur nicht in bloßer Anlehnung oder Aneignung, sondern in einer Wechselwirkung bestand, die das mißbrauchte und verschlissene Epitheton „dialektisch“ verdient.

In dem Opernfragment *Die Heirat* nach Gogols Komödie nahm Mussorgskij 1868 eine Methode voraus, die im 20. Jahrhundert zum herrschenden Prinzip der Opernkommunikation wurde: das Verfahren, einen Dramentext – dessen prosodische Form, Prosa oder Blankvers, nach traditionellen Kriterien als „unsanglich“ galt – wörtlich oder nahezu wörtlich, wenn auch verkürzt, als Libretto zu verwenden. Die „Literaturopfer“, deren Geschichte im 20. Jahrhundert von Debussys *Pelléas et Mélisande* und Strauss' *Salome* über Alban Bergs *Wozzeck* und *Lulu* bis zu Zimmermanns *Soldaten*, Henzes *Prinz von Homburg* und Reimanns *Lear* reicht, beruht kompositionstechnisch auf dem Prinzip der „musikalischen Prosa“, das von Arnold Schönberg in dem Aufsatz *Brahms the Progressive* als eine der tragenden Voraussetzungen der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts erkannt wurde: die regelmäßige, „quadratische“ Periodenstruktur, die im 19. Jahrhundert die Grundlage der Opernmelodik und das Hauptmerkmal populärer Kantabilität bildete, wurde suspendiert und in Partikel von ungleicher, irregulärer Länge aufgelöst, deren innerer

Zusammenhalt nicht mehr durch die rhythmische Korrespondenz der syntaktischen Glie-der garantiert wurde, sondern durch Motivbeziehungen oder durch den Sinnzusammen-hang des literarischen Textes hergestellt werden mußte. Beide Begründungen aber, die motivische wie die textliche, setzen voraus, daß Opernmusik sich nicht in bloßem Affektaus-druck erschöpft, dessen sprachliche Stütze nahezu gleichgültig ist, sondern daß sie eine musiksprachliche Logik ausprägt, also auf einem Libretto beruht, das auf dichterischen Rang Anspruch erheben darf. Mit anderen Worten: das Prinzip der musicalischen Prosa, durch das die Literaturoper, die wörtliche Übernahme dramatischer Prosatexte, überhaupt erst möglich wurde, machte andererseits um der musicalisch-syntaktischen Konsistenz willen die Aneignung großer Literatur zu einer ästhetischen Notwendigkeit.

Daß die Technik der musicalischen Prosa, die Mussorgskij in dem Opernfragment *Die Heirat* erprobte, ein realistisches Prinzip darstellt, dürfte unverkennbar sein, und sie ist denn auch von Mussorgskij selbst wie von Stassow, dem Ideologen des „Mächtigen Häufleins“, so aufgefaßt worden. Weniger offenkundig, aber gleichfalls demonstrierbar ist demgegenüber die geschichtliche Tatsache, daß auch der Dramentypus der Historie, den Mussorgskij im *Boris Godunow* ausprägte und dessen Puschkinsche Vorlage sich ihrerseits formal an Shakespeare orientierte, sowohl mit der realistischen Tendenz als auch mit den literarischen Intentionen der Mussorgskij'schen musicalischen Poetik eng zusammenhängt. Das historische Drama, das die Geschichte nicht als bloßes Reservoir von Stoffen, gewissermaßen als Steinbruch benutzt, sondern sich bemüht, durch „kleine wahre Tatsachen“, wie Denis Diderot sie nannte, historisches Kolorit und den Schein des Authentischen zu vermitteln, ist im 19. Jahrhundert als realistische Gattung begriffen worden. (Eine Einschränkung des Realismusbegriffs auf zeitgenössische Sujets, wie sie manchmal vorgeschlagen wurde, bedeutet eine ungerechtfertigte Verkürzung). Und durch Mussorgskij's musicalische Aneignung und Umformung von Puschkins Drama wurde dessen Reichtum an histo-risch charakteristischen Details keineswegs verringert, wie an den Volksszenen und den Bildern am Zarenhofe zu zeigen wäre. Andererseits erweist sich Mussorgskij, so paradox die Behauptung erscheinen mag, gerade in den Veränderungen, denen er die Textvorlage unterwarf, als ein eminent „literarischer“ Komponist. Daß er, im Unterschied zu Puschkin, das russische Volk als Träger der Handlung und als eigentlichen Antagonisten des Zaren sichtbar macht, ist in erster Instanz zweifellos musicalisch motiviert: Massenszenen sind, als Chor- und Ensemblesnummern, aus der Dramaturgie der Oper einfacher und zwingender begründbar als aus der des Schauspiels, in der sie eine Verlegenheit für Regisseure darstellen. Die musicalische Technik aber diente dazu, den realistischen Zug des Puschkin-schen Historiendramas zu verstärken und nicht etwa, wie man es aufgrund der traditionellen Opernästhetik erwarten würde, zurückzudrängen. Statt der Adelsintrigen, die als Relikt einer konventionell-klassizistischen Dramaturgie in Puschkins Drama einen nicht geringen Raum einnehmen, tritt bei Mussorgskij die wirkliche Geschichte, die Geschichte derer, die die Last der Politik tragen müssen, in den Vordergrund. Die Entwicklung vom Intrigen-stück zum realistischen Panorama, das auch den Opfern der Geschichte dramatische Ge-rechtigkeit widerfahren läßt, war jedoch der Weg, den das Historiendrama im 19. Jahrhun-dert einschlug, so daß man ohne Übertreibung behaupten kann, daß Mussorgskij mit musicalischen Mitteln, mit der Technik der Chor- und Ensembleszene, zur Ausprägung einer literarisch-ideengeschichtlichen Tendenz der Epoche beitrug.

Daß er den Typus des „literarischen“ Komponisten repräsentierte, besagt demnach nicht allein, daß er vor einem Überschuß an Intentionen, der sich durch herkömmliches

kompositorisches Metier kaum einlösen ließ, nicht zurückscheute, sondern auch, daß er in einer Weise literarisch engagiert war, die es ihm erlaubte, sich Dichtung nicht bloß anzueignen, sondern in deren Entwicklung mit musikalischen Mitteln einzugreifen. Und das „literarische“ Moment bei Mussorgskij, das den „guten Musikern“ suspekt erscheint, ist die Begründung dafür, daß ein Außenseiter, der das Risiko des scheinbar Dilettantischen einging, derjenige war, der an der zentralen Kunsttendenz der Epoche zu partizipieren vermochte, einer Tendenz, zu der sich die Musik insgesamt quer stellte, als wäre sie „von Natur“ eine romantische, anti-realistische Kunst. Mussorgskijs Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts verwirklichte, pointiert ausgedrückt, das Paradox einer repräsentativen Ausnahme.

Anmerkungen

- 1 L. Vallas, *Debussy und seine Zeit*, München 1961, S. 106.
- 2 Cl. Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, Stuttgart 1974, S. 28.
- 3 G. Abraham, „Realism in Janáčeks Operas“, in: *Slavonic and Romantic Music*, London 1968, S. 84.
- 4 G. Abraham, S. 89.
- 5 I. Stravinsky und R. Craft, *Expositions and Developments*, London 1959, S. 62 und S. 138.
- 6 I. Stravinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961, S. 26f.
- 7 R. Stephan, „Der Neoklassizismus Strawinskys als Formalismus“, in: *Funkkolleg Musik*, Heft 5, Tübingen 1977, S. 24.
- 8 V. Sklovskij, *Theorie der Prosa*, Frankfurt am Main 1966, S. 15ff.
- 9 M. D. Calvocoressi, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, London 1956, S. 36.
- 10 E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946.

DIE HISTORIE ALS OPER

Gattungsgeschichte und Werkinterpretation

Daß eine musikalische Gattung nirgends anders als in den Werken existiert, die ihr angehören, ist ein methodologischer Gemeinplatz, den seit dem Zerfall der Regelpoetik im Ernst niemand leugnet, aus dem jedoch in der historiographischen Praxis selten sämtliche Konsequenzen gezogen werden, die er verlangt. Die Versuchung, eine Gattung zu einem selbständigen Wesen zu hypostasieren, das ein eigenes Leben zu führen imstande ist, ein Leben, das dem eines Organismus gleicht, scheint manchmal immer noch übermächtig zu sein. Eine Geschichtsschreibung aber, die das einzelne Werk als bloßes Exemplar einer Gattung oder als Dokument einer Entwicklung erscheinen läßt, deren Bewegungsgesetz außerhalb der Werke entspringt, gerät in Widerspruch zu dem emphatischen Kunstbegriff, der sich im 18. und 19. Jahrhundert herausbildete und trotz der heftigen Ideologiekritik, der er in den letzten Jahren unterworfen wurde, keineswegs einer Vergangenheit angehört, die tot und abgetan ist.

Umgekehrt neigte die Methode der Werkinterpretation in den extremen Ausprägungen des New Criticism zu einer Geringschätzung der Gattungspoetik, wie sie Jahrzehnte früher bereits von Benedetto Croce zur Schau getragen worden war. Ohne daß jedoch der Dogmenstreit über Nutzen und Nachteil des Immanenzprinzips in musikhistorischer Fassung wiederholt werden müßte, steht als Resultat langwieriger, sich manchmal in schiefe Dialoge verfangender Auseinandersetzungen jedenfalls fest, daß der emphatische Begriff des Kunstwerks, von dem zumindest zwei Jahrhunderte lang eine Geschichtswirkung ausging, die ihn als Instanz der Historiographie legitimiert, methodologisch keinen anderen Weg offen läßt, als eine musikalische Gattungsgeschichte dort aufzusuchen, wo sie unter nominalistischen Prämissen ein Stück Realgeschichte darstellt: in den einzelnen, individuellen Gebilden. Die Gattungsgeschichte gleicht weniger einem Strom, von dem die Werke getragen werden, als daß umgekehrt die Werke den Schauplatz bilden, auf dem sich die Gattungsgeschichte ereignet, und zwar als immer wieder anders strukturierte Auseinandersetzung zwischen überlieferten und aktuellen Formen und Inhalten, ästhetischen Postulaten und kompositionstechnischen Mitteln, gesellschaftlichen Bedingungen und individuellen Impulsen.

Stellen aber die einzelnen Werke den Ort dar, an dem die Gattungsgeschichte greifbar wird, so konvergiert eine Interpretationsmethode, die ein Werk nicht ästhetisch isoliert, sondern als geschichtliches Gebilde versteht, mit einer Geschichtsschreibung, die im Durchgang durch die Werke, und nicht neben ihnen, die Realität einer Gattung zu erfassen trachtet. Und die Idee, in deren Zeichen Gattungsgeschichte und Werkinterpretation am Ende zusammenfallen, ist die einer Musikgeschichte als Problemgeschichte. Einen Text verstehen, bedeutet nach Collingwood, dessen philologische Maxime durchaus auf Musik übertragbar erscheint: das Problem zu rekonstruieren, dessen Lösung der Text darstellt. Das kompositorische Problem aber, das eine genetisch nachvollziehende Interpretation auf dem Grunde eines musikalischen Werkes entdeckt, umschreibt andererseits eine Situation oder Entwicklungsstation der Gattungsgeschichte, der das Werk angehört: einer Gattungsgeschichte, deren Leben in den Widersprüchen und ungelösten Schwierigkeiten zutage tritt, die zwischen den technischen und den ästhetischen, den formalen und den ge-

sellschaftlichen Bestimmungsmerkmalen der Gattung bestehen. Im Rückgang auf eine Problemgeschichte der Musik erweisen sich Gattungsgeschichte und Werkinterpretation als zwei Seiten derselben Sache.

Die These aber, daß sich Gattungsgeschichte im einzelnen Werk zutrage, zwingt unab- weislich, wenn sie nicht Gerede bleiben soll, zur Konkretisierung in Analysen, die von der Rekonstruktion eines Problems ausgehen. Und die Gegenüberstellung von zwei Opern des 19. Jahrhunderts, deren Sujets aus der Geschichte stammen, *Le prophète* von Meyerbeer und *Boris Godunow* von Mussorgskij, ist als Versuch gemeint, durch Kontrastierung der Werke die generelle Problematik, die in der Historie als Opernstoff liegt, so weit zu individualisieren, daß die Interpretation des einzelnen Werkes in seiner Besonderheit einen Ansatzpunkt findet. Eine zulängliche Rekonstruktion der Formideen, die den beiden Opern zugrundeliegen, setzt allerdings voraus, daß man den Doppelcharakter von Gattungstraditionen in der Oper, das Nebeneinander und die Durchdringung von musikalischen und literarisch-theatralischen Prämissen, methodologisch ernster nimmt, als es gewöhnlich geschieht. Es genügt nicht, die Librettistik als einen Parasiten der Dichtungsgeschichte zu betrachten, also lediglich den größeren oder geringeren Schaden abzuschätzen, der einem Schauspiel oder einer Erzählung widerfährt, wenn sich die Oper des Stoffs und des Handlungsgerüstes bemächtigt. Vielmehr muß die triviale Frage nach der Funktion der Literatur für die Musik durch die ungewöhnliche nach der Funktion der Musik für die Literatur ergänzt werden. Erst dann, wenn man im Ernst der Musik ebenso eine Rolle in einer literarischen Gattungsgeschichte zugesteht wie umgekehrt der Literatur in einer musikalischen, wird die Konfiguration, die *Le prophète* und *Boris Godunow* in der als Problemgeschichte begriffenen Entwicklung der Großen Oper mit historischen Sujets miteinander bilden, durchschaubar und verständlich werden.

Die Historie – auch „chronicle play“ genannt – kann in der Form, die durch Shakespeare geprägt wurde, als Gattung des Schauspiels gelten, die ähnlich wie das Pastorale neben der Tragödie und der Komödie eine selbständige Existenz behauptet. Während jedoch – trotz der Hemmung durch das Vorurteil, daß die Oper ursprünglich als Renaissance der Tragödie gemeint gewesen sei – die Bedeutung des Pastorale für die frühe Oper längst erkannt worden ist, wurde die Frage, ob auch die Gattung der Historie in der Librettistik einen Platz fand, der ihrer Stellung in der Geschichte des Schauspiels entspricht, nicht einmal gestellt.

Daß eine Historie nicht dasselbe ist wie ein Drama mit geschichtlichem Sujet, braucht kaum gesagt zu werden. Andererseits wäre es zu eng, wenn man eine Untersuchung der Historie in der Oper auf den Shakespeareschen Typus einschränken würde, über den dann nichts anderes zu sagen wäre, als daß er bis zu Mussorgskis *Boris Godunow*, dessen Puschkinsche Vorlage sich an der Shakespeareschen Dramaturgie orientierte, in der Operngeschichte nirgends wirksam geworden ist. Schlägt man jedoch einen mittleren Weg ein, so zeigt sich, daß es durchaus möglich ist, Kriterien zu entwickeln, die in dem Gewirr von Historie und Pseudo-Historie, das sich in der Librettistik des 17. bis 19. Jahrhunderts ausbreitet, Abgrenzungen und Differenzierungen erlauben.

1. Zu den Prämissen des historischen Dramas im 19. Jahrhundert – der Epoche eines historischen Bewußtseins, von dem auch die Librettistik nicht unberührt blieb – gehört eine strikte Unterscheidung zwischen Geschichte und Mythos, die in früheren Zeitaltern keineswegs selbstverständlich war und darum nicht umstandslos auf die Barockoper übertragen werden darf. Erzählte Geschichte war nach älterer Auffassung sowohl die Chronik

als auch die Sage – sofern nicht ungewollt, zu Fabelwesen abgesunkene Götter in sie eingriffen –, und der Wahrheitsanspruch der einen Überlieferung war von dem der anderen nicht prinzipiell verschieden. Nichts deutet darauf hin, daß zwischen Stoffen aus dem Umkreis der Aeneas-Sage und den nach unseren Begriffen historischen Sujets von Xerxes und Artaxerxes über Alexander bis zu Scipio und Sulla, Caesar und Cato, Nero und Aetius eine Grenze gezogen wurde, die sich als literarische Gattungsdifferenz empfinden ließ. So lange aber der Unterschied zum Mythos gleichgültig oder zumindest sekundär erscheint, ist dargestellte Geschichte schwerlich als historisches Drama klassifizierbar.

2. Die Oper mit geschichtlichem Sujet beruht vom 17. bis 19. Jahrhundert auf einem Begriff der dramatischen Intrige, in dem das private Moment mit dem politisch-öffentlichen unentwirrbar verquickt ist. Erhält einerseits die Privataffäre, die das dramaturgische Gerüst bildet, durch ihre politisch-öffentlichen Konsequenzen eine Bedeutsamkeit, die ihr als Handlung unter Hirten und Schäfern fehlen würde, so erscheint andererseits im Zeitalter des Absolutismus die Hofintrige, die das Staatsschicksal zur Funktion von Privatinteressen werden läßt, als Inbegriff von Politik. Die Motivierung des Öffentlichen durch das Private ist aus der Oper mit geschichtlichem Sujet niemals verschwunden, und eine Historie im Sinne Shakespeares, die nichts als den Mechanismus der Herrschaft, das politisch-psychologische Räderwerk von Gewalt und Betrug, Angst und Trübsinn zeigt, war als Oper bis zu Mussorgskis *Boris Godunow* kaum vorstellbar. Andererseits kann bei einer Oper mit geschichtlichem Stoff von einem historischen Drama, das den Namen verdient, erst dann die Rede sein, wenn die politisch-öffentliche Wirkung einer privaten Intrige nicht bloß impliziert ist, sondern in die dramaturgische Struktur eingreift und szenisch sinnfällig gemacht wird.

3. Erscheint als Gegenstand der Historie wie des Mythos ein in die Ferne gerücktes Ereignis, so liegt es andererseits nahe, die bestimmte Vergangenheit der Historie von der unbestimmten des Mythos zu unterscheiden. Und wenn, wie im *Lohengrin*, Züge des frühen und des späteren Mittelalters sich durchdringen oder überlagern, geht die Datierbarkeit, an der Wagner gleichwohl festhielt, tendenziell in mythische Zeitlosigkeit über. Daß die Handlung in eine entlegene Vergangenheit zurückreicht, ist jedoch keineswegs eine conditio sine qua non des historischen Dramas. Gerade die ältere, dem Historismus des 19. Jahrhunderts vorausgehende Geschichtsschreibung, deren Vorbild die antike Historiographie war, fällt in der Regel unter den Begriff, für den im 20. Jahrhundert der seltsame Terminus „Zeitgeschichte“ geprägt wurde, und daß ein Dramenstoff aus der Gegenwart oder der unmittelbaren Vergangenheit stammte, schloß ihn für das Bewußtsein des 17. und 18. Jahrhunderts keineswegs aus der Kategorie der Historie aus. Allerdings mußte, wie es scheint, das politisch-öffentliche Moment sinnfälliger hervortreten als bei Handlungen mit antiken Sujets, wenn das Drama als historisch gelten sollte. „Zeitgeschichte“ ist jedoch, trotz der Attraktivität, die von ihr auch damals ausgegangen sein muß, im 17. und 18. Jahrhundert überaus selten auf die Opernbühne versetzt worden, weil man offenbar zwischen der Aktualität, die eine Handlung in greifbare Nähe rückte, und der musikalischen Form, die ästhetisch distanzierend wirkte, einen Widerspruch empfand. Die wenigen Ausnahmen sind als Sonderfälle erklärbar: Die geographische Ferne in Keisers *Masagniello* (1706) oder die ethnische in Francks *Cara Mustapha* (1686) übernahm die Funktion der Distanzierung, die sonst der geschichtliche Abstand erfüllte; und in Paisiellos *Re Teodoro in Venezia* (1784) wurde die Gegenwärtigkeit des Sujets dadurch halb verdeckt, daß die Geschichte, die Castis Libretto erzählt, eher aus einem Roman als aus der Realität zu stammen scheint.

4. Das Historische bildete in der Oper des 19. Jahrhunderts, kaum anders als der Exotismus oder die Folklore, ein Kolorit: eine Couleur locale. Die geschichtliche Ferne erfüllte eine ähnliche Funktion wie die ethnische oder die soziale Distanz: Sie provozierte und rechtfertigte das musikalisch Charakteristische im Sinne einer pittoresken Abweichung von den Normen des musikalisch Schönen, des regulären Tonsatzes, bot also Gelegenheit, die von Friedrich Schlegel entwickelten Kategorien des romantischen Stils, das Interessante und das Frappierende, auch in der Oper zu realisieren. Dagegen kann in der Librettistik des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Sujets aus der antiken Geschichte – der orientalischen, griechischen oder römischen – stammen, von einem Kolorit, durch das sich eine Oper über Xerxes oder Mithridates von einer über Scipio oder Cato unterscheidet, nirgends die Rede sein. Und bei den wenigen Themen aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit, die in der spätbarocken Oper und der Opera seria des 18. Jahrhunderts aufgegriffen wurden – von Heinrich dem Vogler (Schürmann 1718), Ludwig dem Frommen (Schürmann 1726) und Heinrich dem Löwen (Steffani 1689) über Tamerlan (Händel 1725) und Bajazet (Gasparini 1718 und Jomelli 1753), Richard Löwenherz (Händel 1727) und Jeanne d'Arc (Kreutzer 1790) bis zu Gustav Wasa (Naumann 1784), Soliman II. (Hasse 1753) und Henri IV. (Martini 1774) – ist gleichfalls niemals, wie es scheint, der Versuch, die trotz abstrakter Datierbarkeit szenisch unbestimmte Vergangenheit der klassizistischen Dramatik durch eine bestimmte zu ersetzen, die eine unterscheidbare geschichtliche Farbe trägt, das Motiv der Stoffwahl gewesen. Erst bei Grétry (*Richard Löwenherz* 1784, *Peter der Große* 1790) und vollends in der Großen Oper des frühen 19. Jahrhunderts, bei Spontini (*Fernand Cortez* 1809 und *Agnes von Hohenstaufen* 1829), Auber *La Muette de Portici* 1828) und Rossini (*Guillaume Tell* 1829), wurde der geschichtliche Stoff zum Rechtfertigungsgrund einer musikalischen Charakteristik, die das Pittoreske suchte, und das historische Sujet war im Sinne der Ästhetik des Lokalkolorits um so brauchbarer, wenn es zugleich ein exotisches – wie *Fernand Cortez* –, ein folkloristisches – wie *La Muette de Portici* – oder ein romantisches – wie *Lohengrin* – war. Allerdings erwies sich, ähnlich der Grenze zwischen Geschichte und Mythos im 18. Jahrhundert, die Differenz der Geschichtsschreibung zum Roman im 19. Jahrhundert als fließend. In einer Librettistik, in der die Historie primär dazu diente, Kolorit zu suggerieren, war es nahezu gleichgültig, ob ein Stoff aus einer Chronik oder, wie *La donna del lago*, *I Puritani* oder *Lucia di Lammermoor*, aus einem Roman von Walter Scott stammte.

Legt man die skizzierten Kriterien zugrunde, so zeigt sich, daß die eingangs angedeutete These, Meyerbeers *Prophète* sei – ohne daß er eine Historie im Sinne Shakespeares wäre – dennoch ein historisches Drama und nicht nur ein Drama mit historischem Sujet, keine Behauptung über die historische Authentizität, sondern über die dramaturgische Funktion des geschichtlichen Stoffs darstellt. Nicht der dokumentarische Sach- und Wahrheitsgehalt, der durchaus gering sein kann, sondern die Struktur der Fabel entscheidet in einem operngeschichtlichen Zusammenhang über den Begriff des historischen Dramas: Geschichte ist in der Librettistik, pointiert ausgedrückt, eine ästhetische Kategorie. Daß die Handlung datiert werden kann, ist weniger wesentlich, als daß sie musikalisch – durch den das ganze Werk verklammernden Wiedertäufer-Choral – die Farbe der Vergangenheit trägt oder zu tragen scheint. (Wie in Wagners *Meistersingern* genügt der ästhetische Schein des Archaischen, um der Musik ein historisches Kolorit zu geben, dessen Authentizität gleichgültig ist.) Und daß eine erfundene Privathandlung das Gerüst des Werkes bildet,

wird dadurch aufgewogen, daß in *Le prophète*, im Unterschied zu Opern des 18. Jahrhunderts mit geschichtlichen Sujets, die politisch-öffentlichen Konsequenzen der Privathandlung in großen Tableaux musicalisch-szenisch sinnfällig gemacht werden. Es ist demnach durchaus verständlich, daß Peter Cornelius, dem das geringe Ausmaß an dokumentarisch-chronikalischen Gehalt zweifellos bewußt war, in einer Rezension des Werkes dennoch schrieb: „*Denn das ist groß und neu an Meyerbeer, daß er ganze geschichtliche Perioden mit seinem Geiste neu ins Leben ruft.*“

Von der Historie im Sinne Shakespeares, wie sie in der Oper durch Mussorgskij's *Boris Godunow* repräsentiert wird, unterscheidet sich Meyerbeers Konzeption des historischen Dramas einerseits durch eine geschlossene Form, die mit der offenen Form, wie sie Mussorgskij von Puschkin und Puschkin von Shakespeare übernahm, schroff kontrastiert, andererseits durch die konventionelle, aus der Operntradition des 17. und 18. Jahrhunderts stammende Verquickung der politischen Vorgänge mit einer Privataffäre, aus der die eigentlichen Motive der Handlung entspringen. Die Mechanismen politischer Herrschaft und Gewalt werden, anders als in Shakespeares Historien, nicht als in sich kreisendes Räderwerk, sondern als Konsequenz ursprünglich a-politischer Affekte und Affektkonflikte dargestellt.

Die Motivierung des Politischen durch das Private wirkt in einer Epoche, in der Politik von Massen getragen, durch Ideen inspiriert und in Barrikadenkämpfen ausgefochten wurde, zunächst als Rückfall in eine veraltete Denkform, die zwar die aristokratischen Akteure der Geschichte zum Teil mit bürgerlichen vertauschte, aber am Begriff der Politik als einer durch Privatinteressen bewegten Intrige festhielt. Daß es im dritten Akt von *Le prophète* die Nachricht von Berthas Flucht nach Münster, nicht die militärische Einsicht in die Bedrohung der Wiedertäufer durch die kaiserliche Armee ist, die Johann zum Sturm auf die Stadt antreibt, erscheint geradezu als Karikatur einer unangemessen privaten Begründung, in der sich der Geist der Oper gegen den der Geschichte durchsetzt. In der Konfiguration des Politischen mit dem Privaten, die als Residuum der Operntradition dem Zeitgeist des Jahrhunderts der bürgerlichen Revolutionen zu widersprechen scheint, steckt allerdings außer einem formgeschichtlichen auch ein biographisches Moment, dessen Auswirkung die dramaturgische Konstruktion tiefgreifend beeinflußt. Man kann von sämtlichen politischen Gruppen, die in *Le prophète* aufeinanderstoßen, ohne Übertreibung behaupten, daß sie in den schwärzesten Farben gemalt sind: Die Aristokraten erscheinen als anmaßende, gewaltsame Tyrannen, die anabaptistischen Aufrührer als brutale, korrupte Heuchler, und die Bürger von Münster sind nichts als die bedrückten, ängstlichen Opfer der Geschichte, die als unglückliches Schicksal über sie hinweggeht. Das bedeutet: Meyerbeer ergreift zwar Partei, aber nicht innerhalb der Politik, sondern gegen sie. Der Politik, als dem Inbegriff von Unheil, konfrontiert er die Idylle, aus der Johann, Bertha und Fides gewaltsam herausgerissen werden. Im Grunde ist Meyerbeers Typus der historisch-politischen Oper, um es in der antikisierenden Sprache der Revolutionsepoke auszudrücken, ein Plädoyer für den Bourgeois, den Wirtschaftsbürger, und gegen den Citoyen, den politischen Bürger. Politik, gleichgültig welcher Tendenz, erweist sich als Gewalt, die zerstörend in das eigentliche, das häuslich-wirtschaftliche Leben eingreift.

Die private Handlung, die gewissermaßen die Innenseite der politischen bildet, ist denn auch bei sämtlichen Protagonisten – bei Johann ebenso wie bei Bertha und Fides – durch denselben dramatischen Konflikt charakterisiert: Gefühle, die zunächst für eine

Idylle prädestiniert erscheinen, wie sie Johans Pastorale in Töne faßt, werden von der politischen Gewalt, durch die sie verletzt und verwirrt werden, gewissermaßen infiziert und korrumpt und schlagen in destruktive Leidenschaften um, die politisches Unheil anrichten.

Die dramaturgische Idee, Geschichte im Drama als verstörte Natur darzustellen und daraus die Affektkonfiguration der Solo- und Ensembleszenen einer Großen Oper zu entwickeln, ist unverkennbar die Idee eines scheuen, ängstlichen bürgerlichen Temperaments, das der Politik, die es theatralisch ausbeutete, zutiefst mißtraute. Andererseits wäre es verfehlt, die formgeschichtliche Begründung der Meyerbeerschen Dramaturgie zu vernachlässigen oder zu schwach zu akzentuieren. Es ist jedenfalls offenkundig, daß Meyerbeer nicht von der Gattungsidee der Historie und dem Problem, sie musikdramaturgisch zu realisieren, ausging, sondern von der Gattung der Grand Opéra, deren Formgesetz er durch geschichtliche Sujets zu erfüllen trachtete. Und ohne das Handlungsgerüst einer Privataffäre, die sich in Arien, Kavatinen und Romanzen, Duetten und Ensembles manifestierte, vermochte die Gattung, wie es schien, schlechterdings nicht zu bestehen. Die politischen Implikationen der Handlung sind also ebenso eine Funktion der musikalisch-szenischen Form, wie umgekehrt die Form als Ausdruck politischer Momente erscheint, denen wiederum psychologisch-biographische Prämissen zugrundeliegen.

Für die Genreszenen, die sich im ersten, zweiten und vierten Akt als Introduktion und im dritten als Ballett präsentieren, ist eine Verschränkung des Historischen mit dem Pittoresken charakteristisch, die das koloristische Moment als primäre Funktion des geschichtlichen Sujets zutage treten läßt: In der Oper ist, entschiedener als im Schauspiel, die Affinität des historischen Dramas zur romantischen Ästhetik der Couleur locale, also die Nähe des Historismus zum Folklorismus und zum Exotismus, unverkennbar. Der ländlich-idyllische Ton der Introduktion Nr. 1, der rustikale Charakter des Tanzes Nr. 6 und der Sehnsuchtston des Pastorale Nr. 8 sind verschiedene Ausprägungen desselben Prinzips: Die dramaturgisch scheinbar funktionslosen Stücke bilden die Prämissen einer inneren Handlung, die aus der Idee einer durch Geschichte verstörten Natur erwächst.

Umschreiben demnach die Genrebilder den a-politischen Zustand, in den die Politik destruktiv eingreift, so zielen sämtliche Akte der Oper — und zwar jeder Akt für sich — am Ende auf ein überwältigendes Tableau, in dem sich in der Form einer großen Ensemble- und Chorszene die politische Herrschaft und Gewalt als Gegeninstanz zur ländlich-bürgerlichen Idylle manifestiert. Daß im ersten Akt die große Ensembleszene, die Wiedertäufer-Predigt, als Mittelstück erscheint, hängt damit zusammen, daß die Exposition des Dramas außer dem ersten auch den zweiten Akt umfaßt. Zudem neigte Meyerbeer dazu, die Steigerung innerhalb eines Aktes nicht immer geradlinig zu konstruieren — nach dem Schema Introduktion-Arie-Duett-Terzett-Finale, wie es dem Schlußakt zugrundeliegt —, sondern einer ersten Kulmination (Nr. 3, Nr. 9 und Nr. 17–18) einen Ruhepunkt folgen zu lassen (Nr. 4, Nr. 10 und Nr. 19), dessen Kantabilität sich im Schatten eines Tumults um so wirklicher ausbreitet.

Daß der Griff zu geschichtlichen Sujets die Funktion erfüllte, überwältigende Tableaux, in denen die Grand Opera ihre musikalisch-szenischen Machtmittel demonstrierte, dramaturgisch zu rechtfertigen, ist offenkundig. Trotz des Prunks, den Meyerbeer nicht verschmähte, kann jedoch von „Wirkungen ohne Ursache“ schwerlich die Rede sein. Sofern nämlich die sozialen Konsequenzen von Politik zu deren Wesen, also auch zur Sub-

stanz des historischen Dramas gehören, stehen der Gattung der Historie gerade in der Großen Oper Möglichkeiten offen, über die das Schauspiel lediglich in rudimentären An-sätzen verfügt: Die Massenszene, auf der Sprechbühne eine Verlegenheit, bildet in der Grand Opéra das Rückgrat der Form.

Das historische Drama als Große Oper beruht demnach auf einer seltsam widersprüchlichen Konfiguration von Merkmalen. Wenn einerseits in einem Operntypus, der ohne Arien, Duette und Ensembles nicht zu bestehen vermag, die Motivierung politischer Vor-gänge durch Privataffären geradezu aus dem Formgesetz der Gattung resultiert, so ist an-dererseits eine Politik, die die Massen ergreift, in der Grand Opéra mit einer Drastik dar-stellbar, wie sie das gesprochene Schauspiel nicht kennt.

Die geschlossene Form des Dramas, an der Scribe – als Virtuose der „pièce bien faite“ – in der Grand Opéra festhielt, als wäre sie selbstverständlich, wurde in *Boris Godunow*, dem Gegentypus der Historie als Oper, durch eine offene Form verdrängt, die Mussorgskij aus Puschkins Schauspiel übernahm. Entgegen dem Gattungsgesetz des Dra-mas, das Aristoteles formulierte, stehen verschiedene Handlungen in lockerer Fügung ne-beneinander, und von einem festen Anfang kann ebenso wenig die Rede sein wie von einem entschiedenen Ende. Trotz tiefgreifender Änderungen, denen der Schauspieltext bei der Umformung zum Libretto unterworfen wurde, ist denn auch *Boris Godunow* als frühe Ausprägung des Typus der Literatuoper interpretierbar, sofern man statt der Wört-lichkeit des Textes im Detail die Übereinstimmung der dramaturgischen Struktur als aus-schlaggebendes Kriterium gelten lässt. (Das Prinzip der Wörtlichkeit, das Jahrzehnte später bei Debussy und Richard Strauss den Übergang zur eigentlichen Literatuoper als domi-nierendem Operntypus des 20. Jahrhunderts markierte, wurde übrigens von Mussorgskij in dem Opernfragment *Die Heirat* nach Gogol vorausgenommen.) Durch den Begriff der Li-teratuoper aber, der das Postulat einschließt, die Musik ebenso als Funktion des Schau-spiels wie das Schauspiel umgekehrt als Funktion der Musik aufzufassen, sind einer gat-tungsgeschichtlichen Werkinterpretation die Grundlinien vorgezeichnet. So wenig sich Mussorgskij bei dem Versuch, den Shakespeareschen Typus der Historie als Oper zu reali-sieren, auf Vorbilder aus der Geschichte des musikalischen Dramas stützen konnte, so of-fenkundig ist die Problematik, um die das Werk kreist und als deren Lösung es erscheint, in die literarische Gattungstradition verflochten, mit der sich Puschkin auseinandersetzen mußte, als er russische Geschichte im Geiste Shakespeares darzustellen unternahm. Die dramaturgische Struktur der Oper ist bei Mussorgskij, anders als bei Meyerbeer, weniger in einer musikalischen Form, die vorgegeben war, als in dem geschichtlichen Sujet, dessen Anspruch erfüllt werden sollte, begründet. Und der Gedanke, bei einer Interpretation des *Boris Godunow* von der Stellung des Werkes in der Problemgeschichte der Historie als li-terarisch-theatralischer Gattung auszugehen, ist keineswegs so absurd, wie er Musikhistori-kern, die dazu neigen, eine Oper als musikalische Form mit literarisch-szenischem Vehikel zu betrachten, zunächst erscheinen mag.

Boris Godunow ist wie die Trauerspiele des Barockzeitalters, in dem die Handlung spielt, ein Drama der Einsamkeit, der Angst und des Trübsinns der Herrschenden, ein Drama, das die Politik als unheilvollen Zirkel von Mißtrauen und Gewalttat – aus der wiederum Mißtrauen erwächst, das zu Gewalttaten treibt – erscheinen lässt. Die Schuld am Tod des Zarewitsch, von der sich Boris belastet fühlt, gleicht einem Gefängnis, dem er nicht entrinnen kann, und er verstrickt sich in die tragische Dialektik, daß gerade der Ver-

such, durch vernünftige Herrschaft ein Stück Schuld abzutragen, zum Unheil ausschlägt, weil er an der Irrationalität eines Volkes scheitert, das von Stimmungen und Gerüchten hin und her geworfen wird und einem betrügerischen Usurpator zum Opfer fällt. Die Einsamkeit aber, in die Boris eingemauert ist, findet dramaturgisch einen sinnfälligen Ausdruck in der Monologstruktur der inneren Handlung. Sowohl die Rede in der Krönungszenе, die aus dem Ritual befreindlich herausfällt („Wie bang ist mir“), und die Arie im zweiten Akt, die sich scheinbar an den Sohn richtet, in Wahrheit jedoch ein Selbstgespräch vor Zeugen ist („Die höchste Macht ist mein“), als auch die Wahnsinns- und die Todesszene im dritten Akt („Fort, fort, Kind!“ und „Leb wohl, mein Sohn“) sind Monologe, die sogar als Ausdruck von Verlassenheit um so bedrückender wirken, weil Boris äußerlich nicht allein ist. Die Monologstruktur aber ist in Mussorgskis Oper wesentlich drastischer ausgeprägt als in Puschkins Schauspiel, in dem die Monologe bloße Einsprengsel in ausgedehnten Dialogen bilden, die mit Adelsintrigen am Moskauer Hofe bestritten werden. Die Erklärung, daß es sich bei der Akzentverlagerung um ein Stück Librettistenmetier handle, wäre zwar nicht untrifftig, griffe jedoch zu kurz. Denn so unbestreitbar die Konzentration auf Monologe, die sich als Arien präsentieren lassen, und die Reduzierung prosaischer Dialoge, in denen Hof- und Staatsintrigen gesponnen werden, im Wesen der Oper begründet liegen, so offenkundig ist es andererseits, daß durch die Umakzentuierung ein entscheidender Zug der Shakespearischen Historie und des barocken Trauerspiels, die Einsamkeit und Melancholie des Herrschers, eine musikalisch-szenische Sinnfälligkeit erhält, die über die Möglichkeiten eines Schauspiels hinausgeht. *Boris Godunow* ist also insofern eine Literatuoper, als die Librettofassung den Schauspieltext nicht bloß als Steinbruch benutzt, sondern zur Herausarbeitung der Substanz beiträgt.

Neben der Monologstruktur ist es die Dialektik der Beziehung zwischen Boris und dem Volk, die in der Oper deutlicher hervortritt als in Puschkins Schauspiel, in dem sie gleichwohl vorgezeichnet ist. Das Volk ist in *Boris Godunow* der eigentliche Antagonist eines Dramas, dessen Tragik darin besteht, daß sich rationale, von Wohlwollen diktierte Herrschaft ins Gegenteil verkehrt, weil sie sich an der Unvernunft der Beherrschten bricht. Das Ende der Oper zeigt, anders als das Schauspiel, das Volk in einem Zustand von Verstörtheit, der dramaturgisch das genaue Gegenbild zum Wahnsinn des Zaren darstellt. Die Differenz zwischen dem Schauspiel- und dem Opernabschluß aber ist keineswegs ein Zufall. Denn im Typus der Volks- und Massenszene, im großen Tableau mit Chor und Orchester, das bereits bei Meyerbeer zum Rückgrat der Grand Opéra wurde, sind spezifische Möglichkeiten der Oper enthalten, die das gesprochene Schauspiel nicht kennt. Und wenn die Adelsszenen der Vorlage in Mussorgskis Libretto zu geringen Resten schrumpfen, so treten die Volksszenen, die bei Puschkin auf rudimentäre Ansätze in Form der Mauerschau beschränkt bleiben mußten, um so dominierender hervor. Daß Mussorgskij Chancen ergriff, die in der Natur des musikalischen Dramas liegen, bedeutet jedoch keineswegs, daß er gewaltsam und von außen dem geschichtlichen Sujet eine vorgegebene musikalische Form oktroyierte. Wie die Monologstruktur wurde auch die Akzentuierung der Volksszenen dem Drama nicht etwa auferlegt, sondern aus der Substanz der Handlung entwickelt, einer Substanz, die in der tragischen Dialektik der Beziehung zwischen Herrscher und Beherrschten besteht. Man kann geradezu behaupten, daß Mussorgskis Libretto einer Wirkungsgeschichte des Puschkinschen Schauspiels angehört, die eine Entdeckungsgeschichte darstellt, weil sie kenntlich macht, daß die Kehrseite des Dramas der Einsamkeit ein Drama des Volkes ist.

Der von Wagner in *Oper und Drama* hervorgekehrte Unterschied, ob die Musik ein Mittel zum Zweck des Dramas oder das Drama ein Mittel zum Zweck der Musik ist, ob also, wie in *Boris Godunow*, musikalische Formen wie der Monolog und die Chorszene dazu dienen, der Substanz einer Handlung gerecht zu werden, oder ob umgekehrt, wie in *Le prophète*, das geschichtliche Sujet als Rechtfertigung fungiert, um die musikalisch-szenischen Wirkungsmittel der Grand Opéra ins Spiel zu bringen, scheint, oberflächlich betrachtet, von geringer Bedeutung zu sein, solange zwischen historischem Inhalt und musikalisch-szenischer Form überhaupt eine Vermittlung gelingt. Die Ästhetik des Wahren, die Mussorgskij statt der Ästhetik des Schönen proklamierte, darf jedoch als Anspruch, den er an das eigene Werk stellte, beim Wort genommen werden. In Mussorgskijs Versuch, den Shakespeareschen Typus der Historie als Oper zu realisieren, sind, wie sich zeigte, Einsichten in ein Stück geschichtlicher Dialektik enthalten, durch die *Boris Godunow* als historisches Drama eine Entwicklungsstufe repräsentiert, die mit Scribes und Meyerbeers Methode der Verschränkung von Privataffäre und einer Politik, die die Massen ergreift, nicht erreichbar war. Im gleichen Maße aber, wie die Oper – in einem über die bloße musikalische Aneignung von Puschkins Schauspiel hinausgehenden Sinne – sich als bedeutsam für die Gattungsgeschichte der Historie erwies, wurde sie als Oper prekär. Und in dem nachkomponierten Polenakt, der keineswegs ausschließlich unter Zwang und institutionellem Druck entstand, sondern offenbar auf Skizzen aus der Zeit der Urfassung zurückging, trat die Problematik der Historie als Oper offen zutage, und zwar gerade dadurch, daß sie verdeckt werden sollte.

Durch den Polenakt wird Grigorij, der falsche Demetrius, aus einem eher imaginären Gegenspieler, der vor allem als Leitmotiv in den Wachräumen des Zaren umgeht, zu einem handgreiflichen Antagonisten, der in zwei von vier Akten dominiert, sich also nahezu gleichberechtigt neben Boris behauptet. Und durch die Akzentverlagerung entsteht, durchaus im Geiste der Shakespeareschen Historie, ein Drama, das dem Zerfall der Herrschaft eines Usurpators den Aufstieg eines anderen Usurpators entgegensemmt, dessen Untergang gleichfalls – in der Traumerzählung des Grigorij – längst vorgezeichnet ist. Der eigentliche Grund der Umformung liegt allerdings, wie es scheint, in einem musikalischen Strukturproblem. Die Syntax des Werkes beruht, wie die der Wagnerschen Musikdramen seit *Rheingold*, auf dem Prinzip der „musikalischen Prosa“: der unregelmäßigen Gliederung in Phrasen von wechselnder Länge, die parataktisch aneinandergesetzt, statt sich hypotaktisch zu Perioden und Periodengruppen zusammenzuschließen. Form entsteht also nicht, wie in der italienischen *Opera seria* und der deutschen Romantischen Oper bis *Lohengrin*, als „Rhythmus im Großen“, sondern entweder durch eine Leitmotivik, die das musikalische Prosagefüge gleichsam mit einem Netz von Zusammenhängen überzieht, oder durch ein Prinzip, das Wagner „dialogisierte Melodie“ nannte – und an Mozart rührte – und das Mussorgskij in einem Brief an Rimskij-Korssakow 1868 mit dem Begriff des „musikalischen Gesprächs auf der Bühne“ zu meinen scheint. Es besteht, vergröbernd ausgedrückt, in der Methode, formalen Konnex nicht durch Motivbeziehungen, sondern durch den musikalisch ausgeprägten Redegestus der dialektisch miteinander konfrontierten Personen zu suggerieren.

Die Differenz zwischen den Mitteln, die musikalischen Zusammenhang herstellen, erscheint jedoch als Kehrseite eines Unterschieds zwischen den Dialogstrukturen, in denen die Mittel ihre Funktion erfüllen. In der Urfassung der Oper, deren Monologstruktur den formalen Ausdruck eines Dramas der Einsamkeit bildet, kann von eigentlichen Dialogen

kaum die Rede sein. Die Gespräche, die Boris zu führen versucht, sind nichts als ohnmächtige Anstrengungen, eine Verlassenheit zu durchbrechen, in die er dennoch eingemauert bleibt. Und insgesamt sind es neben den Monologen und den Chorszenen vor allem Erzählungen und Liedeinlagen, die in der Fassung von 1869 über weite Strecken die Substanz der Partitur ausmachen. Sogar die Szene zwischen Boris und Schujskij im zweiten Akt ist insofern ein uneigentlicher Dialog, als die redenden Personen, statt eine Auseinandersetzung zu einer Entscheidung zu führen, sich in Bilder der Vergangenheit verlieren, deren Schatten über der Gegenwart liegt: Boris in ausbrechendem Wahnsinn, Schujskij mit einer Erzählung, die Teil der psychologischen Intrige ist, in die er Boris verstrickt. Und die musikalische Substanz besteht in Erinnerungs- oder Leitmotiven, die dramaturgisch ebenso zwingend begründet sind, wie sie andererseits der Musik die feste Struktur eines Gewebes verleihen. Dagegen ist die Szene zwischen Dimitri und Marina, die Hauptszene des Polenaktes, zweifellos ein echter Dialog: ein Rededuell, das zu einem Ziel und Resultat führt. Und es scheint, als sei das Bedürfnis, Personen in lebendiger dialektischer Auseinandersetzung statt in verstörter Beziehungslosigkeit zu zeigen, ein wesentliches musikdramaturgisches Motiv für die Einfügung des Polenaktes gewesen. Ist der uneigentliche Dialog zwischen Boris und Schujskij durch die Leitmotivtechnik charakterisiert, so beruht der echte zwischen Dimitri und Marina auf dem Prinzip der dialogisierten Melodie. Und zwar wird der musikalische Gegensatz zwischen den Personen bis an die Grenze des Stilbruchs getrieben – außerdem sind in der Regel die einzelnen Repliken durch interne Kontraste gekennzeichnet. (Der Stilbruch, der durch Marinas Mazurkaton entsteht, einen Ton, durch den der Polenakt insgesamt aus dem musikalischen Kontext hervorsticht, war für Mussorgskij, wie es scheint, durch das Vorbild in Glinkas *Iwan Sussanin* gewissermaßen historisch legitimiert.) Die Tatsache aber, daß in der „dialogisierten Melodie“ die Gesangssprache statt des Instrumentalmotivs musikalisch dominiert, lenkt den Ton, den Mussorgskij anschlägt, zunächst unmerklich und dann immer deutlicher in die Opernkonvention zurück. Und daß die Kantabilität des Duetts, mit dem der Polenakt schließt, als Ausdruck von falschem Einverständnis selbst trügerisch ist, ändert wenig oder nichts am musikalisch-formalen Sachverhalt: Die melodische Emphase trägt über den dramaturgischen Vorbehalt, der in ihr steckt, hinweg.

Aus dem melodisch ausgeprägten Dialog, der die Monologstruktur des Werkes durchbricht, resultiert also am Ende, als Konsequenz des Bedürfnisses nach einer musikalisch ausgedrückten Affektbeziehung zwischen handelnden Personen, die Opernkonvention des Schlußduetts. Und wenn die Monologstruktur Ausdruck der Einsamkeit und des Trübsinns ist, die in der Historie des Shakespeareschen Typus die psychologische Substanz des Dramas bilden, so triumphiert in dem Duett ein Stück Operntradition über die Gattung der Historie, die Mussorgskij in *Boris Godunow* als musikalisches Drama zu realisieren versuchte.

WAGNERS DRAMATISCH-MUSIKALISCHER FORMBEGRIFF

Die These, daß man die Ästhetik eines Komponisten nicht als Dogma, von dem das Verständnis der Werke ausgeht, beim Wort zu nehmen brauche, ist zu einem wissenschaftlichen Gemeinplatz geworden, an dem niemand zweifelt. Der Unterwerfung unter die Selbstinterpretation folgte die Unterwerfung unter das Mißtrauen gegen die Selbstinterpretation. Und es scheint, als sei es nicht überflüssig, an die Selbstverständlichkeit zu erinnern, daß die Ausschließung eines Dokuments als unzuverlässig, also auch die Entscheidung, sich über die ästhetischen Theoreme eines Komponisten hinwegzusetzen, begründet werden muß. Der Versuch, in Umrissen zu skizzieren, was Wagner meinte, wenn er von der „dramatisch-musikalischen Form“ der *Ring*-Tetralogie sprach (VII, 118)¹, soll demnach einer Formanalyse der Werke selbst zwar nicht Grenzen ziehen, sie aber fundieren.

1. Der herausfordernde Satz aus *Oper und Drama*, daß im „*Kunstwerk der Zukunft*“, dem Widerpart zur heruntergekommenen Oper, das Drama „*der Zweck*“ und die Musik „*ein Mittel des Ausdruckes*“ sei (III, 231), war nicht selten einem groben Mißverständnis ausgesetzt: dem Irrtum, daß unter „Drama“ primär der Text zu verstehen sei und daß es genüge, das Wort-Ton-Verhältnis zu analysieren, um der Form bei Wagner als einer „*dramatisch-musikalischen Form*“ gerecht zu werden. Der Text ist jedoch im musikalischen Drama nichts als ein Teilmoment der Handlung, als deren „*Gesamtzweck*“ Wagner die „*unbedingte, unmittelbare Darstellung der vollendeten menschlichen Natur*“ vorschwebt (III, 60); und der Akzent fällt in Wagners Theorie des Dramas eher auf die szenische Aktion als auf das gesprochene Wort. „Wir wissen“, schrieb er 1870, „daß nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethes und Schillers, die Musik bestimmen können; dies vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören“ (IX, 111–12).

Bedeutet demnach die Gleichsetzung von Drama und Text eine Verzerrung der Begriffe, so wirkt es andererseits verwirrend, daß der Zusammenhang zwischen Musik und Drama von Wagner verschieden und sogar widersprüchlich bestimmt worden ist. Die Formel aus *Oper und Drama*, daß die Musik ein Mittel des Ausdrucks sei, scheint zwei Jahrzehnte später, in der Beethoven-Schrift, in ihr Gegenteil verkehrt zu werden. „*Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist, schließt das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt*“ (IX, 105). Roh verkürzt: Nicht die Musik drückt das Drama aus, sondern das Drama die Musik. Und 1872, in dem Aufsatz *Über die Benennung Musikdrama*, ist sogar von den Dramen als „*ersichtlich gewordenen Taten der Musik*“ die Rede (IX, 306).

Die Ästhetik, die Wagner in *Oper und Drama* entworfen hatte, geriet durch die Schopenhauer-Lektüre und durch die Erfahrungen bei der Komposition des *Ring*, die als Voraussetzungen der enthusiastischen Schopenhauer-Rezeption aufgefaßt werden können, in Verwirrung. Und zwar reicht der Zwiespalt bis in einzelne Texte hinein. In der Beethoven-Schrift, in der zunächst die Musik als Ursprung gerühmt wird, der das Drama „*ganz von selbst in sich schließt*“ (IX, 105), heißt es wenige Seiten später, daß die Musik durch das Drama „*bestimmt*“ werde (IX, 111). Das Fundierende wird zum Fundierten und umgekehrt.

Der Widerspruch verringert sich jedoch, wenn man berücksichtigt, daß Wagner einen zweifachen Musikbegriff voraussetzte: einen metaphysischen, den er Schopenhauer ver-dankte, und einen empirischen. Daß die Musik metaphysisch als Ursprung des Dramas erscheint, schließt nicht aus, daß sie als „*Erscheinung des Lebens*“ , wie Wagner es in dem Brief *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen* ausdrückte (V, 191), durch das Drama „bestimmt“ ist; das Drama ist das „*Motiv zur Formgebung*“ (V, 192), das die Musik braucht, um aus einer jenseitigen, die einzig der Spekulation zugänglich ist, zu einer dies-seitigen zu werden.

2. Der Terminus Form, übertragen auf Musik, ist äquivok. Und man kann, um die Anzahl der Mißverständnisse zu verringern, in einer ersten, groben Differenzierung zwei Formbegriffe, den der Musiktheorie und den der Ästhetik, voneinander unterscheiden. In der Musiktheorie, die von nüchtern aristotelischen Kategorien ausgeht, ist von musikalischer Form als Form eines Materials die Rede: Töne bilden das Material eines Motivs, Motive das Material eines Satzes. Dagegen ist in der Ästhetik, mindestens in der Inhaltsästhe-tik, die Wagner voraussetzt, primär die Form gemeint, in der ein Gehalt erscheint oder eine Bedeutung ausgedrückt ist. Von der tektonischen Form wäre also die Ausdrucksform zu unterscheiden, ohne daß die Differenzierung auf eine Aufspaltung zielt: Es handelt sich um verschiedene Momente oder Seiten derselben Sache. (Ein Satz ist einerseits die Form der Wörter, aus denen er besteht, andererseits die Form oder Formulierung, in der ein Sinn und eine Intention ausgesprochen werden.)

Zu Wagners Ästhetik, deren Maxime es ist, daß sich Kunst als Kunst verbergen müsse, um als Natur zu erscheinen, gehört das Schweigen über die Technik der Komposition, über Probleme der musikalischen Struktur und Form. Und für einen Formanalytiker, der nach festen Anhaltspunkten sucht, ist die Lektüre von Wagners Schriften enttäuschend, weil sich auch dort, wo von tektonischer Form die Rede zu sein scheint, bei genauerem Hinsehen fast immer zeigt, daß mit dem Formbegriff die Ausdrucksform gemeint ist. Doch ist das negative Resultat, sofern es Mißverständnisse verhindert oder zurechtrückt, nicht ohne Relevanz.

Die Gleichsetzung von Form und Melodie in der Abhandlung *Zukunfts-musik* wird erst begreiflich, wenn man unter Form, ohne sich durch den Formbegriff der Musiktheo-rie beirren zu lassen, den Ausdruck einer Bedeutung versteht. „*Setzen wir zuerst fest, daß die einzige Form der Musik die Melodie ist, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind*“ (VII, 125). „Melodisch“ ist das musikalisch Beredte, „unmelodisch“ das Ausdruckslose, Nichtssagende. Eine Melodie schrumpft zur „*engen Form*“ (VII, 129), wenn die melodischen Perioden, wie in der Symphonie des 18. und der Oper des 19. Jahrhunderts, immer wieder von bedeutungslosen musikalischen oder pseudomusikalischen Geräuschen, etwa „*lärmend sich breitma-chenden Halbschlüssen*“ unterbrochen werden (VII, 126). Der „*engen*“, unentwickelten melodischen Form setzt Wagner die emanzipierte, „*unendliche Melodie*“ entgegen (VII, 130), deren früheste Ausprägung er aber nicht sich selbst, sondern Beethoven zu-schreibt. Ein Satz einer Beethovenschen Symphonie, in welchem man „*jedem harmoni-schen Tone, ja, jeder rhythmischer Pause eine melodische Bedeutung zuerkennen*“ müsse, sei „*nichts anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie*“ (VII, 127). „*Un-endliche Melodie*“ ist also ein primär ästhetischer, nicht musiktheoretischer Terminus; und gemeint ist weniger die Vermeidung von Zäsuren als eine Melodie, die in jedem Augenblick bereit und von Bedeutung erfüllt ist. Das Mißtrauen gegen Kadenz-ten ist, als Argwohn gegen ausgehöhlte Formeln, ein sekundäres Moment.

3. Die „*dramatisch-musikalische Form*“ ist in der Literatur über das Musikdrama zerlegt worden in die Teilmomente des Dramatischen und des Musikalischen, deren Trennung Wagner jedoch widerstrebt. Hans von Wolzogen untersuchte die dramatische Bedeutung der Leitmotive, Alfred Lorenz deren Zusammenfügung zu musikalischen Formen, die er als tönende Architektur begriff². Und die Aufspaltung in Symbolexegese und Formanalyse, die sich unabhängig voneinander entwickelten, hatte zur Folge, daß das Symbol zum Etikett und die Form zum Schema erstarnte.

Durch die Tendenz, das gleichsam räumlich-symmetrische Moment musikalischer Formen einseitig hervorzuheben, geriet Lorenz in Widerspruch zu Wagners Formgefühl, dem nichts so fern lag wie die Architekturmetapher, die der Verwandlung differenzierter musikalischer Formen in karge Buchstabenschemata einen Schein von ästhetischer Legitimität verleiht. Wagner sah in dem Versuch, „auf die Musik Ansichten [zu] übertragen, ... welche lediglich der Beurteilung der bildenden Kunst entstammen“, eine „Verirrung“ (IX, 77).

Lorenz fühlte sich gerechtfertigt durch eine Bemerkung Wagners aus dem Jahre 1879: „Der Weg, ... auf welchem zu einer gerechten und zugleich nützlichen Beurteilung der durch meine eigenen künstlerischen Arbeiten dem Drama abgewonnenen musikalischen Formen zu gelangen wäre, ... ist meines Wissens noch nicht beschritten worden, und ich habe nur des einen meiner jüngeren Freunde zu gedenken, der das Charakteristische der von ihm so genannten Leitmotive mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach als (da dem Verfasser die spezifische Musik fernlag) ihre Verwendung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend ausführlicher in Betracht nahm“ (X, 185). In dem Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*, aus dem das Zitat stammt, ist jedoch nicht von Gruppierung der Motive zu einer tönenden Architektur, sondern von Verknüpfung zu einem „das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe“ die Rede (X, 185).. Und der Unterschied der Metaphorik ist nicht gleichgültig; er ist als Ausdruck einer tiefgreifenden Differenz des musikalischen Formgefühls zu verstehen.

Mit der „*neuen Form des musikalischen Tonsatzes*“, die er sich zuschrieb, meinte Wagner zugleich das Detail und die Gesamtform: sowohl die Technik der Motivverknüpfung auf engstem Raum, die er an einem Beispiel demonstrierte (X, 187–88), als auch die Konstruktion eines dramatisch-musikalischen Zusammenhangs, der sich „über das ganze Drama erstreckt“ (X, 185). Die Weite des Formbegriffs ist verwirrend, solange man nach einer Rechtfertigung des Verfahrens sucht, fest abgegrenzten Teilen des Musikdramas ein Buchstabenschema überzustülpen, das als Grundriß einer musikalischen Architektur gelten soll. Der Schein eines vagen Wortgebrauchs verschwindet jedoch, wenn man sich das Bild des „Gewebes“ als Modell des musikalischen Hörens zu eigen macht und die dramatisch-musikalische Form als Entwicklung begreift, in deren Verlauf die Motive in immer wieder andere Beziehungen zueinander gesetzt werden, so daß im Hörer die Vorstellung eines stets wachsenden, vom Einzelnen zum Ganzen sich ausbreitenden Motivzusammenhangs entsteht, den Thomas Mann als „Beziehungszauber“ empfand.

4. Nietzsches Wort vom Schauspieler Wagner braucht nicht als der Vorwurf aufgefaßt zu werden, als der es gemeint war; vom Theater zu sagen, daß es Theater sei, ist eher eine Tautologie als ein Verdikt. Und Wagners Musik wird nicht dadurch geshmälerzt, daß man sie als agierende, gestische Musik empfindet. Die „*dramatisch-musikalische Form*“ ist primär Vorgang und Handlung, nicht ruhendes, abgeschlossenes Gebilde.

Erscheint aber Musik wesentlich als Tätigkeit, als Energeia, so ist der Objektcharakter, den die klassische Ästhetik ihr zuschrieb, gefährdet oder sogar aufgehoben. Daß Musik, nicht unähnlich einem Werk der bildenden Kunst, ein ästhetischer Gegenstand, ein Objekt ästhetischer Kontemplation sei, ist die Voraussetzung des Formbegriffs, den die Architekturmetapher ausdrückt. Allerdings zeigt sich die Gegenständlichkeit weniger unmittelbar als indirekt: nicht in dem Augenblick, in dem Musik erklingt, sondern erst, wenn sich der Hörer am Schluß eines Satzes oder Satzteils zu dem gerade Vergangenen zurückwendet und es sich als geschlossenes Ganzes vergegenwärtigt. Zugleich nimmt die Musik eine quasi räumliche Gestalt an; das Gehörte verfestigt sich zu einem Gegenüber. Sofern also Musik Form im Sinne der Architekturmetapher ist, erreicht sie, paradox ausgedrückt, ihr eigentliches Dasein gerade in dem Moment, in dem sie vergangen ist. Vom Gedächtnis noch festgehalten, rückt sie in einen Abstand, den sie in ihrer unmittelbaren Gegenwart nicht hatte; und in der Distanz konstituiert sie sich als räumlich-symmetrische, quasi architektonische Form.

Wagners Formgefühl aber, das in der Vorstellung von musikalischer Aktion wurzelte, sträubte sich gegen Verfestigung; es war empfindlich gegen Zäsuren und Ruhepunkte, an denen im Rückblick der musikalische Vorgang zum Gegenstand, zum überblickbaren Gebilde erstarrt. Und die ästhetische Distanz, die sich in der Musik des 19. Jahrhunderts insgesamt verringerte, wurde von Wagner, mindestens tendenziell, aufgehoben. Seine Musik umgibt den Hörer und dringt auf ihn ein, statt sich in einem Abstand zu halten, in dem sie als tektonische Form, als tönende Architektur auffaßbar wäre.

5. Lorenz definierte³, in einer Übereinstimmung mit Hanslick⁴, die ihn hätte stutzig machen sollen, musikalische Form als Rhythmus im Großen. Form ist jedoch nur dann als Rhythmus faßlich, wenn das Prinzip der rhythmischen Korrespondenz, des Wechsels zwischen Schwer und Leicht, Vorder- und Nachsatz, im Einzelnen deutlich und unmißverständlich ausgeprägt ist. Ein Gesamtrhythmus, der als Form empfunden werden soll, setzt Prägnanz und Regelmäßigkeit des Rhythmus der Teile voraus. (Ein Paradigma ist der erste Satz der Mozartschen Jupiter-Sinfonie.)

Rhythmische Korrespondenz ist jedoch bei Wagner, der sie als Schematismus, als „Quadratur der Tonsatz-Konstruktion“ empfand, eher die Ausnahme als die Regel. Die Gliederung in reguläre Phrasen, Halbsätze und Perioden, die sich zu einer überblickbaren, tektonischen Form gruppieren, ist im *Lohengrin* noch als Grundschema fühlbar, im *Ring* jedoch durchbrochen und aufgehoben. Und die Auflösung der Korrespondenzrhythmisik in rhythmische Prosa bildet das kompositionstechnische Korrelat des ästhetischen Sachverhalts, daß Musik bei Wagner weniger den Charakter eines Gegenstands als den eines Vorgangs hat, in den der Hörer hineingezogen wird, statt ihm in ästhetischer Kontemplation gegenüberzustehen.

6. In einem oft zitierten Brief an Mathilde Wesendonck vom 29. Oktober 1859 bezeichnete Wagner die „Kunst des Überganges“, die „Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander“, als „das Geheimnis [seiner] musikalischen Form“. Das Jähe und Abrupte, zu dem er unwillkürlich neigte, sollte ausgeglichen werden durch eine Verknüpfungstechnik, die um so vollkommener war, je unauffälliger sie blieb. Und der „Kunst des Überganges“, die den Widerpart der Tendenz zum Extrem bildete, rühmte sich Wagner gerade darum, weil sie mühsam erwor-

ben war. Das allgemein Menschliche, als dessen Ausdruck und Darstellung das Musikdrama gelten sollte, suchte Wagner, wie er in dem Brief an Mathilde Wesendonck schrieb, nicht in einem justen milieu, sondern in „*äußersten, großen Lebensstimmungen*“, in den „*äußersten Gegensätzen*“ des Gefühls, die aus einer dramatischen Situation hervorgetrieben werden konnten. Die „*Kunst des Überganges*“ ist eine Kunst der Vermittlung zwischen Extremen.

Eine Beschreibung der „*dramatisch-musikalischen Form*“, die von Wagners eigenen ästhetisch-kompositionstechnischen Kriterien ausgehe, müßte also einerseits die „*äußersten Gegensätze*“, zwischen denen sich eine Szene erstreckt, zu bestimmen versuchen, um dann andererseits die mittleren Teile aus der Funktion des Übergangs, die sie erfüllen, zu begreifen. Die Vermittlung zwischen kontrastierenden Themen oder Motivkomplexen, die am Anfang und Ende einer Entwicklung stehen, ist ebenso ein Formprinzip wie das Verfahren, aus einem zu Beginn eines Satzes exponierten Gegensatz in einer Durchführung Konsequenzen zu ziehen. Als Paradigma nennt Wagner die zentrale Szene des zweiten Aktes aus *Tristan und Isolde*, den Übergang des „*überströmendsten Lebens in seinen allerheftigsten Affekten*“ in das „*weihevollste, innigste Todesverlangen*“.

7. Der Begriff der absoluten Musik, einer Musik, die ihre Formen aus sich selbst heraus bestimmt, wurde von Wagner 1857, in dem Brief *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen*, als Unbegriff verworfen: als terminologische Mißbildung, die einen ästhetischen Irrtum verrät. „*Die Verfechter einer absoluten Musik wissen offenbar nicht, was sie meinen*“ (V, 191). Musikalische Form muß, wenn sie nicht unverständlich bleiben soll, motiviert sein, und zwar von außen: „*Formmotive*“ sind der Tanz und die Sprache (III, 234 und V, 192), die im musikalischen Drama zusammentreffen; die „*dramatische Aktion*“ ist in Wagners System der Kunstgattungen nichts anderes als eine „*ideale Form des Tanzes*“ (VII, 128).

Andererseits werden die musikalischen Formen, die aus dem Tanz und dem Drama hervorgehen, deutlich voneinander abgehoben. Dem Formprinzip des „*Wechsels*“ setzt Wagner das der „*Entwickelung*“ entgegen. Die „*Regel des Tanzes*“, heißt es in dem Brief über Liszt, erfordert „*statt der Entwickelung, wie sie dem dramatischen Stoffe not tut, den Wechsel, der sich für alle dem Marsch oder dem Tanz entsprungenen Formen – den Grundzügen nach – als die Folge einer sanfteren, ruhigeren Periode auf die lebhaftere des Anfangs und schließlich als die Wiederholung dieser lebhafteren festgestellt hat*“ (V, 189). Das äußere Merkmal, durch das sich eine Entwicklungsform, die durch einen dramatischen Vorgang motiviert ist, von einer Form, die auf dem Prinzip des Wechsels beruht, sinnfällig unterscheidet, ist das Fehlen einer Reprise. In der *Leonoren-Ouverture* III empfand Wagner die Rückwendung zum Anfang als „*offenbaren Nachteil*“ (X, 181): als Widerspruch zu dem Entwicklungsprinzip, auf dem das Werk beruht.

Wagners Ästhetik ist allerdings nicht das geschlossene, bruchlose System, als das sie von manchen Anhängern gerühmt wurde. 1851, in *Oper und Drama*, deutet Wagner die Formidee des „*Wechsels*“ und der „*Wiederkehr*“ (III, 313) anders als in dem Brief über Liszt: Sie erscheint als Prinzip, das einem „*absoluten Instrumentaltonstück*“, einem „*Symphoniesatz*“ formalen Halt verleiht, ohne jedoch motiviert zu sein – von einer Motivation durch den Tanz ist nicht die Rede. Eine Rechtfertigung wächst vielmehr dem Prinzip der Wiederkehr, also auch der Form des „*Symphoniesatzes*“, erst im musikalischen Drama zu. Die Form, die in der absoluten Musik einer unbegründeten Hypothese

vergleichbar war, wird im Drama durch die „dichterische Absicht“ legitimiert (IV, 202).

Der Widerspruch zwischen *Oper und Drama* und dem Brief über Liszt ist kaum anders auflösbar als durch die Vermutung, daß Wagner unter „Wechsel“ und „Wiederkehr“ 1851 nicht dasselbe verstand wie 1857. Dachte er in *Oper und Drama*, wenn er von einer Rechtfertigung des Prinzips der Wiederkehr durch das Drama sprach, an die symphonische Technik insgesamt, ohne die Wiederkehr von Motiven in einer Durchführung von der Rekapitulation in einer Reprise zu unterscheiden, so suchte er später, aufgrund der Erfahrungen bei der Komposition des *Ring*, zu differenzieren: Wurde die Durchführungstechnik als „Entwicklung“, die das musikalische Gegenbild eines dramatischen Vorgangs entwirft, in das Musikdrama übernommen, so blieb die Reprise, als bloß tektonisch und nicht dichterisch begründetes Formprinzip, ausgeschlossen.

Wagner hebt also an der Wiederkehr von Motiven nicht das räumlich-symmetrische Moment hervor, sondern empfindet es als Entwicklung, daß die Motive in immer wieder andere Beziehungen zueinander gesetzt werden. Und das Verfahren, Motive oder Motivkomplexe dadurch „auszukomponieren“, daß sie zunächst sequenziert und dann durch Abspaltung einzelner Teile fortgesponnen werden, muß als Durchführungstechnik, deren Vorbilder bei Beethoven zu finden waren, verstanden werden. Eine Deutung als Barform, wie sie Lorenz vorschlug, erscheint als Verzerrung eines dynamischen Formprinzips zu einem statischen.

8. Wagners dramatischer Formbegriff ist dem architektonischen, von dem Lorenz ausging, entgegengesetzt. „Die bildende Kunst“, heißt es in *Oper und Drama*, „kann nur das Fertige, d. h. das Bewegungslose, hinstellen und den Beschauenden somit nie zum überzeugten Zeugen des Werdens einer Erscheinung machen. Der absolute Musiker verfiel in seiner weitesten Verirrung in den Fehler, die bildende Kunst hierin nachzuahmen und das Fertige anstatt des Werdenden zu geben“ (IV, 192). Wagner sträubte sich gegen Abgeschlossenes und Verfestigtes, das er als tot empfand. Er suchte immer nach Begründung und Motivierung einer Erscheinung aus deren Herkunft und Entstehung. Verständlich sei nur, was in seiner Entwicklung gezeigt wurde; das Fertige bleibe unzugänglich. „Eine fertige, geschaffene Melodie – so sahen wir – blieb uns unverständlich, weil willkürlich deutbar“ (IV, 192).

Als Entstehungsprozeß einer Melodie erschien Wagner die thematisch-motivische Entwicklung eines Beethovenschen Symphoniesatzes. „Bei Beethoven dagegen erkennen wir den natürlichen Lebensdrang, die Melodie aus dem inneren Organismus der Musik heraus zu gebären“ (III, 312). „Beachten wir hierbei das Charakteristische, daß, wenn der Meister uns wohl erst im Verlaufe des Tonstückes die volle Musik als fertig hinstellt, diese Melodie dennoch beim Künstler von Anfang herein schon als fertig vorauszusetzen ist: er zerbrach nur von vornherein die enge Form – eben die Form, gegen die der Opernkomponist vergebens ankämpfte –, er zersprengte sie in ihre Bestandteile, um diese durch organische Schöpfung zu einem neuen Ganzen zu verbinden, und zwar dadurch, daß er die Bestandteile verschiedener Melodien sich in wechselnde Berührung setzen ließ, wie um die organische Verwandtschaft der scheinbar unterschiedensten solcher Bestandteile, somit die Urverwandtschaft jener verschiedenen Melodien selbst, darzutun“ (III, 315). Der labyrinthische Satz ist weniger eine kompositionstechnisch-empirische als eine ästhetisch-spekulative Bestimmung der symphonischen Technik. Nichts wäre falscher als die Vermu-

tung, daß Wagner mit der „*von Anfang herein fertigen*“, der „*zerbrochenen*“ und der „*im Verlaufe des Tonstückes als fertig hingestellten*“ Melodie die Exposition, die Durchführung und die Reprise meine. Die „*fertige Melodie*“, die das Resultat einer symphonischen Entwicklung darstellt, ist ein Gedankengebilde: Sie entsteht im Hörer als Inbegriff der Zusammenhänge, die sich im Verlauf des Satzes aus der „*wechselnden Berührung*“ der „*melodischen Bestandteile*“ ergaben.

Unter „Melodie“ verstand Wagner, wie erwähnt, einen von Bedeutung erfüllten Tonzusammenhang; das Unmelodische ist das Nichtssagende. Ist aber Melodie, um ein Wort Hanslicks über musikalische Form zu zitieren, „*von innen heraus sich gestaltender Geist*“, so kann die thematisch-motivische Entwicklung eines Symphoniesatzes als das Werden, der Entstehungsprozeß einer Melodie aufgefaßt werden, denn die Bedeutung eines Themas, das also, was ein Thema zu einer Melodie im Sinne Wagners macht, zeigt sich erst bei der Verarbeitung, der „*wechselnden Berührung*“ der „*Bestandteile*“ verschiedener Themen.

Entscheidend ist also an der Theorie der werdenden, entstehenden Melodie, daß Wagner den ganzen Symphoniesatz, nicht nur die Durchführung, als Entwicklung begreift, daß ferner für ihn die Vorstellung von thematisch-motivischer Arbeit mit der des dramatisch Begründeten zusammenwächst und daß ihm schließlich als Gesamtform eines Werkes nicht das Bild einer musikalischen Architektur, sondern das eines Inbegriffs von Motivzusammenhängen, die im Verlauf einer Szene oder eines ganzen Dramas geknüpft worden sind, vorschwebt.

9. An Mozarts *Nozze di Figaro* hob Wagner hervor, daß „*der Dialog hier ganz Musik, und die Musik selbst dialogisiert (werde), was dem Meister allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orchesters möglich wurde, von welcher man bis dahin, und vielleicht noch bis heute, keine Ahnung hatte. Hieraus konnte wiederum ein die früher vereinzelten Musikstücke zu einem Gesamtkomplex verbindendes Musikwerk entstanden scheinen, so daß das vortreffliche Lustspiel, welches ihm zugrunde lag, ganz übersehen, und nur noch Musik gehört werden konnte*“ (X, 154). Manchmal scheint es, als habe Wagner das Ziel vorgeschwobt, in der erhabenen Gattung der Tragödie ein dramatisch-musikalisches Prinzip zu verwirklichen, das von Mozart im niederen Genre der Komödie vorgezeichnet worden war (X, 179). Das Lob aber, das er der „dialogisierten Musik“ gönnt, ist zwiespältig. Ist der Dialog dadurch, daß er in Musik übergeht, als Dialog aufgehoben, oder ist die dramatische Substanz, die er ausprägt, in der „dialogisierten Musik“ bewahrt? Eine Antwort ist um so schwieriger, als eine Ästhetik des musikalischen Dialogs – trotz der Gewohnheit, die Halbsätze einer Periode als „Frage“ und „Antwort“ zu etikettieren – bisher nicht entwickelt worden ist. Es mangelt nicht nur an Resultaten, auf die man sich stützen könnte, sondern sogar an Ansätzen. Was unterscheidet, so wäre zu fragen, eine musikalische Replik von einer Phrase, die in beziehungsloser Verschiedenheit neben einer anderen steht? Und in welchem Ausmaß ist der Dialogcharakter, der manchen Stücken, und zwar auch instrumentalen Partien, unverkennbar zu eigen ist, einerseits durch den Text, durch den Symbolgehalt der Motive und durch deren gestische oder expressive Prägung vermittelt und andererseits in der musikalischen Struktur begründet, deren Merkmale allerdings zum Teil verblaßte und gleichsam formalisierte Ausdrucksmomente sind? Das schwierigste Problem in der Theorie der „dramatisch-musikalischen“

Form“, einer Theorie, die noch nicht existiert, ist das Verständnis des Details, der Form im Kleinen.

10. Eine Form- und Strukturanalyse ist unter Wagners ästhetischen Voraussetzungen in Gefahr, ihren Gegenstand dadurch, daß sie ihn untersucht, zu verzerren. Wagner begriff Musik als redende und agierende Kunst und musikalische Form als Ausdrucksform: als Formulierung. Eine Formulierung aber ist vollkommen, wenn sie dem Inhalt, den sie ausdrückt, so restlos adäquat ist, daß sie unmerklich bleibt; musikalische Form ist ein Mittel, das in der Funktion, die es erfüllt, aufgeht, ohne zu einer selbständigen Existenz und Bedeutung zu gelangen (V, 187–88).

Die Theorie der latenten Form, die Wagner in dem Brief *Über Franz Liszs symphonische Dichtungen* skizzierte, entwickelt sich jedoch in einen Widerspruch, den man als das Paradox des musikalischen Ausdrucks bezeichnen könnte. Einerseits tendiert eine Form, die vom Inhalt abhängt (und zwar einem Inhalt, der nicht trivial ist, sondern es verdient, ausgesprochen zu werden), zum Unschematischen; gegen Formkonventionen, die eine Verarmung des Inhalts erzwingen, richtete Wagner heftige Polemiken (III, 238; IV, 197, 259). Andererseits soll die Form, als bloße Funktion des Inhalts, nicht hervortreten. Das Unschematische aber, die Abweichung von der Norm, ist das Auffällige. Und wenn es die Formalisten waren, die programmatisch die Wahrnehmbarkeit der Mittel, der künstlerischen Technik forderten, so waren es die Expressionisten, die – sei es auch wider Willen – das Postulat erfüllten.

Wagner beharrte darauf, daß die Gefühlswirkung, die „*Verwirklichung der dichterischen Absicht für das Gefühl*“, das einzig Entscheidende sei: „*Ist aber der Ausdruck des Musikers – als solcher – noch kenntlich, so ist er auch von der dichterischen Absicht noch nicht erfüllt; und erst wenn er in der Verwirklichung dieser Absicht als ein Besonderes, Merkliches untergeht, ist weder Absicht noch Ausdruck mehr vorhanden, sondern das Wirkliche, was beide wollten, ist gekonnt, und dieses Wirkliche ist das Drama*“ (IV, 207). Erfüllt demnach die Form ihre Funktion gerade dadurch, daß sie latent bleibt, so ist es andererseits kein Zufall, daß Wagner – nicht anders als Monteverdi oder Schönberg – als musikalischer Konstrukteur mißverstanden worden ist: Das kompositionstechnisch Neue, das als Mittel des Ausdrucks gemeint war, tritt als Form- und Strukturmoment selbständig hervor. Und wenn Wagners rhetorischer und agierender Musik durch technische Analysen ein ästhetisches Unrecht geschieht, so ist es eines, das durch die Natur der Sache herausgefordert wird.

Anmerkungen

- 1 R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* VII, hrsg. von W. Golther, Berlin o. J., S. 118.
- 2 A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner I: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“*, Berlin 1924, S. 9 und 121.
- 3 Lorenz, a.a.O., S. 13.
- 4 E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, S. 32.

DAS MUSIKDRAMA ALS SYMPHONISCHE OPER

Daß die Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts durch Wagner geprägt worden ist – wie die des früheren durch Beethoven –, gehört zu den historiographischen Gemeinplätzen, an deren unreflektiertem Gebrauch sich zeigt, daß uns die musikalische Vergangenheit – trotz allen Redens über Ideen-, Sozial- und Strukturgeschichte – immer noch primär als Heroengeschichte vor Augen steht. Nicht, daß die Behauptung über eine Hegemonie Wagners falsch wäre; aber sie verleitet dazu, den geschichtlichen Kontext zu vernachlässigen, aus dem heraus die Idee des Musikdramas zu interpretieren wäre. Um der ästhetischen Unvergleichbarkeit willen, die niemand leugnet, wird die geschichtliche Ver- gleichbarkeit, auf der die Historie bestehen muß, unterschlagen. Die Heroengeschichte rekonstruiert zwar die geschichtlichen Voraussetzungen, von denen die Entwicklung des Helden, dessen Werke und Taten sie schildert, getragen wurde; seit dem Augenblick aber, in dem er stilistisch zu sich selbst gekommen ist, scheint er – wenn man der Heroengeschichte glaubt – sein Werk isoliert, unbeeinflußt durch sein Zeitalter und gegen dessen Widerstand zu tun. So eifrig man in den *Feen*, im *Liebesverbot* und im *Rienzi* nach Einflüssen Webers, Donizettis und Spontinis fahndet, so fern liegt der Wagner-Biographik der Versuch, die Idee des Musikdramas, wie sie Wagner seit dem *Rheingold* realisierte, zu übergreifenden Bestrebungen der Epoche in Beziehung zu setzen.

Eine der prägenden musikgeschichtlichen Tendenzen der Zeit um 1850 war, weit über die Gattungsgrenzen der Symphonie hinaus, der Zug zum Symphonischen. Allerdings bleibt der Gedanke, das Wagnersche Musikdrama als symphonische Oper zu charakterisieren, um dadurch sichtbar zu machen, wie es sich in den musikgeschichtlichen Kontext einfügt, blaß und trivial, solange man unter dem Symphonischen nichts anderes als den simplen, von niemand bestrittenen Sachverhalt versteht, daß der „Orchesterme Melodie“ im Musikdrama seit dem *Rheingold* eine Bedeutung zugefallen ist, die es geradezu rechtfertigt, von der Oper und dem Musikdrama als verschiedenen Gattungen des musikalischen Theaters zu sprechen. (So unleugbar der symphonische Charakter des Leitmotivgewebes ist, so überflüssig erscheint es andererseits, den Streit über die Legitimität oder Illegitimität des Wagnerschen Anspruchs, daß in der „Orchesterme Melodie“ des Musikdramas die Beethovensche Symphonie „aufgehoben“ sei, fortzusetzen; Wagners historische Konstruktion, in der Geschichtsphilosophie in Geschichtsmythologie übergeht, darf endlich vergessen werden.)

Das Symphonische war jedoch um 1850 nicht allein eine musikalische Technik, sondern eine musikästhetische Idee. Und von der Idee des Symphonischen, wie sie Wagner in der Oper realisierte (wodurch die Oper zum Musikdrama wurde), läßt sich zeigen, daß sie gleichsam das gedankliche Zentrum bildet, in dem die Fäden, durch die Wagner in den musikgeschichtlichen Kontext seiner Zeit verflochten ist, zusammenlaufen.

Das Symphonische als Idee, kompositorisch durch Haydn und vor allem durch Beethoven geprägt, musikästhetisch von E. T. A. Hoffmann formuliert und sozial vom „Bildungsbürgertum“ getragen, setzte sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts als Norm und Prinzip der Institution durch, die seither „Symphoniekonzert“ heißt. In der ersten Jahrhunderthälfte war die Symphonie weniger die Substanz des Konzerts als ein Rahmen gewesen, der eine buntscheckige Ansammlung vokaler und instrumentaler Vortragsstücke zusammenhielt. Und wenn sich gegenüber dem Konzert mit gemischem Programm das

Symphoniekonzert im emphatischen Sinne des Wortes – mit Ouvertüre, Solokonzert und Symphonie – als das „eigentliche“ Konzert behauptete, so handelte es sich um einen Vorgang, der als Durchsetzung eines Kunst- gegen einen Unterhaltungsanspruch durchaus mit der Gründung Bayreuths verglichen werden kann, auch wenn er weniger spektakulär war. Die Veränderung der Programmstruktur aber bildete die institutionelle Außenseite kompositorischer Akzentverlagerungen: Aus dem Virtuosenkonzert ging das „symphonische Konzert“ hervor (der Terminus wurde in den 1840er Jahren von Henry Litoff geprägt), aus der Konzertouvertüre die „symphonische Dichtung“ (die Transformation der einen Gattung in die andere ist von der Entstehungsgeschichte des Lisztschen *Tasso* ablesbar). Und wenn die Gründung Bayreuths als Analogon zur Festigung der Institution des Symphoniekonzerts erscheint, so ist das Musikdrama als symphonische Oper ein – zwar ästhetisch und wirkungsgeschichtlich unendlich bedeutenderes, aber dennoch ursprungsgeschichtlich vergleichbares – Gegenstück zur symphonischen Dichtung und zum symphonischen Konzert.

Zum Prinzip des Symphonischen gehört der rigorose Kunstspruch, wie ihn Wagner für das Musikdrama erhob: ein Kunstspruch, mit dem er außer der Erbschaft der Symphonie allerdings auch die des Dramas anzutreten behauptete. Und so brüchig die Wagner-sche Konstruktion einer ins Musikdrama mündenden Weltgeschichte sämtlicher Künste sein mag, so ernst muß die in Geschichtsphilosophie eingesponnene Proklamation genommen werden, daß das Musikdrama – berufen, die verrottete Oper abzulösen – Kunst im emphatischen Sinne des Wortes sei.

Da an der „Kulturbedeutung“ der Musik längst niemand mehr zweifelt – die „Musikfeindschaft“ des George-Kreises war ein letzter Versuch, den Aufstieg der Musik zur Gleichberechtigung im System der Künste aufzuhalten –, fällt es schwer, sich in eine frühere, prinzipiell andere Situation zurückzuversetzen, vor deren Hintergrund sich Wagners Werk überhaupt erst als das frappierende Ereignis abzeichnetet, als das es im 19. Jahrhundert wirkte. Daß Musik im Ernst neben Dichtung und bildende Kunst gestellt werden kann, war im Zeitalter der Klassik, wie ein Blick in die Ästhetik Kants oder Hegels zeigt, durchaus nicht selbstverständlich. Die These Wackenroders und Tiecks, daß Musik eine Sprache über der Wortsprache sei – und nicht unter ihr, wie die Ästhetiker des 18. Jahrhunderts glaubten –, ließ sich zunächst, in den 1790er Jahren, noch als verstiegene Schwärmeri abtun. Durch Beethovens Symphonien aber, an denen Wackenroders und Tiecks Metaphysik der Instrumentalmusik überhaupt erst ihren eigentlichen Gegenstand fand, drang der Gedanke eines rigorosen Kunstspruchs der Musik, wie ihn E. T. A. Hoffmann 1810 in seiner Rezension der Fünften Symphonie formulierte, ins Bewußtsein der Gebildeten. Und in den Musikfesten der 1820er und 30er Jahre, deren Grundstock Händelsche Oratorien und Beethovensche Symphonien darstellten, erhielt die Überzeugung, daß Musik eine Kunst sei, die sich ebenso wie Dichtung, Skulptur und Malerei zu einer Klassik erhob – einer Klassik, die im Kanon der Werke zur Bildung der Humanität einen festen Platz behauptete – gewissermaßen eine institutionalisierte Form. Was aber in den Musikfesten für das Händelsche Oratorium und die Beethovensche Symphonie realisiert worden war – in denselben Zusammenhang gehört die Entdeckung der Bachschen Matthäus-Passion –, trachtete Wagner – der sich zwar als Revolutionär, aber zugleich als Klassiker bei Lebzeiten fühlte – für die Oper in der Gestalt des Musikdramas zu erzielen: die Teilhabe an der von der antiken und der neuzeitlichen Klassik abstrahierten Kunstidee.

Daß Wagner in der Oper, einem Genre der Kompromisse, artifizielle Unerbittlichkeit zeigte, war übrigens, wie es scheint, das zentrale Motiv des Wagner-Enthusiasmus französischer Dichter wie Baudelaire und Mallarmé, eines Enthusiasmus, der sich mindestens in gleichem Maße an der Kunstgesinnung entzündete wie an der Musik selbst.

Der Kunstcharakter, den Wagner – unter Berufung auf die Beethovensche Symphonie – dem Musikdrama zuschrieb, läßt sich genauer als Werkcharakter bestimmen. Und das heißt: Das musikalische Werk soll nicht als Funktion der Aufführung, als Vorlage und Substrat einer „Produktion“ (um der Filmbranche einen für die ältere Oper durchaus passenden Ausdruck zu entlehnen), sondern umgekehrt die Aufführung als Funktion des Werkes – als Interpretation eines klassischen, unantastbaren Textes – gelten. Was in den Konzerten der Londoner Philharmonic Society seit 1813 und in denen des Pariser Conservatoire-Orchesters seit 1828 für Beethovens Symphonien erreicht worden war – die dem Werk dienende Interpretation statt der das Werk benutzenden Produktion –, wurde von Wagner im Bereich der Oper – die dadurch überhaupt erst zum „Werk“ im emphatischen Sinne wurde – durchgesetzt.

Der ästhetische Anspruch, den Wagner für das Musikdrama aus der doppelten Erbschaft der Tragödie und der Symphonie ableitete, ist allerdings erst als Widerpart und Korrelat eines musikalisch technischen Sachverhalts, ohne den er bloße Proklamation bliebe, von innen heraus gerechtfertigt. Kompositorisch ist das Musikdrama, formelhaft gesprochen, dadurch charakterisiert und von der Oper abgehoben, daß die Symphonie das Drama stützt und umgekehrt das Drama die Symphonie. Indem die musikalische Substanz sich primär in der „Orchesterme Melodie“, im Leitmotivgewebe, ausprägt, kann der Gesang, statt im konventionellen Sinne „melodisch“ sein zu müssen, die Gestalt einer expressiven Deklamation annehmen, in der sich das Drama als Dialog zu realisieren vermag. (In der musikalischen Wirkung partizipieren allerdings, ohne daß das dialogische Prinzip dadurch geschmälert würde, die Vokalstimmen an der Substanz der instrumentalen.) Und umgekehrt muß, wenn die expressive Deklamation die Normen einer regelmäßigen melodischen Periodenbildung durchbricht, eine in sich bruchlos konsistente, symphonische „Orchesterme Melodie“ musikalischen Zusammenhang stiften: einen Zusammenhang, den früher – und zwar noch im *Lohengrin* – die melodische Periodenstruktur verbürgte. Die Verwirklichung des Dramas als Dialog ist die Kehrseite einer Realisierung musikalischen Zusammenhangs durch symphonische Orchestertechnik.

Daß die Idee des Symphonischen ein Prinzip der absoluten Musik ist, scheint den Einfluß, den sie auf das Musikdrama gewinnen konnte, eng zu begrenzen, so daß zwar die Technik der Motivarbeit, aber nicht deren ästhetischer Sinn „symphonisch“ genannt werden dürfte. Die Polemik gegen „absolute“, von ihren Wurzeln in Sprache und szenischer Aktion losgelöste Musik, die Wagner 1851 in *Oper und Drama* vortrug, sollte jedoch nicht darüber täuschen, daß Wagners Ästhetik durch die Schopenhauer-Rezeption seit 1854 in einen Zwiespalt geriet, von dem gerade die Funktion des Symphonischen im Musikdrama unmittelbar betroffen war.

Schopenhauers Metaphysik der Musik – die These, daß Musik den „Willen“, das metaphysische Wesen hinter den Erscheinungen der Welt, ausdrücke und in Töne fasse, während der Sprache nur die Oberfläche und Außenseite zugänglich sei – war eine – von Wackenroder und E. T. A. Hoffmann beeinflußte – Theorie der absoluten Musik. Die gewöhnliche Vorstellung, daß in Vokalmusik der Text den begrifflich faßbaren „Sinn“ des Ganzen ausspreche, einen Sinn, den die Musik gleichsam mit „Gefühlsreflexen“ ausstatten,

ist von Schopenhauer geradezu ins Gegenteil verkehrt worden, und zwar durch die Behauptung, daß der „Wille“ oder der Affekt, den die Musik abbilde, den eigentlichen „Sinn“ des Werkes darstelle, während ein dichterischer Text oder ein szenischer Vorgang, wenn er einem Stück Musik „unterlegt“ werde, durchaus sekundär bleibe. „Aus diesem innigen Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch Dies zu erklären, daß wenn zu irgend einer Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt; imgleichen, daß es Dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingibt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich vorüberziehen: dennoch kann er, wenn er sich besinnt, keine Ähnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten.“ Zwischen den Assoziationen, die sich bei Instrumentalmusik aufdrängen, den Vorlagen der Programmusik, den Texten der Vokalmusik und den szenischen Aktionen in der Oper besteht nach Schopenhauer kein prinzipieller Unterschied, da sie sämtlich – in Relation zum Wesen der Musik – unter den negativen Betrifft des Akzidentellen fallen. „Hierauf beruht es, daß man ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime, oder beides als Oper der Musik unterlegen kann. Solche einzelne Bilder des Menschenlebens, der allgemeinen Sprache der Musik untergelegt, sind nie mit durchgängiger Notwendigkeit ihr verbunden, oder entsprechend; sondern sie stehen zu ihr nur im Verhältnis eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff.“

Wagners Konversion zu Schopenhauer, deren zentrales Dokument die Beethoven-Festschrift von 1870 ist, fand ihren schroffsten Ausdruck in dem Satz von 1872, daß im musikalischen Drama die szenischen Vorgänge „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ seien: einem Satz, der mit dem Postulat aus *Oper und Drama*, daß im „Kunstwerk der Zukunft“ die Musik Mittel zum Zweck des Dramas werden müsse, nachdem in der Oper umgekehrt das Drama Mittel zum Zweck der Musik gewesen sei, unvereinbar zu sein scheint. Dennoch wäre die Behauptung, Wagner habe nach der Komposition des *Ring* verworfen, was er zuvor glaubte, eine Übertreibung.

An der Überzeugung, daß Musik, um sich zu realisieren, ein „Formmotiv“ brauche, also von Sprache und szenischer Aktion ausgehen müsse, hielt Wagner auch nach der Schopenhauer-Rezeption, in dem offenen Brief *Über Franz Liszs symphonische Dichtungen* von 1857, noch fest. „Unmotivierte“ Musik wäre, als Musik ohne raison d’être, leer und nichtssagend. Der „außermusikalische“ Begründungzwang, den Wagner niemals preisgab, schließt jedoch keineswegs aus, daß für die ästhetisch-metaphysische Kontemplation, die sich ins abgeschlossene Werk versenkt, Sprache und szenische Aktion eine bloße Außenseite darstellen, die im gleichen Maße verblaßt und an Bedeutung verliert, wie sich der Sinn für das durch Töne ausgesprochene „wahre Wesen aller Dinge“ schärft. Mit anderen Worten: Sprache und szenische Aktion sind empirische Entstehungsbedingungen substantieller, „beredter“ Musik; ästhetisch-metaphysisch aber bilden sie den bloßen Ausgangspunkt einer Kontemplation, als deren Ziel die reine Versenkung ins musikalisch ausgedrückte Innere der Vorgänge erscheint. Das ästhetisch-metaphysische Resultat aber ist – und das unterscheidet Wagners Ästhetik von der Theorie der absoluten Musik – nicht unmittelbar, sondern einzig auf dem Umweg über Sprache und szenische Aktion zugänglich. Musik „absolut“ – losgelöst von Text und Handlung – zu erfassen, ist im Musikdrama kein Anfang, sondern ein Ende.

Das Symphonische im musikalischen Drama, wie es Wagner verstand, ist demnach einerseits durch außermusikalische „Formmotive“ bedingt, muß sich aber andererseits als in sich lückenlos zusammenhängendes Motivgewebe erweisen, um als Ausdruck des „wahren Wesens aller Dinge“ für sich bestehen zu können. Die Forderung, daß Musik, die symphonischen Anspruch erhebt, nicht zusammengestückt sein darf, gilt prinzipiell auch für die „Orchestermelodie“ im Musikdrama. Das heißt allerdings nicht, daß man vom Text und der Szene einfach abstrahieren dürfe, sondern besagt lediglich, daß eine ästhetische Wahrnehmung, die zwar bei der Sprache und der szenischen Aktion einsetzt, sich aber allmählich von ihnen loslässt, in letzter Instanz die Musik, auf die sie sich konzentriert, als in sich geschlossen zu erfahren vermag. (Analoge Forderungen sind später von Richard Strauss für die Programmusik erhoben worden: Das Programm stelle keine Rechtfertigung oder Krücke für formal brüchige Musik dar, sondern ein „Formmotiv“, das zu einem musikalisch für sich lebensfähigen Werk führen müsse: einem Werk, dessen eigentlichen Sinn die Musik ausdrücke, wenngleich das, was sie sagt, erst auf dem Umweg über einen literarischen Ausgangspunkt restlos erfassbar werde.)

In der Kompositionslehre, die sich als angewandte Ästhetik verstand, ist das Prinzip des Symphonischen seit dem späten 18. Jahrhundert mit dem Postulat der inneren Einheit verknüpft worden. Und daß die Formel von der Einheit in der Mannigfaltigkeit längst zu einem Gemeinplatz geworden ist, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Zusammenhalt von innen heraus in der absoluten Instrumentalmusik – einem tönenenden Diskurs ohne Rückhalt an Texten, Programmen oder sichtbaren Vorgängen – stets ein irritierendes Problem geblieben ist. (Das musikalische Formen hören ist immer noch, verglichen mit der Wahrnehmung inhaltlicher Zusammenhänge in Texten und Handlungen, schwach entwickelt.) Die Hartnäckigkeit, mit der man noch im frühen 19. Jahrhundert in der Theorie der Sonatenform an der These festhielt, daß das Gegenthema ein bloßes NebentHEMA sei, durch das die Einheit des Affekts oder des Charakters keineswegs aufgehoben werde, zeigt drastisch, als wie naheliegend man die Gefahr empfand, daß absolute Musik in eine zusammenhanglose Reihung musikalischer Augenblicke zerfällt. (Nur mühsam – gehemmt durch die Furcht vor einer Mannigfaltigkeit ohne Einheit – tastete man sich von der Vorstellung einer einfachen zu der einer dialektischen – durch Gegensätze vermittelten – Einheit der Thematik im Sonaten- und Symphoniesatz vor.)

Bildete demnach der Rückfall ins Potpourri die Gefahr, der man die textlose Musik ausgesetzt glaubte, so war es demgegenüber die innere Einheit, die man als Triumph des symphonischen Prinzips empfand: eine Einheit, die zugleich als eine der Thematik und als eine des Charakters aufgefaßt wurde. Oder genauer: Der Ausdruck „Thema“ wurde noch nicht ausschließlich als abstrakt musikalischer Terminus gebraucht. Er bezeichnete zwar die musikalische Gestalt, die dann den Gegenstand einer musikalischen „Abhandlung“ bildete, zielte aber zugleich auf den Affekt oder Charakter, den die musikalische Formulierung ausdrückte. Und unter einer thematischen Entwicklung verstand man musikalische Veränderungen, die man als Charaktervariationen – als Metamorphosen innerhalb der Grenzen eines fest umrissenen Gesamtcharakters – auffassen konnte.

Aus der kompositionstechnisch-ästhetischen Idee des „Themas“ – einer Idee, von der man ohne Übertreibung sagen kann, daß sie die Substanz des symphonischen Prinzips ausmacht – erwuchs in den 1850er Jahren Wagners musikalische Konzeption für das „Kunstwerk der Zukunft“, wie er sie in dem *Epilogischen Bericht* über die Entstehung der *Ring*-Tetralogie skizzierte. „Mit dem ‚Rheingold‘ beschritt ich sofort die neue Bahn,

auf welcher ich zunächst die plastischen Naturmotive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschaftstendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten.“ Als „Motive“ bezeichnet Wagner musikalisch-formale Prägungen in untrennbarer Verquickung mit inhaltlichen Momenten. Und der Differenzierungsprozeß, in dem aus generellen „Naturmotiven“ genauer bestimmte „Affektmotive“ und schließlich individualisierte „Personenmotive“ hervorgehen, begründet einen Systemzusammenhang musikalischer Gedanken, der als Ausdruck und Widerspiegelung eines Systemzusammenhangs der dramatischen Gedanken verstanden werden soll, von denen die *Ring*-Handlung getragen wird.

Wenn von einem Einfluß des symphonischen Prinzips auf das Musikdrama – oder gar einer Herrschaft im Musikdrama – die Rede ist, sollte demnach nicht an die „Form“ des Symphoniesatzes – an den Themendualismus, die Tonartenordnung und die Gliederung in Exposition, Durchführung und Reprise – gedacht werden, sondern an die Idee eines Themenzusammenhangs, in dem Formales mit Inhaltlichem, die abstrakt musikalische Logik mit musikalischer Charakterentwicklung, vermittelt erscheint. (Daß sich Wagner außerdem Merkmale der symphonischen Durchführungstechnik zu eigen machte, ist zwar unbestreitbar, darf aber nicht überschätzt werden.)

Das Verfahren der „kontrastierenden Ableitung“, durch das Beethoven häufig das Haupt- und das Seitenthema in der Sonatenform aufeinander bezieht – die Methode, dem manifesten Gegensatz der Themencharaktere eine latente Gemeinsamkeit der musikalischen Substanz zugrundezulegen –, gehört (gewissermaßen als technische Realisierungsformel für das ästhetische Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit) zu den zentralen Prinzipien des Symphonischen, an denen sich Wagner orientierte, als er im *Ring* einen Systemzusammenhang der Leitmotive herzustellen versuchte. (Es mag genügen, an die Entstehung des Walhallmotivs aus dem Ringmotiv im ersten *Rheingold*-Zwischenstück zu erinnern, um zu illustrieren, was „kontrastierende Ableitung“ bedeutet.) Und so wenig die „Orchestermelodie“ des Musikdramas in dem handgreiflichen Sinne „symphonisch“ ist, daß die Methode der Themenexposition, -durchführung und -reprise kopiert würde, so unverkennbar tritt der symphonische Charakter hervor, sobald man die Idee, aus einer einheitlichen thematischen Substanz kontrastreiche Differenzierungen hervorgehen zu lassen, in denen das Formale zugleich Inhalt und das Inhaltliche Form ist, als ein zentrales Moment des symphonischen Prinzips erkennt.

Das Wesen der „Orchestermelodie“ im Musikdrama ist von Wagner in einen Begriff gefaßt worden, der zum berühmtesten Schlagwort der Wagner-Exegese wurde, obwohl er – abgesehen von privaten Äußerungen – bei Wagner nur einmal vorkommt, und zwar in der Abhandlung *Zukunfts-musik* von 1860: der Begriff der „unendlichen Melodie“. „In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.“ Wagners Wortprägung, deren terminologische Karriere kaum voraussehbar war, steht im Kontext einer Argumentation, durch die gezeigt werden soll, daß die „symphonische Melodie“ ebenso zur „dramatischen Aktion“ tendiere wie umgekehrt die „dramatische Aktion“ zur „symphonischen Melodie“. Ist die Wagnersche „Orchestermelodie“ Ausdruck dessen, was im Worts-drama „unaussprechlich“ blieb, so erhält andererseits der „Inhalt“, den eine „symphonische Melodie“ ausdrückt, eine „Wirklichkeit“, die nicht mehr als „Wirklichkeit“ verstanden werden kann, als die Wirklichkeit, die die „dramatische Aktion“ ausdrückt.

sche Melodie“ in vager, ahnungsvoller Unbestimmtheit einschließt, der aber bereits in Beethovens Symphonien zur Bestimmtheit hindrängt, erst durch eine dramatische Handlung feste Umrisse.

Den Ausdruck „*unendliche Melodie*“ ausschließlich kompositionstechnisch aufzufassen, wie es in der Wagner-Literatur nicht selten geschah, bedeutet eine grobe Simplifizierung. Die Überbrückung oder Verschleifung von Zäsuren, die in der Wagnerschen „Orchesterme Melodie“ den Eindruck eines ununterbrochenen Flusses der Musik hervorruft, ist nichts als die Außenseite und Konsequenz eines Formprinzips, das primär ästhetisch interpretiert werden muß. Entscheidend ist das Verständnis des – nicht alltäglichen – Wagnerschen Melodiebegriffs: Musik ist in dem Maße „melodisch“, wie sie „beredt“ ist, statt sich in nichtssagenden Phrasen und Formeln zu ergehen. (Was in trivialer Musik „Melodie“ heißt, ist nach Wagner gerade nicht „melodisch“.) Und eine Melodie, in der jeder Ton „etwas sagt“, ist „unendlich“, wenn sie sich, ohne durch leere Floskeln und Füllsel unterbrochen oder abgebrochen zu werden, über einen ganzen Satz oder eine ganze Szene erstreckt.

Nach Wagners Auffassung war es Beethoven, der die „*fatalen Zwischensätze gänzlich verschwinden*“ ließ und dafür „*den Verbindungen der Hauptmelodien selbst den vollen Charakter der Melodie*“ gab, so daß der Zuhörer „*jedem harmonischen Tone, ja, jeder rhythmischen Pause eine melodische Bedeutung zuerkennen muß. Der ganze neue Erfolg dieses Verfahrens war somit die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war*“. Eine „*unendliche Melodie*“ im ästhetischen Sinne des Wortes ist demnach nicht erst die dramatische „Orchesterme Melodie“ Wagners, sondern bereits die „*symphonische Melodie*“ Beethovens.

Mußte aber einerseits von den kompositionstechnischen Implikationen des Begriffs dessen ästhetische Bedeutung abgehoben werden, so besteht andererseits unleugbar eine Differenz zwischen der ästhetischen und der dramatischen Funktion, die eine „*unendliche Melodie*“ erfüllt. (Der Terminus ist gewissermaßen dreischichtig.) Und ob auch Beethovens „*symphonische Melodie*“ – als lediglich ästhetische Realisierung des Prinzips – oder ausschließlich die Wagnersche „Orchesterme Melodie“, die außerdem dramaturgisch eine „*unendliche Melodie*“ ist, den Begriff für sich beanspruchen darf, läßt sich nicht eindeutig entscheiden. Daß die „*symphonische Melodie*“, in der jeder Ton „beredt“ ist, dem schlichten Wortsinn des Terminus gerecht wird, mag ein Argument sein, sie einzuschließen; andererseits ist es nicht unverfänglich, sich über die Formel vom „*erklingenden Schweigen*“, die eine Beziehung zum Drama impliziert, hinwegzusetzen. Die philologische Schwierigkeit ändert jedoch nichts an der fundamentalen Tatsache, daß das ästhetische Moment der Idee, auf die der Begriff der „*unendlichen Melodie*“ zielt, bereits in der „*symphonischen Melodie*“, wie Wagner sie verstand, enthalten ist. Versteht man also den Terminus als Ausdruck eines ästhetischen Prinzips und nicht eines bloßen kompositionstechnischen Kunstgriffs, so umschreibt er präzise den Bereich, in dem die Kennzeichnung des Musikdramas als symphonische Oper einen Sinn erhält, der über die simple Feststellung einer Aneignung symphonischer Durchführungstechniken im musikalischen Drama hinausreicht.

DIE BEDEUTUNG DES GESTISCHEN IN WAGNERS MUSIKDRAMEN

1

Man kann ein Stück ironische Gerechtigkeit darin erkennen, daß gerade Schlagworte, die einen Gedanken pointieren, um ihn überdeutlich zu machen, dem Mißgeschick verfallen, falsch oder ungenau verstanden zu werden. Kaum ein Satz von Wagner ist so grob mißdeutet worden wie die tragende These des Buches *Oper und Drama*, die drastische Formel, daß im musikalischen Drama, dem Widerpart zur heruntergekommenen Oper, die Musik „ein Mittel des Ausdruckes“ und das Drama „der Zweck des Ausdruckes“ sei (*Gesammelte Schriften und Dichtungen III*, 231). Bemüht, sich von dem Drama, als dessen Funktion die Musik gelten sollte, eine greifbare Vorstellung zu machen, tendierte man zu dem Irrtum, Drama und Text gleichzusetzen und sich als Wagnerianer zu fühlen, wenn man die Operngeschichte unter dem Gesichtspunkt untersuchte, ob der Text oder die Musik, das „Wort“ oder der „Ton“, um mit Wagner zu sprechen, in einem Werk vorherrsche.

In Wagners Konzeption des musikalischen Dramas ist jedoch auch der Text, nicht anders als die Musik, ein bloßes „Mittel des Ausdruckes“ (III, 60). Die Frage, ob die Dichtung der Musik oder die Musik der Dichtung untergeordnet sei, ist also, wenn nicht irrelevant, so doch sekundär; sie verfehlt das entscheidende Moment, daß sowohl der Text als auch die Musik Funktionen des Dramas sind. Was aber ist das Drama, dem Wagner sämtliche Künste zu unterwerfen suchte? In der Abhandlung *Das Kunstwerk der Zukunft* ist vom Drama als dem „großen Gesamtkunstwerk“ die Rede, „das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zugunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur“ (III, 60). Die Idee der einen Kunst, die sich im System der Künste entfaltet, eine Idee, die hinter das 18. Jahrhundert nicht zurückreicht, ist in der Konzeption des Gesamtkunstwerks Gestalt geworden. Der Begriff des Dramas fällt in Wagners Ästhetik mit dem der Kunst schlechthin als des Inbegriffs und der gemeinsamen Substanz der Künste zusammen. Der Gedanke eines Systems der Künste wurde von Wagner gleichsam ins Praktische gewendet.

Andererseits ist das Drama, nüchtern betrachtet, Darstellung handelnder Menschen. Und indem Wagner die „menschliche Natur“, die er als Gegenstand des Dramas bestimmte, als „vollendet“ apostrophierte, deutete er die Funktion an, die der Musik zufallen sollte. „Vollendung“ suchte er in der Wiederherstellung des Ursprungs; und der Musik schrieb er die Macht restaurierender Erinnerung zu, die Macht, inmitten der prosaischen, dürftigen und zerklüfteten Gegenwart, in der die Menschen sich selbst entfremdet sind, die unverzerrte „menschliche Natur“ im ästhetischen Widerschein zu restituierten. Das gesprochene Drama ist nach Wagner in „Konventionen“, dem Gegensatz zur „Natur“, befangen und darum der „Prosa“ verfallen; zur Wiederherstellung der „Poesie“, der „Ursprache“, bedarf es der Musik.

Ist demnach der Text nichts als ein „Mittel“ des Dramas, ein Teilmoment der Handlung, nicht deren Substanz, so ist die Musik primär nicht im gesprochenen Wort, sondern im Drama begründet, einem Drama, das Wagner sinnfällig als szenische Aktion begreift. „Wir wissen“, schrieb er 1870 in der Beethoven-Abhandlung, „daß nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethes und Schillers, die Musik bestimmen können; dies

vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören“ (IX, 111–12). Die Nähe zur Opernästhetik Verdis, des verachteten Antipoden, ist auffällig. auch Verdi betonte die „parola scenica“, den Aktionscharakter der Sprache als eines Teilmoments der Handlung; der dichterische Rang der Verse erschien ihm als sekundär.

Die zentrale Kategorie in Wagners Ästhetik des musikalischen Dramas ist „Verwirklichung“. Wagner betont, kaum anders als Hegel, daß das Innere sich entäußern, daß es Gestalt annehmen müsse. Entscheidend ist weniger die „dichterische Absicht“, die im Inneren eines Werkes verschlossene Bedeutung, als vielmehr die Realisierung des Intendierten, die Sinnfälligkeit, mit der es erscheint. Der Tanz, die Darstellung des wirklichen, leibhaften Menschen, wurde von Wagner als „realste aller Kunstarten“ gerühmt (III, 71). Und in der szenischen Aktion des Dramas sah Wagner eine differenzierte, „idealistische Form des Tanzes“ (VII, 128), so daß das Lob, eine realisierende Kunst – und das bedeutete für Wagner: die eigentliche Kunst – zu sein, auf die mimische Darstellung, die szenische Bewegung und die Gebärde zu übertragen wäre. Das Drama, wie es Wagner vorschwebte, erfüllt sich in der szenischen Aktion, in der auch Sprache und Musik agierenden, gestischen Charakter erhalten.

Ist in Wagners Ästhetik demnach das Drama einerseits Inbegriff von Kunst schlechthin – gleichsam Erscheinung der Idee eines um ein Zentrum gruppierten Systems der Künste – und fällt andererseits der Akzent auf die „Verwirklichung“ des Werkes in der szenischen, sinnfälligen Aktion, so scheut Wagner schließlich auch vor der äußersten Konsequenz nicht zurück und läßt die Begriffe Kunst, Drama und mimische Darstellung ineinander übergehen. „Genau betrachtet“, heißt es in dem Aufsatz *Über Schauspieler und Sänger* aus dem Jahre 1872, „müssen wir hieraus erkennen, daß der eigentliche Kunstanteil bei Theateraufführungen den Darstellern zugesprochen werden muß, während der Verfasser des Stückes zu der eigentlichen Kunst nur soweit mit in Beziehung steht, als er die von ihm im voraus berechnete Wirkung der mimischen Darstellung für die Gestalt seines Gedichtes vor allen Dingen verwertet hat“ (IX, 159). Wagner meint primär das Schauspiel, schließt aber das musikalische Drama ein. (In dem unmittelbar vorausgehenden Satz ist vom „Schauspieler oder Sänger“ die Rede). Zweifellos ist jedoch die „mimische Darstellung“ in einem Schauspiel-, vor allem einem Tragödientext, in geringerem Maße vorgezeichnet oder angedeutet als in einer Opernpartitur. Und daß Wagner die „mimische Darstellung“ als Verwirklichung des Werkes in den Vordergrund rückt, impliziert, daß er an der Musik die mimischen und gestischen Charaktere, die das Drama realisierenden Züge als primär empfand. So ist es nicht überflüssig, den musikalischen Textausdruck unter dem Gesichtspunkt zu untersuchen, in welchem Maße er den agierenden Charakter der Sprache hervortreten läßt. Wagner war, auch als Komponist, Theatromane.

Die in der Komposition, in der Partitur vorgezeichnete oder angedeutete Inszenierung einiger Teile des *Fliegenden Holländers*, und zwar des Monologs und des Duells im ersten Akt und der Schlußszene des zweiten Aktes, ist von Wagner 1852, als er im Exil lebte und

Aufführungen des Werkes nicht unmittelbar beeinflussen konnte, genau beschrieben worden: mit einer Sorgfalt, die beinahe pedantisch anmutet und jedenfalls ein Zeichen für die Bedeutung ist, die Wagner der szenischen Aktion zumaß.

Aufschlußreich unter dem Gesichtspunkt des gestischen Charakters der Motive sind vor allem die Bemerkungen zu Dalands Arie in der Schlußszene des zweiten Aktes, einer Arie, deren auftrumpfend harmlose und konventionelle Melodik die Funktion erfüllt, den Abstand zu demonstrieren und musikalisch sinnfällig zu machen, der Daland von der inneren Handlung des Werkes, der Handlung zwischen Senta und dem Holländer trennt. „*Das Nachspiel der Arie Dalands*“, schreibt Wagner (V, 165), „muß vollständig ausgeführt werden: während der ersten vier Forte-Takte wendet sich Daland sogleich mit Entschiedenheit zum Abgänge; mit dem fünften und sechsten Takte macht er halt und dreht sich wieder um; die folgenden sieben Takte begleiten sein teils wohlgefälliges, teils neugierig-erwartungsvolles Gebärdenpiel bei seiner abwechselnden Betrachtung des Holländers und Santas; während der darauf folgenden zwei Takte der Bässe geht er kopfschüttelnd bis zur Türe; mit dem abermaligen Eintritte des Themas in den Blasinstrumenten steckt er den Kopf noch einmal herein, zieht ihn verdriestlich wieder zurück und schließt hinter sich die Türe, so daß er mit dem Eintritte des Fis-Dur-Akkordes in den Blasinstrumenten sich ganz entfernt hat.“

Der Formcharakter der zitierten Takte ist nicht so eindeutig, wie man bei der Bezeichnung „Nachspiel der Arie“ vermuten mag. Einerseits handelt es sich zweifellos um ein Schlußritornell, um eine Rekapitulation von Motiven, die in der Arie und dem vorausgegangenen Rezitativ durchgeführt worden sind, andererseits aber um ein der Arie angehängtes Pantomimenfragment, das insofern an die Tradition des Recitativo accompagnato erinnert, als der Zusammenhang der einzelnen Phrasen weniger abstrakt musikalisch als durch die szenische Aktion, auf die sie bezogen sind, vermittelt ist. Von einem Arienritornell unterscheidet sich die Partie durch ihre formale Brüchigkeit, von einem Rezitativ durch das Fehlen eines Textes. Während in einem Recitativo accompagnato die Rezitativphrasen den sprachlichen Kommentar zu den Orchestergesten und umgekehrt die Orchestergesten den musikalisch-szenischen Kommentar zu den Rezitativphrasen bilden, ist im Nachspiel der Daland-Arie die unmittelbare sprachliche Verdeutlichung durch eine indirekte, durch die Erinnerung an den Arientext, ersetzt. (Und insofern handelt es sich um eine gleichsam abstrakte Form des Recitativo accompagnato). Ihre Identifizierbarkeit als „neugierig-erwartungsvolle“ und als „wohlgefällige“ Gebärden – das eine auf den Holländer, das andere auf Senta bezogen – verdanken die Motive dem Zusammenhang mit der Arie, in der sie zu den Worten „Seemann ist er, gleich mir“ und „Sagt, hab' ich sie zu viel gepriesen“ exponiert worden sind. Als musikalische Reminiszenzen, denen die Erinnerung an ein Stück Text anhaftet, erhalten die Motive eine gestische Deutlichkeit, die sie unmittelbar, als voraussetzunglose musikalische Gebilde, nicht hätten.

Die flüchtige, eher andeutende als demonstrierende Analyse mag genügen, um zu zeigen, daß sich im Nachspiel der Daland-Arie, einem sonst konventionellen Stück, ein Typus des gestisch bestimmten Motivs abzeichnet, der für Wagner insofern charakteristisch ist, als er aus der Vermittlung zwischen den Traditionen der Arien- und der Rezitativtechnik erwächst, aus einer Vermittlung also, die für den Übergang von der Oper zum Musikdrama konstitutiv war. Nicht, daß es bei Wagner, vor allem in den frühen Werken, an ausschließlich gestischen Motiven oder Phrasen fehlte, deren Funktion sich darin erschöpft, ein Stück szenischer Aktion musikalisch zu stützen oder zu kommentieren. Doch ist das bloß

Gestische, ähnlich wie die Relikte von Bühnenmusik in der Oper, einer Bühnenmusik, die gleichsam von außen in die Partitur hereinragt, Wagner allmählich suspekt geworden. Im *Rienzi* und noch im *Lohengrin*, der in manchen Zügen hinter *Tannhäuser* zurückfällt, werden weite Strecken mit einer Musik bestritten, die, roh gesagt, eher ein tönendes Bühnenrequisit als ein Teil der Partitur ist. Seit *Rheingold* aber war Wagner empfindlich gegen das musikalisch Heterogene, so entschieden er andererseits auf der ästhetischen Überzeugung beharrte, daß Musik, die etwas taugt, nicht in sich selbst begründet sei, sondern einen Text oder eine szenische Aktion brauche, und zwar als „*Formmotiv*“ wie Wagner es ausdrückte (V, 192): als Motiv, das die Beschaffenheit und das Dasein von Musik rechtfertigt. („Absolute“ Musik ist nach Wagner ein Widerspruch in sich.)

Das ausschließlich gestische Motiv, das aus der Tradition des Recitativo accompagnato stammt, hat musikalisch-formal gesehen, intermittierenden Charakter: Es unterbricht den Fortgang und ist weniger auf den musikalischen Kontext, auf Früheres und Späteres, als auf den Theateraugenblick, auf die szenische Aktion, die es umschreibt oder unterstreicht, bezogen. Es ist also, pointiert ausgedrückt, musikalisch-formal nicht integriert und braucht es, als primär musikalisch-szenisches Moment, auch nicht zu sein. Je sicherer aber Wagner sich seiner Kompositionstechnik fühlte, um so empfindlicher wurde er gegen Unvermitteltes und Abruptes; die „*Kunst des Überganges*“, derer er sich 1859 in einem Brief an Mathilde Wesendonck rührte, umfaßt – außer der Vermeidung eines jähnen Wechsels, eines Umschlags ins entgegengesetzte Extrem – auch die Einschmelzung von Intermittierendem in die musikalische Form. Wagner war, als Komponist wie als Schriftsteller, unersättlich im Verknüpfen und Begründen; Isoliertes, das aus dem Zusammenhang herausfällt, ertrug er ebenso wenig wie Unmotiviertes, dessen Recht, da zu sein, unkenntlich ist.

Was es besagt, wenn von musikalisch-formaler Integration gestischer Motive die Rede ist, mag eine Analyse des Anfangs der fünften Szene aus dem ersten *Tristan*-Akt, des großen Dialogs Isolde–Tristan, zeigen. Das Tristan-Motiv, mit dem die Szene, gleichsam heraldisch, beginnt („*Herr Tristan trete nah*“), ist unverkennbar eine musikalische Geste, und zwar des Stolzes und der Herausforderung – nicht zufällig fungiert die Umkehrung des Tristan-Motivs als Marke-Motiv, als Ausdruck von Gebrochenheit und Enttäuschung. Die Fortsetzung bildet ein Motiv des Schreitens; Isolde, schreibt die Szenenanweisung vor, „*ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammenfassend, schreitet langsam, mit großer Haltung*“. Das Motiv des Schreitens erscheint, da der Rhythmus (16tel-Auftakt zu zwei nachdrücklichen Vierteln) von dem des Tristan-Motivs abgeleitet ist, als dessen Ergänzung und Konsequenz. Von einer Motivstückelung wie im Nachspiel der Daland-Arie, einem Nebeneinander von Motiven, die einzig durch die szenische Aktion zusammengehalten werden, kann nicht die Rede sein. Man kann vielmehr in dem Motivkomplex, in der Zusammensetzung von Tristan-Motiv, wiederholtem Motiv des Schreitens und der Halbkadenz, die Umrisse des von Wilhelm Fischer so genannten „*Fortspinnungstypus*“ mit Vordersatz, sequenzierender Fortspinnung und kadenzierendem Epilog wiedererkennen. Jedenfalls sind das gestische und das Aktionsmotiv Teile eines syntaktisch fest gefügten Komplexes, den als Thema zu bezeichnen keine Übertreibung wäre. Der Motivkomplex wird allerdings, statt als Thema entwickelt zu werden, bloß auf anderer Stufe wiederholt; ein dritter Ansatz, mit abweichender Fortsetzung, führt zu einem Halbschluß – bei Wagner kann die Akkordfolge IIIn–V⁷ eine Kadenz sein. (Alfred Lorenz würde, um den musikalischen Verlauf in einen klassifizierenden Begriff zu fassen, von einer „*Barform*“ sprechen.)

Nach einem Mittelteil, dem das Tristan-Motiv und das Motiv des Sühnetranks zugrundeliegen, der also vom Anfang sowohl charakteristisch verschieden als auch eng auf ihn bezogen ist, kehrt der erste Teil wieder: verkürzt und modifiziert, aber dennoch unverkennbar. Das Motiv des Schreitens ist nicht mehr musikalisches Gegenbild der szenischen Aktion, die der Name bezeichnet, sondern erfüllt eine formale Funktion: die einer Reprise, einer abschließenden Wiederholung. Die Reprise hat allerdings, obwohl der Mittelteil partiell als Durchführung erscheint, nicht den Charakter einer Konklusion oder Apotheose, sondern den einer verblaßten Reminiszenz: Dynamisch ist das Motiv des Schreitens vom Fortissimo des Anfangs zum Pianissimo geschrumpft. Was ausgreifende Geste war, ist nach innen gewendet: als Ausdruck von Isoldes Befangenheit, die sich hinter der „großen Haltung“, von der die Regieanweisung spricht, verbirgt. Die formale Integration des gestischen Motivs hat also zugleich expressive Bedeutung; sie ist nicht „willkürlich“ – daß sie „willkürlich“ seien, war der Vorwurf, den Wagner gegen Wiederholungen in absoluter Musik erhob –, sondern begründet. Allerdings ist bereits in symphonischer Musik ein Thema, wenn es wiederkehrt, nicht mehr das gleiche wie zu Anfang, in der Exposition; und man kann Wagners Anspruch, daß die Symphonie im musikalischen Drama aufgehoben sei, in dem Sinne verstehen, daß durch das Drama die Veränderungen, die sich in der Geschichte eines symphonischen Themas zutragen, ausgesprochen und ins Sinnfällige übersetzt werden.

3

Theodor W. Adorno, dem die Wagner-Exegese Entscheidendes verdankt, hat im *Versuch über Wagner* (1952) die gestischen Charaktere der Musik einer eingreifenden Kritik unterworfen, die kompositionstechnische Sachverhalte sozialpsychologisch zu dechiffrieren versucht. Das Gestische sei ein „Vorsprachliches“, ein Rückfall hinter die Entwicklung der Musik zu einer Sprache (38); und die „Veräußerlichung“ musikalischen Ausdrucks in der Geste bedeute eine „Verdinglichung“ (39).

Was aber heißt „Verdinglichung“? Daß ein Inneres, das sich in sich selbst verschließt, leer und nichtig sei, war eine Überzeugung, die Wagner mit Hegel teilte; das Wesen, das Innere, muß sich „entäußern“. Und es ist schwierig, eine Grenze zu bestimmen, an der die Objektivierung, ohne die eine Kunst, die Werke hervorbringt, undenkbar ist, in „Verdinglichung“ übergeht. In der ökonomisch-soziologischen Theorie ist der Unterschied offenkundig: Menschliche Arbeit wird, formelhaft gesprochen, als Objektivierung und „Entäußerung“ empfunden, wenn sie auf Autonomie beruht, dagegen als „Verdinglichung“, sobald sie heteronom, von außen verhängt und aufgezwungen ist. Die Übertragung in die ästhetische Theorie ist jedoch prekär. Die These, daß die musikalische Geste eine „Verdinglichung“ des Ausdrucks und nicht dessen Objektivierung bedeute, wird erst verständlich, wenn man die gestischen Motive als Partikel der musikalischen Form begreift. In tonaler Musik konstituiert sich Form zu einem nicht geringen Teil durch Wiederholungen. Gesten aber geraten durch Repetition in Gefahr, zum Gestikulieren zu werden; die Wiederholung, in der musikalischen Form eine Selbstverständlichkeit, ist in der Gestik eine Übertreibung. Was also Adorno als „Verdinglichung“, als das heteronome Moment an der musikalischen Gestik empfindet, ist offenbar der Zwang zur Repetition, der von der musikalischen Form ausgeht, und zwar gerade darum, weil die musikalische Geste bei Wagner,

im Unterschied zur Tradition des Recitativo accompagnato, nicht mehr intermittierenden Charakter hat, sondern formal integriert, also den Gesetzen der Form unterworfen ist.

Zwei Einwände aber liegen nahe. Erstens orientiert sich Adornos Formkritik zu ihrem Schaden an der Theorie von Alfred Lorenz. Charakteristisch für Wagners kompositorische Technik ist nicht die einfache Wiederholung, sondern die Sequenz, die Wiederkehr eines Motivs oder Motivkomplexes auf anderer Stufe. Die Sequenz aber ist von Lorenz, der von der Idee der „Barform“, des Schemas a a b, besessen war und unersättlich nach „Stollenpaaren“ suchte, als Wiederholung, also statisch gedeutet worden. Der dynamische Zug der Sequenz, der Zusammenhang mit der symphonischen Durchführungstechnik, wurde verkannt oder verleugnet.

Zweitens ist das Argument, daß Gesten nicht wiederholbar seien, ohne ins peinlich Theatralische zu verfallen, und daß sie dennoch wiederholt werden müssen, wenn sie konstitutiv für die musikalische Form sind, zugleich trifftig und verfehlt: trifftig, sofern die sichtbare Geste, die szenische Aktion gemeint ist, deren Repetition marionettenhaft wäre; verfehlt, weil die musikalische Wiederholung und Sequenz eine szenische Doublette weder impliziert noch nahelegt, sondern gerade umgekehrt deren Unmöglichkeit ausgleicht. Das Verhältnis zwischen musikalischer Sequenz und sichtbarer Geste ist komplementär, nicht tautologisch: Die Musik übernimmt es, durch steigernde Repetition eine Emphase auszudrücken, deren äußere Darstellung dem Sänger versagt ist, wenn er sich nicht der Gefahr eines Umschlags vom Erhabenen ins Lächerliche aussetzen will. Die Sequenz ist die Fortsetzung der Geste mit musikalischen Mitteln.

4

Wagners Theorie der musikalischen Gebärde ist allerdings nicht eindeutig und kann es nicht sein, da sie an einer Schwierigkeit teilhat, der sich keines der Momente des musikalischen Dramas, das zugleich Oper und Drama ist, zu entziehen vermag. Einerseits war Wagner insofern Opernkomponist, als er, kaum anders als Verdi, im unmittelbar Gegenwärtigen, im Theateraugenblick und dessen Gefühlswirkung, die Instanz erkannte, die über die Trifftigkeit oder Untrifftigkeit der Mittel und Techniken des musikalischen Dramas entscheidet. Was nicht zu szenischer Präsenz gelangt, ist im Theater nichtig; das Wesen muß, um mit Hegel zu reden, erscheinen. Andererseits aber wurde das musikalische Drama, im Unterschied zur Oper, von der Idee getragen, daß es möglich sein müsse, die Technik des Schauspiels, das Verfahren also, ein Gewebe von Gedanken und Vorstellungen zu knüpfen, das über das unmittelbar Gegenwärtige und Sichtbare hinausreicht und sich über das ganze Werk erstreckt, mit musikalischen Mitteln zu realisieren. Die Leitmotivtechnik ist eine in ihrem Ursprung literarische Methode.

Die Gebärde nun, und zwar die musikalisch geprägte nicht anders als die alltägliche, ist an den Augenblick, das Hier und Jetzt gebunden. Sie erscheint als unwillkürlicher Ausdruck eines unreflektierten, also in der Gegenwart befangenen Gefühls. (Die musikalische Prägung empfand Wagner nicht als Stilisierung der Gebärde, sondern gerade umgekehrt als Mittel, deren ursprünglichen, noch nicht durch Konvention verzerrten Ausdruckscharakter zu restituieren.)

Andererseits bildet die Gebärde, die sichtbare Darstellung des Dramas, in der Theorie, die Wagner in *Oper und Drama* entwarf, das Gegenbild und die Ergänzung zur Orchester-

melodie, zum symphonischen Gewebe des Musikdramas. Und zwar erwächst in Wagners Philosophie der Musikgeschichte der Konnex zwischen Gebärde und Orchesterme Melodie aus dem Zusammenhang zwischen Tanz und Symphonie. Der Tanz ist nach Wagner das „Formmotiv“ der Instrumentalmusik, der Grund, da zu sein, den Musik braucht, um sich zu realisieren. (Der Schein, daß sie „absolut“ sei, ist eine Täuschung.) Und wurzelt demnach die Symphonie, und zwar noch in ihrer Ausprägung durch Beethoven, im Tanz, so ist die musikalisch-dramatische Orchesterme Melodie, in der nach Wagners anmaßend geschichtsphilosophischem Anspruch die Symphonie aufgehoben ist, in der szenischen Aktion, der „idealischen Form des Tanzes“, begründet. „Die Tanzgebärde, wie die Gebärde überhaupt“, heißt es in *Oper und Drama* (IV, 176), verhält sich „zur Orchesterme Melodie etwa so ... wie der Wortvers zu der aus ihm bedingten Gesangsmelodie, so daß Gebärde und Orchesterme Melodie erst eben solch ein Ganzes, an sich Verständliches bilden, wie die Worttonmelodie für sich.“ Daß die Orchesterme Melodie, das Gewebe der Leitmotive, in jedem Augenblick ein Reflex der szenischen Aktion sei, ist allerdings eine Übertreibung: eine der Pointierungen, an denen Wagners theoretische Texte so reich sind, daß die Isolierung eines Zitats immer schon beinahe eine Verfälschung bedeutet. Wagner, der Unbegündetes nicht ertrug, betonte das Ausmaß, in dem die Orchesterme Melodie durch Gebärden motiviert ist, weil er in der Motivierung eine ästhetische Rechtfertigung sah. Trotz der Notwendigkeit aber, den zitierten Satz zu dämpfen, ist er bezeichnend für die Relevanz des Gestischen im musikalischen Drama.

Erscheint demnach die Gebärde, die dramatische Aktion, als Begründung der Orchesterme Melodie und als Vermittlung des symphonischen Gewebes mit der szenischen Präsenz, auf die das musikalische Drama als Form des Theaters zielt, so empfand Wagner andererseits die Befangenheit der Gebärde in der unmittelbaren Gegenwart als empfindliche Beschränkung. Und daß die Oper im Extrem zu einer Reihung von musikalisch-gestischen und expressiven Augenblicken, die in sich erfüllt sind, tendiert, dürfte einer der Gründe gewesen sein, warum Wagner, indem er sich an der Tradition des gesprochenen Dramas orientierte, über die Oper hinausstrebte. Die Idee des musikalischen Dramas, die ihm vor schwebte, schloß die Vorstellung eines dicht geknüpften Zusammenhangs über weite Strecken ein. Den Ausgleich des Mangels aber, an dem die Gebärde krankt, des Mangels an Verbindung des Gegenwärtigen mit Vergangenem und des Sichtbaren mit Gedachtem und Vorgestelltem, suchte Wagner in der Orchesterme Melodie, in der er ein Mittel sah, Erinnerungen und Ahnungen zu wecken. Die Orchesterme Melodie, das Gegenbild oder die Entsprechung zur Gebärde, stellt zugleich deren Ergänzung durch musikalische Reflexion dar. Die Gebärde bildet die Vermittlung des symphonischen Gewebes mit der theatralischen Präsenz und die Orchesterme Melodie umgekehrt die Vermittlung des Gestischen mit dem Drama als weitgespanntem Zusammenhang. „Die Gebärde“, schrieb Wagner in *Oper und Drama* (IV, 181), hat „nur e i n e Seite, und zwar die Empfindungsseite, mit der sie sich dem Auge zuwendet: die Seite, die sie aber dem Auge verbirgt, ist eben diejenige, welche die Worttonsprache dem Verstande zukehrt, und die demnach dem Gefühle ganz unkenntlich bleiben würde, wenn dem Gehöre ... nicht das gesteigerte Vermögen erwachsen könnte, auch diese dem Auge abgewandte Seite dem Gefühle verständlich zuzuführen. Die Sprache des Orchesters vermag dies durch das Gehör, indem sie sich durch ebenso innige Anlehnung an die Versmelodie wie zuvor an die Gebärde zur Mitteilung selbst des Gedankens an das Gefühl steigert, und zwar des Gedankens, den die gegenwärtige Versme lo-

die ... nicht aussprechen kann und will, der noch weniger aber von der Gebärde dem Auge mitgeteilt werden kann, weil die Gebärde das Gegenwärtigste ist...“

Die Leitmotivtechnik, paradigmatisch ausgeprägt in der *Ring*-Tetralogie – Theoreme über das Leitmotiv beziehen sich fast immer, explizit oder unausgesprochen, auf das Verfahren, das Wagner im *Ring* entwickelte –, zeigt demnach einen eigentümlichen Doppelcharakter. Einerseits sind die Motive gestisch bestimmt; die Orchestermelodie ist in der szenischen Aktion begründet und umgekehrt. Das Schwert- und das Speermotiv malen nicht unmittelbar die Gegenstände, deren Namen sie tragen, sondern ein Stück Aktion: das Ziehen des Schwertes und das Schreiten mit gesenktem Speer. Und sogar Motive, die nicht eigentlich als tönende Gebärden erscheinen, wie das Siegfriedmotiv, sind durch Bewegungsvorstellungen, die ein gestisches Moment enthalten, mitbestimmt; musikalischer Ausdruck ist zu einem nicht geringen Teil durch Gestisches vermittelt.

Andererseits werden in der *Ring*-Tetralogie die Motive, auch die gestisch geprägten, in eine weitgespannte musikalische Reflexion hineingezogen und gleichsam zu einem Netz von Gedanken und Vorstellungen verknüpft, das die ganze Tetralogie überzieht und eine zweite, innere Handlung neben der sichtbaren konstituiert. Es ist, charakteristisch genug, nicht eine Gebärde, sondern Wotans „großer Gedanke“, der am Ende des *Rheingold* das Schwertmotiv hervorruft. Noch Unausgesprochenes, der Schatten, den eine Idee vorauswirft, wird in Töne gefaßt.

Das agierende, gestische Moment ist also mit einem epischen, reflektierenden verschrankt. Und der Doppelcharakter der Motive erscheint als Zeichen und Ausdruck der doppelten Herkunft, durch die sie bestimmt sind. Die Vorstellung, daß das musikalische Drama aus dem Recitativo accompagnato hervorgegangen sei, indem dessen Stilmerkmale, das gestische Orchestermotiv und die deklamatorische Phrase, sich als Orchestermelodie und Versmelodie über ein ganzes Werk ausbreiteten, ist, wenn nicht irrig, so doch einseitig und unzulänglich. Von kaum geringerer Bedeutung als das Recitativo accompagnato ist ein Formtypus, den Wagner, ohne sich auf bedeutsame Vorbilder stützen zu können, ins Zentrum des musikalischen Dramas rückte: der Typus der musikalischen Erzählung. Die Entwicklung der Erzählung und die der Leitmotivtechnik oder ihrer Vorformen sind in den Opern vom *Fliegenden Holländer* bis zum *Lohengrin* eng miteinander verbunden. Wo die Handlung scheinbar stillsteht, in Augenblicken der Ahnung oder Erinnerung, in Senta's Ballade, Elsas Traumerzählung und Lohengrins Gralserzählung, sammeln sich die Motive, die das musikalische Gerüst des Werkes bilden. Und noch im *Ring* sind es die Erzählungen, die scheinbar überflüssigen Rekapitulationen des Geschehenen, in denen einem Hörer, der zur Kontemplation fähig ist, das musikalische Bild des Ganzen aufgeht.

Das Verhältnis der Leitmotivtechnik zum musikalisch Gestischen ist also zwiespältig. Sofern es die Tradition des Recitativo accompagnato ist, die sich in der *Ring*-Tetralogie durchsetzt, fällt der Akzent auf die gestischen Charaktere der Leitmotive, auf deren musikalisch-szenische Präsenz. Andererseits aber wird das gestische Moment durch die epischen Züge, die der Leitmotivtechnik vom Ursprung her anhaften, durchkreuzt oder verdrängt. Im *Ring* ist die Vergangenheit oft übermächtig, und die Motive reden, als Erinnerungsmotive, vom Gewesenen.

Daß Leitmotive primär Reminiszenzcharakter haben, daß sie weniger das unmittelbar sich Ereignende für sich als dessen Verknüpfung mit Vergangenem ausdrücken, verleiht dem musikalischen Drama einen Zug zum Epischen, der nicht allein in den musikalischen Erzählungen, sondern auch in den von Aktion erfüllten Szenen fühlbar ist, und zwar als ästhetische Gegenwart des Autors. In der *Ring*-Tetralogie, weniger in den *Meistersingern*, ist der Komponist anwesend wie der Erzähler in einem Roman. Er verbirgt sich nicht hinter der Handlung, wie es die Norm des gesprochenen Dramas, mindestens des klassischen der Neuzeit, verlangt; und er beschränkt sich nicht darauf, die Personen zum Sprechen zu bringen, sondern redet selbst und zwar durch das Medium des Orchesters, das den Hörer als „Gefühlswegweiser“ durch die Handlung „geleitet“ (IV, 200), um Wagners Ausdruck zu zitieren, an den Hans von Wolzogen bei der Prägung (oder Übernahme) des Terminus „Leitmotiv“ anknüpfte. Der „Geist der Erzählung“, von dem Thomas Mann sprach, ist des Autors eigener Geist.

Der epische Charakter des musikalischen Dramas, der Zug zum Reflexiven und Vermittelten, schmälert zweifellos die Relevanz des Gestischen, der szenischen Aktion. Das Sichtbare verblaßt. Und eine Tagebuchnotiz Cosimas aus dem Jahre 1878, die einen Ausbruch Wagners gegen das Theater festhält, erscheint geradezu als Dokument einer Entfremdung vom szenisch Gegenwärtigen, das doch andererseits die Realisierung der dramatischen Idee bedeutet. „Ach“, rief er, „es graut mir vor allem Kostüm- und Schminkewesen; wenn ich daran denke, daß diese Gestalten, wie Kundry, nun gemummt werden sollen, fallen mir gleich die ekelhaften Künstlerfeste ein, und nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden.“ (C. F. Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Band VI, Leipzig 1911, S. 137–38.) So wenig eine Polemik gegen die Alltagswirklichkeit des Theaters, gegen eine unzulängliche Realität, in der die Idee verschlossen wird, als ästhetisches Dogma beim Wort genommen werden darf, so verfehlt wäre es andererseits, das Zitat lediglich als Ausdruck eines flüchtigen Ärgers, der nichts besagt, abzutun. Es ist vielmehr Zeichen eines Zwiespalts, der immer wieder fühlbar wird und bis in das Zentrum von Wagners Ästhetik hineinreicht. Wagner, der darauf drängte, das Wesen, die Idee, müsse erscheinen und sich realisieren, der einen dramatischen Gedanken als nichtig empfand, wenn er nicht zu szenischer Deutlichkeit und Präsenz gelangte, war andererseits von dem Gefühl der Unzulänglichkeit sichtbarer Darstellung erfüllt. In der Beethoven-Schrift von 1870, einem Dokument sowohl der Schopenhauer-Rezeption als auch der Erfahrungen bei der Komposition des *Tristan*, setzt Wagner der ästhetischen Maxime, daß das Theater, die szenische, gestische Aktion, die Wirklichkeit des Dramas sei, die Idee einer in der Musik begründeten Rückwendung nach innen entgegen. Die Musik, heißt es emphatisch (IX, 77), spricht „das innerste Wesen der Gebärde mit solch unmittelbarer Verständlichkeit aus, daß sie, sobald wir ganz von der Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensive Wahrnehmung der Gebärde depotenziert, so daß wir sie endlich verstehen, ohne sie selbst zu sehen. Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumbereich, so geschieht dies doch nur, um die anschauende Erkenntnis durch eine mit ihr vorgehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden“. Das „unsichtbare Theater“, von dem die Tagebuchnotiz aus der *Parsifal*-Zeit spricht, ist demnach nichts anderes als die äußerste Konsequenz der Vorstellung, daß das Theater in Mu-

sik aufgehoben sei: ausgelöscht und bewahrt zugleich. Im selben Sinne, in dem musikalischer Ausdruck die Sublimierung von Gestischem ist, erscheint das musikalische Drama als Reduktion des Theaters auf ein inneres Bild.

6

Die Idee des musikalischen Dramas, die Wagner zu verwirklichen suchte, ist in der Vorstellung einer Wechselwirkung und Verflechtung von Sprache und Versmelodie, Gebärde und Orchesterme Melodie begründet. Allerdings ist die Dialektik, die in *Oper und Drama* demonstrieren soll, daß sich in Wagners Konzeption nichts anderes als die Natur der Sache durchsetze, von Brüchen und Rissen durchzogen. Daß die eine Kunst die andere „ergänzt“, bedeutet abwechselnd, daß sie deren Vorbild folgt und daß sie deren Mängel ausgleicht. Im Affekt, argumentiert Wagner (IV, 175), tendiert Sprache sowohl zur Unterstützung durch Gebärden als auch zu melodischen Akzenten. Die Geste ist also Analogon und sichtbarer Widerpart der zur Versmelodie erhobenen Sprache. Andererseits aber bedeutet es nach Wagner einen Mangel, daß zwar die Sprache, aber nicht die Gebärde Melodie geworden ist; und die hörbare Ergänzung der Gebärde, eine Ergänzung, durch die sich die Verflechtung der Künste vollendet, bildet darum die Orchesterme Melodie.

Erscheint demnach die Geste, die sich zur Orchesterme Melodie verhält wie die Sprache zur Versmelodie, als Teilmoment des Werkes selbst, so drängt sich die Beziehung zwischen Werk und Aufführung als eines der Probleme auf, denen eine Reflexion über die Bedeutung des Gestischen im musikalischen Drama nicht ausweichen kann. Die Inszenierung einer Oper ist generell enger an den Text des Werkes gebunden, als die eines gesprochenen Dramas, und zwar einfach darum, weil der Text umfassender ist. Die Gebärden und szenischen Aktionen, die ein Schauspieltext nur vage andeutet, sind in der Oper durch die Partitur, zumindest partiell, vorgezeichnet. Die triviale Tatsache, daß die Musik ein Zeitmaß festsetzt, hat für die Inszenierung weitreichende Konsequenzen; und daß Affektdarstellung und Akzentuierung musikalisch ausgeprägt sind, schränkt auch die Variabilität der Gestik und der szenischen Bewegung ein.

Impliziert demnach die Partitur ein Stück Inszenierung, so scheint es, als sei der Regisseur in der Oper, anders als im Schauspiel, an den Theaterstil der Entstehungszeit des Werkes gebunden, da der Theaterstil „mitkomponiert“, also nicht bloßer Aufführungs-, sondern Werkstil ist. Und der Theaterstil, zu dem Wagner in den Bemerkungen zur Inszenierung des *Fliegenden Holländers* aus dem Jahre 1852 tendiert, ist unleugbar naturalistisch. „*Die Behandlung des Schiffes*“, schreibt Wagner (V, 160), „kann nicht naturgetreu genug sein: kleine Züge, wie das Rütteln des Schiffes durch eine anschlagende starke Welle (zwischen den beiden Versen des Steuermannliedes) müssen sehr drastisch ausgeführt werden.“ Und Wagner sagt durch Worte nichts anderes, als auch die Musik ausdrückt.

Ähnlich drastisch ist die musikalische Darstellung von Gesten in der Introduktion des Holländer-Monologs – Wagner spricht mißverständlich von einem „Ritornell“. „*Die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eis der Bässe) wird vom ersten Schritte des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung, wie bei Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der Violoncelli und Bratschen: mit dem ersten Vierteile des dritten Taktes tut er den zweiten Schritt, immer mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte;*

der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zusammen“ (V, 161). Es scheint also, als sei der Naturalismus als herrschender Theaterstil des späteren 19. Jahrhunderts in die Musik selbst eingedrungen und ein Regisseur zu der unglücklichen Alternative zwischen Traditionalismus und ästhetischer Illegitimität verurteilt. Doch fehlt es nicht an Argumenten, auf die sich ein Versuch, dem Dilemma zu entkommen, stützen könnte.

Erstens bezieht sich die Notiz zur Inszenierung des *Fliegenden Holländers*, in der die Musik als tönendes Abbild naturalistischer Gestik erscheint, auf eine Partie, die durchaus uncharakteristisch ist, da sie eher ein Relikt des traditionellen Recitativo accompagnato als eine Orchestermelodie im Sinne des musikalischen Dramas darstellt. Zwar sind auch im *Ring* die tragenden Motive nicht selten gestisch geprägt oder mitbestimmt. Doch verändert sich durch die Leitmotivtechnik, durch die Ausbreitung des Motivzusammenhangs über das ganze Werk, die Bedeutung der Orchestergerüste des Recitativo accompagnato. Sie büßen an szenischer Drastik, an Relevanz für die Bühnenvorgänge ein und werden primär zu Momenten einer musikalischen Reflexion, die das unmittelbar Gegenwärtige mit Früherem und Späterem verbindet, so daß der szenische Augenblick, den die Geste ausdrückt und in dem sie gefangen ist, eher ein bloßer Anknüpfungspunkt im Gedankengewobe ist, als daß er, wie in der Oper, in sich erfüllt wäre. Die enge Verflechtung von Gebärde und Orchestermelodie, die Wagner 1851 in *Oper und Drama* postuliert, ist weniger für das damals künftige musikalische Drama als für das traditionelle Recitativo accompagnato charakteristisch, wie denn insgesamt die retrospektiven Züge in *Oper und Drama* nicht übersehen werden sollten. Die Wendung nach innen, die Reduktion des Sichtbaren, von der Wagner 1870 in der Beethoven-Schrift spricht, ist jedenfalls eine Folge des Bedeutungswandels, dem die musikalischen Motive durch die Entwicklung von der Orchestergestik des Recitativo accompagnato zur Leitmotivik des musikalischen Dramas unterworfen waren, eines Bedeutungswandels, als dessen äußerste Konsequenz die Idee eines „unsichtbaren Theaters“ erscheint. Und ein Regisseur kann nicht umstandslos voraussetzen, daß die szenische Aktion in der Orchestermelodie vorgezeichnet sei, sondern ist gezwungen, in jedem Augenblick zu bestimmen, in welchem Maß ein gestisches Orchestermotiv eine sichtbare Ergänzung und Ausprägung zuläßt oder sogar fordert und wann umgekehrt der Gestus zu musikalischem Ausdruck sublimiert ist, dessen sichtbare Unterstreichung eine pedantische Vergrößerung wäre.

Zweitens ging Wagner, und zwar trotz des Postulats, daß die Gestik des Sänger-Darstellers mit den „stärkeren Akzenten der Melodie“ zusammenstimmen müsse (X, 301), von der ästhetischen Maxime aus, daß die musikalische Darstellung die szenische weniger verdopple als vielmehr ergänze. Er verstand das Verhältnis zwischen Musik und Szene vor allem als komplementär, nicht als tautologisch. In einer Reflexion über *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882*, die er in Venedig wenige Monate vor seinem Tod niederschrieb, heißt es: „Hierfür“ – für die Mimik des Darstellers, die im Theater nicht deutlich sichtbar wird – „tritt nun eben im musikalischen Drama der alles verdeutlichende und unmittelbar redende Ausdruck des harmonischen Tonspiels mit einer ungleich sicheren und überzeugenderen Wirkung ein, als sie dem bloßen Mimiker zu Gebote stehen kann, und die von uns zuvor in Betracht genommene, verständlichst vorgetragene dramatische Melodie wirkt deutlicher und edler als die studierteste Rede des geschicktesten Mienenspielers“ (X, 301). Nicht, daß Wagner sein fundamentales ästhetisches Prinzip, die These von der Herrschaft des Dramas in der wahren Oper, die er musikalisches Drama

nannte, preisgegeben hätte; Musik und szenische Darstellung sind Funktionen des Dramas, das sie verwirklichen und dem Gefühl verständlich machen sollen. Aber der Akzent fällt in den späteren ästhetischen Reflexionen — die allerdings nicht die Form einer geschlossenen Theorie annehmen — auf die Musik, deren redende Motive sich zu einer zweiten, inneren Handlung verbinden, die von nicht geringerer Bedeutung als die erste, sichtbare ist. Und das epische, reflexive Moment des musikalischen Dramas, die Umwandlung gestischer, agierender Motive in musikalische Reminiszenzen und Gedankenverknüpfungen, legt Formen der Inszenierung nahe, die es zu vermeiden suchen, daß die innere, musikalische Handlung verblaßt, weil die szenische Darstellung sich durch Drastik vordrängt.

Drittens ist die Vorstellung, daß ein Theaterstil, und zwar ein naturalistischer, in Wagners musikalischen Dramen „mitkomponiert“ sei, so daß er einen Teil des Werkes und nicht nur der Aufführung bilde, insofern fragwürdig, als nicht sämtliche Künste Werkcharakter haben. Die szenische Darstellung, die Gestik, ist nicht in gleichem Maße Werk oder Teilmoment eines Werkes wie die Musik oder die Sprache. Und daß sie es nicht ist, bedeutet nichts Geringeres, als daß sie die Zeit der Entstehung des Werkes nicht zu überdauern vermag, sondern Veränderungen unterworfen ist. Charakteristisch ist das Verhältnis der verschiedenen Künste zur Schrift. Nicht, daß es an Versuchen mangelte, eine szenische Darstellung, etwa eine Choreographie, aufzuzeichnen. Aber die choreographische Schrift ist, im Unterschied zur Sprach- und zur Notenschrift, kein Text, der ein Werk in sich schließt. Sie ist nichts als eine Anweisung, eine Choreographie zu realisieren, während die Notenschrift und die Sprachschrift, sofern es sich um ein Drama handelt, sowohl Anweisung als auch Text sind. Fehlt aber der szenischen Darstellung der Werkcharakter, so geht das Postulat der „Werktreue“ ins Leere. Die ursprüngliche Gestik ist nicht sinnvoll restaurierbar, obwohl sie von Wagner „mitkomponiert“ wurde. Und so erscheinen manche musikalischen Motive, etwa der Anfang des Holländer-Monologs, als Petrefakte von Gesten, die abgestorben sind. Man kann, um eine verschlissene Formel umzudeuten, von einer Ungleichzeitigkeit der Künste sprechen, aber einer Ungleichzeitigkeit nicht des Stils, wie Nietzsche meinte, sondern des Werkcharakters. Und von ihr wird die Idee des Gesamtkunstwerks durchkreuzt.

ZUR GESCHICHTE DER LEITMOTIVTECHNIK BEI WAGNER

1

Das teleologische Denken ist eine der hartnäckigsten geschichtsphilosophischen Versuchungen, denen Musikhistoriker ausgesetzt sind. Es wird verleugnet, aber selten vermieden; denn es ist, grob gesagt, bequem. Wenn man das Ziel kennt, dem die Entwicklung einer musikalischen Gattung zustrebt, ist es nicht schwierig, deren Geschichte zu schreiben. Einem Betrachter, der überzeugt ist, daß Wagners Musikdrama die Idee der Oper, die deren Geschichte immer schon zugrunde lag, verwirklicht habe, ordnen sich die verstreuten und widerspruchsvollen Fakten der Gattungsentwicklung beinahe von selbst zum fest umrissenen Bild einer Vorgeschichte, in der das Wesentliche sich deutlich vom Irrelevanten abhebt und in der es unzweideutig feststeht, was Aufstieg und was Verfall gewesen ist.

Längst wird Musikgeschichte nicht mehr im Geiste Wagners geschrieben; doch wird die Emanzipation erst abgeschlossen sein, wenn man sich bewußt gemacht hat, in welchem Ausmaß jahrzehntelang die Vorstellungen der Musikhistoriker durch Wagner, den einflußreichsten Geschichtsmythologen des 19. Jahrhunderts, geprägt worden sind. Und im einzelnen sind die teleologischen Schemata, die Wagner entwarf, immer noch wirksam. Wagners Leitmotivtechnik erscheint, ähnlich wie die „unendliche Melodie“, als Resultat einer geschichtlichen, weit in die Vergangenheit zurückreichenden Tendenz, denn Wagner, der musikalische Revolutionär, war zugleich ein Traditionalist, der in der Geschichte Bestätigung und Legitimation suchte.

Von einer Leitmotivtechnik Wagners zu sprechen, als handle es sich um ein fest umrisenes und in den Grundzügen immer gleiches Verfahren, bedeutet allerdings eine grobe Vereinfachung. Funktion und Beschaffenheit der Technik sind im *Ring* anders als im *Lohengrin* und im *Tristan* anders als im *Ring*. Und eine Theorie der Leitmotivtechnik, die sich über deren Geschichte im Werk Wagners hinwegsetzt, bleibt leer abstrakt. Die scheinbar generellen, umfassenden Urteile, die im Umlauf sind, beziehen sich denn auch fast immer auf ein einziges Werk, den *Ring*.

Das Leitmotivsystem des *Ring* bildet, explizit oder unausgesprochen, den festen Punkt, von dem man bei der Beschreibung anderer Methoden der motivischen Verknüpfung ausgeht, um dann entweder Übereinstimmungen oder Abweichungen zu registrieren. Dem teleologischen Denken verwandelt sich die Geschichte des Motivzitats in der Oper unwillkürlich in eine Vorgeschichte der Leitmotivtechnik des *Ring*; und es tendiert dazu, die Bedeutung zu überschätzen, die der Wiederkehr von Motiven, den Reminiszenzen und Zitaten, im Gesamtzusammenhang früherer Werke, des *Freischütz* oder der *Euryanthe*, zufällt. Nicht, daß die Unterschiede übersehen oder verleugnet worden wären; in den Versuchen, eine Geschichte der Leitmotivtechnik zu skizzieren, erscheint gegenüber Wagners Technik im *Ring* das Verfahren Webers oder Marschners als rudimentäre Vorform – aber eben als Vorform: Die Einsicht in tiefgreifende kompositionstechnische Differenzen änderte nichts an der Überzeugung, daß es sich um verschiedene Ausprägungen des gleichen Prinzips handele. Das Entwicklungsschema, die Vorstellung, daß aus dem früheren Verfahren das spätere als Konsequenz und Vollendung hervorgegangen sei, kaum anders als die eine Wachstumsstufe eines Organismus aus der anderen, verdeckt den Sachverhalt, daß die verstreuten Motivzitate und Reminiszenzen in Webers Opern und sogar die umfassendere Technik der motivischen Verknüpfung im *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* vom

Leitmotivsystem des *Ring* durch einen qualitativen Sprung geschieden sind; von einer prinzipiellen statt von einer graduellen Differenz zu sprechen, wäre kaum eine Übertreibung. Jedenfalls bedeutet die Meinung, Wagner habe im *Ring* nur das vollendet, was in den früheren Werken schon vorgezeichnet war, eine Verzerrung des Sachverhalts aus Befangenheit in teleologischem Denken. Eine geringe Anstrengung des historischen Bewußtseins, der Fähigkeit zur Rückversetzung in das Jahr 1850, sollte genügen, um zu erkennen, daß auf der im *Lohengrin* erreichten Stufe der Kompositionstechnik, einer Stufe, die rückwärts gewandten Propheten als Prämisse zum *Ring* erscheint, das spätere Leitmotivsystem, das sich gleichsam über das ganze Werk erstreckt, nicht voraussehbar war. Als bloße Verallgemeinerung dessen, was im *Lohengrin* partiell, in einzelnen Teilen, verwirklicht war, ist die Leitmotivtechnik des *Ring* nicht zu erklären.

Wagners Bemerkung, daß die Ballade der Senta, als „*verdichtetes Bild des ganzen Dramas*“, den Ausgangspunkt der musikalischen Konzeption des *Fliegenden Holländers* bildete, ist immer wieder zitiert und beim Wort genommen, aber selten in Bezug zum musikalischen Sachverhalt gesetzt worden. „*Bei der endlichen Ausführung der Komposition*“, schrieb Wagner 1851 in der *Mitteilung an meine Freunde*, „*breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir.*“¹ Doch kann, wenn man sich von Wagners Neigung zu enthusiastischen Hyperbeln nicht beirren läßt, von einem „*vollständigen Gewebe*“ von Motiven, das sich „*über das ganze Drama*“ ausbreitet, nicht die Rede sein. Und es scheint, als beschreibe Wagner in der *Mitteilung an meine Freunde* weniger die musikalische Wirklichkeit des *Fliegenden Holländers*, dessen Entstehung ein Jahrzehnt zurücklag, als die kompositionstechnische Idee der *Ring*-Tetralogie, wie sie ihm 1851, zwei Jahre vor Beginn der Niederschrift, vorschwebte.

Daß das Duett Daland–Holländer im ersten oder das Duett Erik–Senta und Dalands Arie im zweiten Akt in sich geschlossene, nicht durch Erinnerungs- oder Leit motive konstituierte Stücke sind, wäre insofern als Ausnahme von Wagners selbstgesetzter Regel der motivischen Verknüpfung zu erklären, als es sich um die gleichsam peripheren, der Alltagswelt zugekehrten Teile des Dramas handelt. Aber auch das Duett Holländer–Senta, das Zentrum des Werkes, ist nur durch zwei Zitate aus der Senta-Ballade und durch die Übernahme eines Komplexes von sechzehn Takten aus dem Holländer-Monolog in das „*vollständige Gewebe*“ wiederkehrender Motive einbezogen. Sofern von Leitmotivtechnik überhaupt die Rede sein kann, ist sie eher akzidentell als substantiell.

Einzig der Agitato-Teil des Holländer-Monologs, der Chor der Holländer-Mannschaft im dritten Akt und die Schluß-Apotheose sind über längere Strecken aus der Motivik der Senta-Ballade entwickelt. Die zentralen Motive, deren Relation an die Sonatenform erinnert, das Holländer- und das Senta-Motiv (1a und 2a), erscheinen im Holländer-Monolog in paraphrasierter (1b) oder modifizierter Gestalt: als Variante (2c) einer Variante (2b).

Beispiel 1 und 2

The musical score consists of two staves of music. The top staff, labeled 'a', contains a series of eighth-note patterns. The middle staff, labeled 'b', shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff, labeled 'c', is a continuation of the melodic line from staff 'b'. The music is in common time and uses a treble clef.

Das Variationsverfahren, das Wagner Jahrzehnte später, in dem Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (1879), als charakteristisches Merkmal der Leitmotivtechnik hervorhob, ist im *Fliegenden Holländer* vorgeprägt. Und man kann, wenn man die Möglichkeit eingreifender Motiv-Abwandlungen voraussetzt, auch die melodisch-rhythmische Figur, die den beiden Duetten zwischen Erik und Senta gemeinsam ist (3a und b), zu den wiederkehrenden, konstitutiven melodischen Momenten zählen.

Beispiel 3

The musical score consists of two staves of music. The top staff, labeled 'a', has a dotted half note followed by eighth-note pairs. The middle staff, labeled 'b', has a dotted half note followed by eighth-note pairs. The music is in common time and uses a treble clef.

Ein drastischer Fall der psychologischen Motiv-Variation, derer sich Wagner in dem Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* rühmte, ist das hintergründig parodistische Zitat des Erlösungsmotivs (2b) im Chor der norwegischen Matrosen zu den Worten „*Haha! Wahrhaftig, sie sind tot*“ (erste Szene des dritten Aktes).

Wagner schränkte in der *Mitteilung an meine Freunde* die übertreibende Charakteristik der Leitmotivtechnik im *Fliegenden Holländer* durch das Zugeständnis ein, daß „*das Wiedererscheinen des Themas oft noch nur den Charakter einer absoluten Reminiszenz*“ hatte². Und es scheint, als besage der Ausdruck „*absolute*“ – also abgetrennte, losgelöste – Reminiszenz, daß die Erinnerungsmotive manchmal bloße Interpolationen sind, abgehoben vom melodischen Kontext, in den sie wie von außen hereinragen. Die Zitate des Holländer-Motivs im Monolog des ersten Aktes oder des Senta- oder Erlösungsmotivs im Duett Holländer–Senta wirken, pointiert ausgedrückt, wie Zusätze, die zwar drama-

tisch begründet, aber musikalisch nicht integriert sind. Sie stehen, als dichterisch motivierte Einfügungen, gleichsam exterritorial zur musikalischen Form und fallen manchmal sogar aus der melodisch-rhythmischen Periodenstruktur heraus, die noch regelmäßig, wenn nicht sogar schematisch ist.

Sind demnach die verstreuten Erinnerungsmotive im Holländer-Monolog und im Duett Holländer–Senta, obwohl poetisch bedeutend, musikalisch-formal eher akzidentell, so wirken andererseits auch die gedrängten Zitate des Holländer-Motivs in Eriks Traumerzählung nicht eigentlich melodisch konstitutiv. Sie begründen nicht eine „unendliche Melodie“, sondern erinnern kompositionstechnisch an ostinate Orchester-Einwürfe in Accompagnato-Rezitativen. Und nur das, was kompositionstechnisch realisiert ist, zählt ästhetisch. Entspräche Wagners Schilderung in der *Mitteilung an meine Freunde* der ursprünglichen musikalischen Konzeption des *Fliegenden Holländers*, so müßte man von einem Überschuß an Intention sprechen.

Die Schwierigkeiten, in die der Versuch geriet, ein „vollständiges Gewebe“ von Motiven „über das ganze Drama“ auszubreiten, zeigen sich am deutlichsten, wenn man die Motivtechnik der Senta-Ballade und der Teile, die unmittelbar von ihr abhängen, analysiert. Charakteristisch ist, daß die Motive, die der Ballade zugrunde liegen, sämtlich 4-Takt-Phrasen sind. Durch Verschränkungen entsteht manchmal der Schein von 3-Takt-Gruppen; doch bleibt die „quadratische Tonsatz-Konstruktion“, wie Wagner sie später nannte, stets unverkennbar. In der Rhythmisierung war Wagner im *Fliegenden Holländer*, und noch im *Lohengrin*, Traditionalist. Die satztechnische Konsequenz aber war, daß die Motive entweder Perioden bilden oder aus der Periodenstruktur als Interpolationen hervorstechen.

In der Ballade schließen sie sich, obwohl der Balladenton rhythmische Ungebundenheit suggeriert, zu regulären „quadratischen“ Gebilden aus Vorder- und Nachsatz zusammen: Motiv b ist Nachsatz zu a und später zu e; g ist Nachsatz zu f.

Motiv:	a	b	c	a	d	d	e	e	b	c	f	f	g	g
Takt:	1	5	8	12	16	20	24	28	32	35	39	43	47	51

(Motiv c ist eine Paraphrase von a, g eine Variante zu f; b und e gleichen sich im Ansatz.)

Allerdings ist die Komplementarität der Motive eher generell als im spezifischen Charakter und Zusammenhang der einzelnen melodischen Gebilde begründet: b ist zwar immer Nachsatz, aber sowohl zu a als auch zu e. Die Motive sind versetzbare, ohne daß die melodische Kontinuität zerbräche oder auch nur gestört wäre. In der Coda der Ballade (die aber weniger ein Anhang als ein Ziel und Höhepunkt ist) sind die Motive f und g, allerdings in modifizierter Gestalt, vertauscht: $g^1 f^1 f^1 g^2$ (Takt 135–158). In der Schlußapotheose des dritten Aktes ist dann die ursprüngliche Reihenfolge wiederhergestellt, obwohl die Motive in der Fassung der Coda, nicht in der des Hauptteils erscheinen: $f^1 f^1 g^1 g^2$.

Einzelne Motive der Senta-Ballade kehren, wie erwähnt, im Holländer-Monolog und im Chor der Holländer-Mannschaft im dritten Akt wieder, und zwar in den Gruppierungen c g c g e e (Agitato-Teil des Monologs: „Wie oft in Meeres tiefsten Schlund“) und a e e b (Chor: „Johohoe“). Motiv g ist Nachsatz zu c statt zu f, Motiv b Nachsatz zu e statt zu a; die formale Funktion bleibt also erhalten, die Zuordnung der einzelnen Vorder- und Nachsätze aber wechselt.

Die Vertauschbarkeit melodischer Phrasen innerhalb der Grenzen, die durch die Vor-

der- und Nachsatzfunktionen gezogen waren, genügte jedoch nicht, um der Motivtechnik die Beweglichkeit zu geben, die sie brauchte, um ohne Monotonie über weite Strecken herrschen zu können. Die Ausbreitung eines Gewebes von Motiven über ein ganzes Werk, wie sie Wagner in der Zeit der musikalischen Konzeption des *Ring* vorschwebte, setzte rhythmisch die Emanzipation vom Periodenschema, die Auflösung der „quadratischen Tonsatz-Konstruktion“ in „musikalische Prosa“ voraus³. Die Leitmotivtechnik und der alliterierende Vers, der unter kompositionstechnischem Gesichtspunkt nichts anderes als Prosa ist, gehören zusammen.

Die musikalische Einheit eines Musikdramas ist nach Wagners Anspruch, die Tragödie aus der Symphonie und die Symphonie aus der Tragödie zu begründen, der eines Symphoniesatzes analog. „Dennoch muß die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie im innigsten Zusammenhange mit demselben [dem Drama] über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Teile desselben.“⁴ Die symphonische Form des Musikdramas aber ist, nicht anders als die Leitmotivtechnik, mit der sie eng zusammenhängt, keinem Schema unterworfen, sondern muß bei jedem Werk in ihren Prinzipien und Mitteln neu bestimmt werden.

Stellte im *Fliegenden Holländer* die Ballade der Senta, als zusammenfassendes „thematisches Bild“, den Ausgangspunkt der Komposition dar, so suchte Wagner, wie er in der Mitteilung an meine Freunde schrieb, im *Lohengrin* eine ähnliche Einheit zu verwirklichen: „nur daß ich hier nicht von vornherein ein fertiges musikalisches Stück, wie jene Ballade, vor mir hatte, sondern das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen, aus der Gestaltung der Szenen, aus ihrem organischen Wachsen aus sich, selbst erst schuf und in wechselnder Gestalt überall da es erscheinen ließ, wo es für das Verständnis der Hauptsituationen nötig war“⁵. Ziel einer Analyse des *Lohengrin* wäre es demnach, Wagners Metapher in kompositionstechnische Begriffe zu übersetzen und sich bewußt zu machen, was mit dem „Bild“ gemeint ist, in das „die thematischen Strahlen zusammenfallen“.

Die Anzahl der melodischen Motive oder Themen, die für die innere, musikalisch dargestellte Handlung konstitutiv sind, ist im *Lohengrin*, ähnlich wie im *Fliegenden Holländer*, gering. (Motive wie die Königsfanfare oder das Motiv des Gottesurteils, die durch ihre Herkunft aus der Bühnenmusik geprägt sind, bleiben peripher.) Und ein zweites Moment, das die Leitmotivtechnik des *Lohengrin* von der des *Rheingold* unterscheidet, ist die Befangenheit in der rhythmischen „Quadratur“, die Wagner später verpönte. Die Hauptmotive werden sämtlich als geschlossene Perioden exponiert; die Abweichungen von der Regel, vom Vorder- und Nachsatzschema, sind geringfügig. Das Gralsmotiv schließt im achten Takt auf der Dominante statt der Tonika, ist also harmonisch offen. Der Nachsatz des Elsamotivs war zunächst mit einem anderen Vordersatz verbunden und wirkt im Elsamotiv eher angestückt als aus dem Vordersatz entwickelt.

Beispiel 4





Im Lohengrinmotiv (Elsas Traumerzählung: „*In lichter Waffen Scheine*“) ist der Nachsatz durch Sequenzen von vier zu neun Takten erweitert, ohne daß das Gerüst der „quadratischen Tonsatz-Konstruktion“ unkenntlich würde. Das Frageverbot besteht aus der Wiederholung einer Zwei-Takt-Phrase und einem ungeteilten Nachsatz von vier Takten, das Ortrudmotiv umgekehrt aus einem ungeteilten Vordersatz und der Wiederholung einer Zwei-Takt-Phrase, die allerdings keinen Abschluß bildet.

Beispiel 5

Der Zusammenhang der regulären oder sogar schematischen Rhythmisik mit der Versstruktur des Textes ist beim Frageverbot, einem primär vokal konzipierten Motiv, unverkennbar, zeigt sich aber auch bei anderen Motiven, sobald sie in vokalen Fassungen erscheinen (Elsamotiv in der Traumerzählung: „*Mit züchtigem Gebaren*“; Lohengrinmotiv in dem Chor, der das Gottesurteil röhmt: „*Ertöne, Siegesweise*“). Entscheidend ist weniger, daß die Vokalisierung sekundär, als daß sie ohne deklamatorischen Widersinn und ohne Auflösung der Verse in Prosa möglich ist.

In dem Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* charakterisiert Wagner die symphonische Struktur des Musikdramas als ein „*das ganze Kunstwerk durchziehendes Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren*“⁶. Die Form ist das Ganze. Dennoch ist es nicht sinnwidrig, den Weg einzelner Motive zu verfolgen, denn es zeigt sich, daß der Motiventwicklung im *Lohengrin* das Schema Exposition – Durchführung – Reprise zugrunde liegt.

Die gedrängte und emphatisch akzentuierte Wiederkehr von Motiven in der Schlußszene ist zum Teil, beim Grals- und beim Lohengrinmotiv, dramatisch zwingend begründet, aber nicht immer. Als Motiv zu Elsas Auftritt („*Seht, Elsa naht*“) wäre statt des Frageverbots auch das Elsamotiv denkbar. Und daß die Motive in der Schlußszene unverkürzt, als geschlossene melodische Perioden erscheinen, während sie zuvor über weite Strecken nur in Bruchstücken zitiert worden waren, ist ausschließlich musikalisch-formal zu erklären. Die Wiederkehr soll als Reprise im Sinne des Symphoniesatzes wirken, der für Wagner das Modell einer weitgespannten Form darstellte.

Andererseits erinnert die Zitattechnik in den Szenen zwischen Exposition und Reprise, die Zerlegung der Perioden in Halbsätze und Teilmotive, an das symphonische Durchführungsverfahren. Vorder- und Nachsatz werden voneinander getrennt⁷ und zu anderen

Motiven in Beziehung gesetzt⁸ und schrumpfen schließlich zu kurzen, auf den Anfang der thematischen Perioden beschränkten Zitaten. Von einer Reduktion zu sprechen, ist jedoch fragwürdig; denn die ersten beiden Takte der thematischen Perioden, des Frageverbots, des Grals- und des Lohengrinmotivs, bilden deren eigentliche Substanz, den Ausgangspunkt der musikalischen Konzeption. Die Acht-Takt-Periode der Exposition ist das Resultat einer Fortspinnung und Ausbreitung des melodischen Ansatzes, nicht umgekehrt die Zwei-Takt-Phrase das Ergebnis einer Teilung und Fragmentierung. Die Periodenstruktur ist sekundär. Sie erwächst nicht aus dem melodischen Charakter der Motivanfänge, der eigentlichen Erinnerungs- oder Leitmotive, sondern ist durch die Form des Werkes im Ganzen erzwungen.

Nicht anders als im *Fliegenden Holländer* stechen die kurzen Motivzitate als Interpolationen, als dramatisch-dichterisch begründete Zusätze, aus dem Kontext hervor. So gliedert sich etwa die Szene Lohengrin–Elsa, die als Duett zu bezeichnen kein Sakrileg wäre, in melodische Perioden ohne Leitmotive einerseits und rezitativische Unterbrechungen mit Motivzitaten andererseits („*in sel'gem Traume warst du mir genaht*“, „*Wär' das Geheimnis so geartet*“; „*Drum wolle stets den Zweifel meiden*“, „*Doch dort, der Schwan*“). Einzig das Ortrudmotiv und das Frageverbot sind in die ariose Melodik integriert („*Hilf Gott, was muß ich hören*“, „*Elsa, was willst du wagen*“), und der Schluß der Szene („*Weh, nun ist all unser Glück dahin*“) erscheint als Ansatz zu musikalischer Prosa: Er vermittelt kompositionstechnisch, mit gedrängten Motivzitaten, zwischen Eriks Traumerzählung, die an ein Accompagnato-Rezitativ erinnert, und der „unendlichen Melodie“ der späteren Musikdramen. (Ein Teil des Duells Ortrud-Telramund im zweiten Akt, „*Du wilde Seherin*“, kommt der dramatisch-symphonischen Dialektik der Motive im *Ring* so nahe, daß der Übergang begreiflich wird; doch handelt es sich um ein kurzes Stück von sechzig Takten.)

Das Interpolationsverfahren, das im Ganzen für die Motivtechnik im *Lohengrin* charakteristisch ist, wurde von Wagner, an dessen Formgefühl zu zweifeln absurd ist, als musikalisch formal fragwürdig erkannt. Und es ist als Lösung des Formproblems, als Rechtfertigung der Zitattechnik, zu verstehen, daß die Motivanfänge, die eigentlichen Erinnerungs- oder Leitmotive, am Beginn und am Schluß des Werkes zu thematischen Perioden mit Expositions- und Reprisencharakter ausgesponnen werden. Die Zitate bedürfen, da sie noch nicht von sich aus eine musikalische Form – die der „unendlichen Melodie“ – begründen, sondern als Interpolationen wirken, gleichsam eines Stütz- und Bezugspunktes in der Periodenstruktur des Werkes: Daß sie aus dem melodischen Verlauf, den regulären Perioden, als Zusätze oder Unterbrechungen herausfallen, wird dadurch, daß sie sich auf eine Exposition in Gestalt einer geschlossenen Periode zurückbeziehen, musikalisch formal als Durchführungstechnik gerechtfertigt. Die symphonische Motivierung ist in der Vermittlung von Drama und Symphonie, die Wagner suchte, nicht weniger entscheidend als die dramatische.

Die symphonisch-dramatische Form des *Lohengrin* erschien Wagner im Rückblick, in der *Mitteilung an meine Freunde*, als „organisches Wachsen“. Er hatte, anders als im *Fliegenden Holländer*, „nicht von vornherein ein fertiges musikalisches Stück“ vor sich, sondern entwickelte „das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen, aus der Gestaltung der Szenen, aus ihrem organischen Wachsen aus sich“⁹. So häufig aber die Organismusmetapher in der Musiktheorie wiederkehrt, so unklar ist es, was sie besagt.

Deutlicher und eher einer Interpretation zugänglich, die zu ästhetischen Bestimmungen die kompositionstechnischen Korrelate sucht, ist die Beschreibung der symphonisch-dramatischen Form in *Oper und Drama*. „Die zu genau unterscheidbaren und ihren Inhalt vollkommen verwirklichen melodischen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatischen Handlung bilden sich in ihrer beziehungsvollen, stets wohlbedingten – dem Reime ähnlichen – Wiederkehr zu einer einheitlichen künstlerischen Form, die sich nicht nur über engere Teile des Dramas, sondern über das ganze Drama selbst als ein bindender Zusammenhang erstreckt, in welchem nicht nur diese melodischen Momente als gegenseitig sich verständlichend und somit einheitlich erscheinen, sondern auch die in ihnen verkörperten Gefühls- oder Erscheinungsmotive, als stärkste der Handlung und die schwächeren derselben in sich schließend, als sich gegenseitig bedingende, dem Wesen der Gattung nach einheitliche – dem Gefühle sich kundgeben.“¹⁰ Die „melodischen Momente“, die Leitmotive, wie Hans von Wolzogen sie nannte, wachsen dadurch zu einer „einheitlichen“ Form zusammen, daß ihre Wiederkehr „wohlbedingt“, „dem Reime ähnlich“ ist und sie sich durch wechselnde Verbindungen „gegenseitig verständlichen“, so daß die Gefühle, die sie verkörpern, als „dem Wesen der Gattung nach einheitliche“ kenntlich werden.

Der labyrinthische Satz wird verständlicher, wenn die dunklen, nicht unmittelbar einleuchtenden Stellen, der Vergleich mit dem Reim und der Begriff der Gattungsempfindung, auf Wagners Theorie der „dichterisch-musikalischen Periode“ bezogen werden. Der Reim, den Wagner meint, ist der Stabreim, nicht der noch im *Lohengrin* verwendete Endreim. Der Stabreim läßt Gefühle als „Gattungsverwandt“ erscheinen. Er verbindet „dem sinnlichen Gehöre bereits Sprachwurzeln von entgegengesetztem Empfindungsausdruck“ (wie „Lust und Leid“, „Wohl und Weh“), „und führt sie so dem Gefühle als gattungsverwandt vor“¹¹. Das korrespondierende musikalische Moment ist die Harmonik, die Tonartenverwandtschaft. „In bei weitem erhöhtem Maße des Ausdruckes vermag nun die musikalische Modulation solch eine Verbindung der Gefühle anschaulich zu machen.“¹² Als harmonische Verknüpfung entspricht sie dem Stabreim, als Differenz der Tonarten der Verschiedenheit der Empfindungen. „Setzen wir dagegen einen Vers von gemischter Empfindung, wie: ‚die Liebe bringt Lust und Leid‘, so würde hier, wie der Stabreim zwei entgegengesetzte Empfindungen verbindet, der Musiker auch aus der angeschlagenen, der ersten Empfindung entsprechenden Tonart in eine andere, der zweiten Empfindung ... entsprechende überzugehen sich veranlaßt fühlen.“¹³ Und schließlich ist die Rückwendung zur Anfangstonart das musikalische Abbild einer Wiederkehr der ersten Empfindung¹⁴.

Stabreim, Tonartenverwandtschaft – als Ausdruck einer „Gattungsverwandtschaft“ der Empfindungen – und Motivverknüpfung erscheinen demnach in der Theorie der musikalisch-dramatischen Form, die Wagner in *Oper und Drama* entwarf, als zusammenhängende, korrespondierende Momente der „Verwirklichung der dichterischen Absicht“. Der Stabreim, die poetische Rechtfertigung der „musikalischen Prosa“, fehlt im *Lohengrin* noch; die Wechselwirkung zwischen Harmonik und Motivtechnik aber ist in einigen Szenen bereits ausgeprägt. Und nichts anderes war, so scheint es, von Wagner gemeint, wenn er in der *Mitteilung an meine Freunde* von einem „Bild“ sprach, „in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen“, oder in *Oper und Drama* die symphonisch-dramatische Form daraus entstehen ließ, daß die „melodischen Momente“, die Leitmotive, sich „gegenseitig verständlichen“.

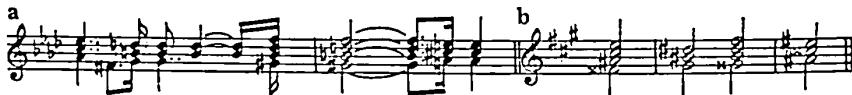
Ein Paradigma des Ineinandergreifens harmonischer und motivischer Verknüpfungen ist der Dialog zwischen Lohengrin und Elsa in der dritten Szene des ersten Aktes. Er beginnt in A-dur als Ausgangs- und Haupttonart. Einige der melodischen Phrasen sind Erinnerungsmotive, ohne daß sie sich zu Leitmotiven, die für die innere, musikalisch dargestellte Handlung des Dramas konstitutiv sind, verfestigten: Der chromatische Abstieg (6a: „*Mein Held, mein Retter*“) kehrt am Ende des zweiten Aktes zu ähnlichem Text wieder (6b: „*Mein Retter, der mir Heil gebracht*“); und die Phrase „*Dir geb ich alles, was ich bin*“ (6c) ist ein Zitat aus der Traumerzählung (6d: „*Geb ich ihm, was ich bin*“).

Beispiel 6



Von D-dur, der A-dur-Subdominante, moduliert das Elsamotiv, reduziert auf den Vordersatz, nach As-dur; und in As-dur, der Tonart im Halbtonabstand zur Grundtonart der Szene, breitet sich das Gralsmotiv als geschlossene melodische Periode aus. Fortgesetzt oder eher abgebrochen wird es durch eine Ausweichung nach A-dur (7a: „*Soll nichts dich wieder von mir reißen, mußt Eines du geloben mir*“), deren Sequenzharmonik zu verwandtem Text in der Gralserzählung des dritten Aktes wiederkehrt (7b: „*des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen*“).

Beispiel 7



Bedeutete die Modulation des Elsamotivs von D-dur nach As-dur eine Entrückung in einen entfernten Gefühlsbereich, den des Grals, so ist die umgekehrte Ausweichung von As-dur nach A-dur als Abwendung, bewirkt durch den Zweifel, vor dem der Text warnt, zu verstehen. Andererseits ist die Abweichung eine Antizipation und Vorbereitung der Modulation des Frageverbots von as-moll/dur nach a-moll/dur: einer Halbtontransposition, die als Steigerung des Nachdrucks bei der Wiederholung eine rhetorische und zugleich als Rückkehr zur Ausgangs- und Haupttonart der Szene eine formale Funktion erfüllt.

Die Harmonik, die als Kommentar zu dem Wechsel und der Verknüpfung der Motive erscheint, so wie sie umgekehrt durch die Motive gedeutet und gleichsam bereit gemacht wird, ist allegorisch. Doch haftet ihr Sinn weniger an festen Tonartencharakteren als an den sich entwickelnden Relationen der Tonarten, an deren Nähe und Ferne. Musikalische Form wurde von Wagner als werdende, nicht als seiende begriffen. Dem bloßen „Wechsel“, dem Grundzug rudimentärer symphonischer Formen, setzte er in dem Aufsatz *Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen* die „*Entwicklung, wie sie dem dramatischen Stoffe not tut*“, entgegen¹⁵.

Am 25. November 1850, während der Arbeit an *Oper und Drama*, schrieb Wagner an Liszt: „Zwischen der musikalischen Ausführung meines Lohengrin und der meines Siegfried liegt für mich eine stürmische, aber – ich weiß – fruchtbare Welt. Ich hatte ein ganzes Leben hinter mir aufzuräumen, alles Dämmernde in ihm mir zum Bewußtsein zu bringen, die notwendig mir aufgestiegene Reflexion durch sich selbst – durch innigstes Eingehen auf ihren Gegenstand – zu bewältigen, um mich mit klarem, heiteren Bewußtsein wieder in das schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens zu werfen.“¹⁶ Und im *Epilogischen Bericht über die Entstehung der Ring-Tetralogie* ist von einer „neuen Bahn“, die im *Rheingold* beschritten wurde, die Rede¹⁷. Das Neue aber, das Wagner vorschwebte, artikulierte sich, nach kompositorischen Ansätzen zum *Ring*, die abgebrochen wurden, zunächst in der Theorie, in *Oper und Drama*.

Allerdings ist die Beschreibung der Leitmotive und der symphonischen Form des musikalischen Dramas insofern zweispältig, als sie halb am Vergangenen, bereits Realisierten haftet und halb das Künftige, sich Vorbereitende antizipiert. 1851, in *Oper und Drama* und in der *Mitteilung an meine Freunde*, neigte Wagner, um den Schein des abstrakt Utopischen zu vermeiden, zu einer Übertreibung des Ausmaßes, in dem die Theorie mit den früheren Werken, dem *Fliegenden Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, übereinstimmte¹⁸. Ein Jahrzehnt später, in dem Aufsatz *Zukunfts-musik*, charakterisierte er dagegen *Oper und Drama* als Korrelat der musikalisch-dramatischen Konzeption des *Ring*, die zur Verwirklichung drängte, ohne daß sie 1850/51 bereits feste Umrisse angenommen hätte. „Lassen Sie sich vielmehr sagen, daß selbst meine kühnsten Schlüsse auf die zu ermöglichende dramatisch-musikalische Form mir dadurch sich aufdrängten, daß ich zu gleicher Zeit den Plan zu meinem großen Nibelungendrama, von welchem ich sogar schon einen Teil gedichtet hatte, im Kopfe trug und dort in der Weise ausbildete, daß meine Theorie fast nichts anderes als ein abstrakter Ausdruck des in mir sich bildenden künstlerisch-produktiven Prozesses war. Mein eigentliches System, wenn Sie es so nennen wollen, findet daher in jenen drei ersten Dichtungen“ – im *Fliegenden Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* – „nur erst eine sehr bedingte Anwendung.“¹⁹

1. Der Motivzusammenhang, das „Gewebe der melodischen Momente“, erstreckt sich im *Lohengrin*, kaum anders als im *Fliegenden Holländer*, nur über Teile des Werkes. Und gerade die Melodik der zentralen Dialoge zwischen Ortrud und Elsa im zweiten und zwischen Lohengrin und Elsa im dritten Akt ist fast durchgehend in sich geschlossen und unabhängig von den Motiven, die nach Wagners metaphorischer Charakteristik des *Lohengrin*, einer Utopie des eigenen Werkes, als „thematische Strahlen“ das ganze Drama durchdringen. Eher sind es die Erzählungen, Elsas Traumerzählung und Lohengrins Grals-erzählung, in denen sich die Motivtechnik des *Ring* ankündigt.

Der Unterschied zwischen partieller und umfassender Leitmotive aber ist als prinzipielle, nicht bloß als graduelle Differenz zu verstehen. In der Entwicklungsgeschichte des Leitmotivs ist *Rheingold* vom *Lohengrin* durch einen qualitativen Sprung getrennt.

Die Beschreibung der Technik in *Oper und Drama*, eine Beschreibung, nach der die „Wiederkehr melodischer Momente“ das Prinzip einer „einheitlichen künstlerischen Form“ bildet, „die sich nicht nur über engere Teile des Dramas, sondern über das ganze Drama selbst als ein bindender Zusammenhang erstreckt“²⁰, ist nicht eindeutig. Daß das Gewebe der Motive sich „über das ganze Drama“ ausbreitet, braucht nicht zu bedeuten,

daß die Melodik durchgehend, wie im *Ring*, durch Leitmotive bestimmt oder von ihnen durchsetzt ist; eine andere Auslegung wäre, daß ein Motiv zwar, wie im *Lohengrin*, in sämtlichen Teilen wiederkehren kann, statt auf ein einziges Stück beschränkt zu sein, daß aber nicht umgekehrt sämtliche Teile auf Leitmotive bezogen sein müssen.

2. Die Möglichkeit zur Ausbreitung eines Motivzusammenhangs über ein ganzes Drama hängt von dem verfügbaren Reichtum an Motiven ab. Die Einsicht ist aber, so trivial und unumgänglich sie erscheint, von Wagner nirgends ausgesprochen worden, da sie von der Tendenz durchkreuzt wurde, um des unmittelbaren, nicht auf Reflexion gestützten Verständnisses willen die Anzahl der Motive zu beschränken. Und so scheint der Beschreibung in *Oper und Drama* eher die partielle Leitmotivtechnik des *Lohengrin* als das umfassende, sich in Wagners musikalischer Vorstellung erst zögernd herausbildende Verfahren der *Ring*-Tetralogie zugrundezuliegen. „*Diese melodischen Momente... werden notwendig nur den wichtigsten Motiven des Dramas entblüht sein, und die wichtigsten von ihnen werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entsprechen, die der Dichter als zusammen gedrängte, verstärkte Grundmotive der ebenso verstärkten und zusammengedrängten Handlung zu den Säulen seines dramatischen Gebäudes bestimmte, die er grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender, für leichte Übersicht notwendig bedingter geringerer Anzahl verwendet.*“²¹ Die Unterscheidung zwischen „Motiven“ und „Grundmotiven“, deren Kriterium nicht feststeht, lässt die Auslegung ins Ungewisse geraten. Nichts hindert, im *Ring* eine „geringere Anzahl“ von „melodischen Momenten“ als „Grundmotive“ auszuwählen und die übrigen zu Nebenmotiven zu erklären. Unleugbar aber ist die Differenz im *Lohengrin* ausgeprägter als im *Ring*; wenige Grundmotive, die für die innere, musikalisch dargestellte Handlung konstitutiv sind (Gralsmotiv, Frageverbot, Lohengrinmotiv, Elsamotiv und Ortrudmotiv) heben sich aus der Menge der Nebenmotive – der musikalischen Bühnenrequisiten (Königsfanfare und Motiv des Gottesurteils), der Derivate (Motiv des Schwans), Antizipationen (Introduktion zu Elsas Kavatine im zweiten Akt) und Reminiszenzen (Wiederkehr der melodischen Phrase „*Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen*“ am Ende des Duells Lohengrin-Elsa) – deutlich und unmißverständlich heraus.

3. War demnach einerseits ein reiches Motivrepertoire die Voraussetzung einer von der „Quadratur der Tonsatz-Konstruktion“ emanzipierten „unendlichen Melodie“, die auf der wechselnden Verbindung „melodischer Momente“ beruhte, so erschien andererseits die Beschränkung auf eine „geringere Anzahl“ von Motiven als Bedingung unmittelbarer Verständlichkeit der symphonisch-dramatischen Form. Das ästhetisch-kompositionstechnische Dilemma war für Wagner, der immer das Einfache im Differenzierten und das Differenzierte im Einfachen suchte, charakteristisch. Und der Gedanke, die Schwierigkeit dadurch zu lösen, daß er die motivische Vielfalt, die er brauchte, aus wenigen Urmotiven entwickelte, ist von Wagner als Befreiung vom Druck eines lähmenden Problems und als das entscheidend Neue in der Leitmotivtechnik des *Ring* empfunden worden. „*Mit dem 'Rheingold' beschritt ich*“, heißt es im *Epilogischen Bericht*, „*sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Naturmotive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschaftstendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten.*“²² Das Verwickelte und Verzweigte sollte dadurch, daß seine Entstehung aus dem Einfachen gleichsam auskomponiert wurde, dem Gefühl faßlich gemacht werden.

Der Begriff des „Grundmotivs“ ändert, wenn er dem des „Naturmotivs“ gleichge-

setzt wird, seine Bedeutung. Handelte es sich im *Lohengrin* und in der Theorie, die Wagner in *Oper und Drama* skizzierte, um einen Unterschied zwischen Haupt- und Nebenmotiven, zwischen zentralen und peripheren „melodischen Momenten“, so darf im *Ring* die Differenz zwischen den „plastischen“, d.h. formbaren „Naturmotiven“ und den individuellen motivischen Prägungen keineswegs als Hierarchie mißverstanden werden; Funktion und Rang der differenzierteren Motive sind nicht geringer als die der „Naturmotive“, von denen sie abgeleitet sind. Das genetisch sekundäre Moment kann formal das primäre sein.

Die Bemühung, möglichst sämtliche „melodischen Momente“ auf „Naturmotive“ zurückzuführen, verstrickte sich allerdings in der Wagner-Exegese manchmal in eine musikalisch-allegorische Scholastik, in welcher der „Beziehungzauber“, von dem Thomas Mann sprach, zur Beziehungssucht wurde²³. Im Eifer des Forschens nach Ursprüngen verkannte man, daß nicht die Herkunft, die Reduzierbarkeit eines Motivs, sondern der individuelle Charakter, zu dem es sich herausbildet, das entscheidende Moment ist. Es ist jedoch kaum zu leugnen, daß die Übertreibungen von Wagner herausgefördert worden sind; denn er neigte, in Erinnerung an die Konzeption des *Rheingold*-Vorspiels und unter dem Eindruck der Schopenhauer-Lektüre, zweifellos dazu, die Funktion und Bedeutung der „Naturmotive“ zu pointieren. Die Grenzen des Reduktionsverfahrens zeigen sich, wenn man erkennt, daß zentrale Motive, das Ring-, das Walhall- und das Fluchmotiv, musikalisch miteinander verwandt und allegorisch aufeinander bezogen sind (das Fluchmotiv ist eine Umkehrung des Ringmotivs), ohne daß sie von einem Naturmotiv, es sei denn gewaltsam, ableitbar wären. Die von Wagner gesuchte Vermittlung zwischen den entgegengesetzten Forderungen, daß die Anzahl der Leitmotive groß und daß sie gering sein müsse, war eher das Variations- als das Reduktionsprinzip.

4. Eine der Voraussetzungen für die Ausbreitung eines Motivgewebes über ein ganzes Drama bildete, wie erwähnt, die durch den Stabreim poetisch gerechtfertigte Auflösung der „Quadratur der Tonsatz-Konstruktion“ – einer „Quadratur“, die im *Lohengrin* noch beinahe ungebunden herrschte – in musikalische Prosa. Die wechselnde Gruppierung der „melodischen Momente“ geriet – wenn die funktionale Festlegung der Motive als Vorder- oder Nachsatz, die für den *Fliegenden Holländer* charakteristisch ist, vermieden werden sollte – in Widerspruch zur Starrheit des Periodenschemas. Und die häufige Wiederkehr der Motive im *Ring* würde als unerträglich monoton empfunden, wenn sie mit dem Gleichmaß „quadratischer“ Rhythmisierung zusammenträfe.

Noch im *Rheingold* werden allerdings einige Motive, vor allem primär vokale wie das Entzagungsmotiv („Nur wer der Liebe Macht entsagt“) und das Motiv der goldenen Äpfel, zunächst in Gestalt regulärer Perioden exponiert, um später, ähnlich wie die Motive im *Lohengrin*, in Fragmente zerlegt zu werden. Das Ring- oder das Vertragsmotiv aber sind als Teile geschlossener Perioden kaum vorstellbar; die Aussinnung des Walhallmotivs in der zweiten Szene des *Rheingold* ist sekundär und nicht ungezwungen; und die Logemotive bilden zwar einen Komplex, aber keine „quadratische“ Periode.

Charakteristisch sind die melodisch-rhythmischen Differenzen, durch die sich die beiden Teile von Loges Erzählung in der zweiten Szene des *Rheingold* voneinander abheben. Der erste Teil („So weit Leben und Weben“), der aus zwei arios-kantablen Strophen besteht und nur peripher durch Motive bestimmt ist – das Freia-Motiv fungiert lediglich als Vor-, Zwischen- und Nachspiel –, ist in regelmäßige Vier- und Acht-Takt-Gruppen geglie-

dert. Dagegen ist der zweite Teil („*Nur einen sah ich*“), der durchgehend auf Leitmotiven beruht, rhythmisch irregulär; Drei-Takt-Gruppen stehen gleichberechtigt und in gleicher Anzahl neben Vier-Takt-Gruppen ($3+3+3+2+3+1+4+4+4+4+3+4+5+3+3$). Bildet demnach im ersten Teil die Periodenstruktur das Gerüst arioser, nicht an Leitmotive gebundener Melodik, so erscheint im zweiten die „*musikalische Prosa*“, die Aufhebung der „*Quadratur der Tonsatz-Konstruktion*“, als rhythmisches Korrelat zur Leitmotive-technik.

3

Es wäre, wie erwähnt, eine grobe Vereinfachung aus Befangenheit in teleologischem Denken, die Leitmotive-technik der *Ring*-Tetralogie als bloße Konsequenz und Vollendung dessen, was im *Lohengrin* vorgezeichnet war, zu begreifen. Zu fragen ist vielmehr, wie das musikalisch Neue im *Ring*, die gleichmäßige Ausbreitung des Motivgewebes über das ganze Drama, mit dem Charakter und der Entstehungsgeschichte des Werkes zusammenhängt. Die Leitmotive-technik ist in der Ausprägung, die sie im *Ring* erhielt, ein durchaus spezifisches, unwiederholbares Verfahren – im *Tristan* und im *Parsifal* war sie tief eingreifenden Veränderungen unterworfen – und muß also, um verständlich zu werden, aus den besonderen musikalisch-dramatischen Voraussetzungen der Tetralogie erklärt werden.

Mit der Niederschrift der Kompositionsskizze zum *Rheingold* begann Wagner am 1. November 1853, ein halbes Jahrzehnt nach der Entstehung des Textes zu *Siegfrieds Tod*, der Vorform der *Götterdämmerung*: der Prosaentwurf wurde am 20. Oktober, die erste Fassung der Dichtung am 28. November 1848 abgeschlossen. Und bewußt zu machen, was die Jahre zwischen 1848 und 1853, die nichts weniger als eine tote Zeit waren, in Wagners kompositorischer Entwicklung bedeutet haben, ist eines der schwierigsten Probleme einer Biographik, die sich als gleichsam innere, musikalische Biographik begreift.

In der *Mitteilung an meine Freunde* erwähnt Wagner „einzelne Versuche zur musikalischen Aufführung“ von *Siegfrieds Tod* im Herbst 1848, die er jedoch aus „Ekel vor den öffentlichen Angelegenheiten“, zu denen er auch die Oper zählte, abbrach²⁴. Erhalten ist nichts.

Erst aus dem Jahre 1850 sind zwei Skizzen überliefert, und zwar einerseits zu der Nornenszene und dem Anfang von Siegfrieds Abschied, andererseits zur Walkürenszene aus *Siegfrieds Tod*, die später, in der *Götterdämmerung*, durch die Waltrauteszene ersetzt wurde. Die erste Skizze, die nach dem 27. Juli entstanden zu sein scheint²⁵, umfaßt außer der Nornenszene und dem Anfang zu Siegfrieds Abschied thematisches Material zur Walkürenszene²⁶, aus dem dann später der Walkürenritt hervorging. Die zweite Skizze, niedergeschrieben am 12. August, beschränkt sich auf die Nornenszene und den Anfang von Siegfrieds Abschied²⁷. Bei dem Entschluß, *Siegfrieds Tod* „musikalisch vollends auszuführen“, war aber, wie es in der *Mitteilung an meine Freunde* heißt, „noch halbe Verzweiflung im Spiele; denn ich wußte, ich würde diese Musik jetzt nur für das Papier schreiben. Das unerträglich klare Wissen hiervon verleidete mir von neuem mein Vorhaben; ich griff – im Gefühle davon, daß ich in meinem Streben meist doch noch so gänzlich mißverstanden würde – wieder zur Schriftstellerei und schrieb mein Buch über Oper und Drama“²⁸.

Doch war die musikalische Isolierung, so schwer erträglich sie war, nicht der einzige Druck, der Wagner lähmte. Vielmehr ist der Ansatz zur Komposition der Nornenszene unleugbar fragwürdig: zwar nicht musikalisch-dichterisch, als Deklamation und Darstellung des Textes²⁹, aber musikalisch-dramatisch, als Exposition einer mythischen Tragödie. Der in kargen Umrissen erzählten Vorgeschichte fehlt die szenische Vergegenwärtigung – darum aber auch die musikalische, die von der szenischen abhängig war, wie Wagner in *Oper und Drama*, dem „*abstrakten Ausdruck*“ des „*sich bildenden künstlerisch-produktiven Prozesses*“³⁰, erkannte. Der musikalische Ausdruck hat im Drama „*ein den Inhalt nach seinem Umfange stets vergegenwärtigender zu sein; denn das Ungegenwärtige erfaßt nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl*“³¹.

Um das Ungegenwärtige, bloß Erzählte, szenisch-musikalisch zu vergegenwärtigen und sinnfällig werden zu lassen, erweiterte Wagner die Siegfried-Tragödie zunächst zum Doppeldrama und schließlich zur Tetralogie. Im Mai 1851 entstand der Prosaentwurf zum *Jungen Siegfried*, im Juni die erste Fassung der Dichtung. Und am 2. September 1851³² schrieb Wagner an Theodor Uhlig: „*Ich gehe nun an die Musik... den Anfang hab ich schon im Kopfe; auch einige plastische Motive wie den Fafner. Ich freue mich darauf, nun ganz dabei zu bleiben.*“³³ Aber er blieb nicht dabei. Bald empfand er, wie er am 20. November 1851 an Liszt schrieb, auch das Doppeldrama als bloßes Fragment³⁴. Er unterbrach noch einmal die Komposition; und im März 1852 entstand der Prosaentwurf zum *Rheingold*, im Mai der zur *Walküre*.

Die Nornenszene fungierte in *Siegfried Tod* als dramatische Exposition in Form einer Erzählung der Mythen vom Raub des Rheingolds, vom Bau Walhalls und von Siegfrieds Drachenkampf. Bei dem Versuch aber, die Szene musikalisch sinnfällig zu machen, sie dem Gefühl zu vergegenwärtigen, wurde sich Wagner des inneren Widerspruchs bewußt, der einer epischen Exposition im Musikdrama anhaftete: eines Widerspruchs, den er dann in *Oper und Drama* in Begriffe zu fassen und aufzuheben versuchte. Daß er die Technik der erzählten Exposition, obwohl sie in der Tradition des Dramas fest verwurzelt war, als unzulänglich empfand, ist offenbar primär musikalisch begründet. „*Als ich nun an die volle musikalische Ausführung ging*“, heißt es in einem Brief an Uhlig vom 12. November 1851, „*fühlte ich das Unvollständige der beabsichtigten Erscheinung: es blieb eben der große Zusammenhang, der den Gestalten erst ihre ungeheure, schlagende Bedeutung gibt, nur durch epische Erzählung, durch Mitteilung an den Gedanken übrig.*“³⁵ Und um die „*Mitteilung an den Gedanken*“ musikalisch sinnfällig zu machen, mangelte es an plastischen Motiven.

Erzählung einer Vorgeschichte ist Erinnerung. Und nach der Theorie, die Wagner in *Oper und Drama* entwickelte, wäre es die Funktion der Musik, das Erinnerte, „*Ungegenwärtige*“, dem Gefühl zu „*vergegenwärtigen*“. Nur das aber, was einmal szenische Gegenwart gewesen ist, kann später durch die musikalischen Motive, durch die es ausgedrückt und dem Gefühl verständlich gemacht wurde, wiederum „*vergegenwärtigt*“ werden³⁶. Nicht zufällig ist in dem zitierten Brief an Uhlig von „*szenisch-musikalischer Ausführung*“ die Rede: Das szenische Moment war für Wagner mit dem musikalischen eng verbunden.

Eine epische Exposition wie die Nornenszene in *Siegfrieds Tod* bedeutete demnach musikalisch ein Dilemma: als musikalische Exposition, als Introduktion der konstitutiven „*melodischen Momente*“ des Werkes, war sie nicht komponierbar, denn nach Wagners

Überzeugung – einer Überzeugung, die beim Entwurf der Nornenszene noch ein Gefühl gewesen sein mag, sich in *Oper und Drama* jedoch zur Theorie verfestigte – setzte die Verständlichkeit musikalischer Ausdrucksmotive die szenische Gegenwart des Ausgedrückten oder die Erinnerung an sie voraus. Andererseits konnte die Nornenszene auch nicht als Erzählung, als Erinnerung, musikalisch realisiert werden, da nichts vorausgegangen war. Darum blieb der Entwurf blaß und karg: musikalische Deklamation ohne motivische Substanz.

Der Versuch Curt von Westernhagens, in der Skizze die Umrisse oder Grundzüge späterer Leitmotive zu entdecken³⁷, ist mißlungen. Der Anfang der Nornenszene (8a) und das Walkürenthema (8b), die von Westernhagen als Vor- und Endform desselben Motivs erklärt, differieren sowohl rhythmisch als auch harmonisch. (Dem zweiten Takt der Nornenmelodie liegt nicht der es-moll-, sondern der Ges-dur-Akkord zugrunde³⁸.) Auch ist das Walkürenthema gleichzeitig mit der Nornenszene skizziert worden.

Beispiel 8



Ähnlich brüchig ist die Behauptung, daß die Skizze zur Nornenszene (9a) den Anfang der Todesverkündigungsszene (9b) vorausnehme; die Phrase, die von Westernhagen aus der Nornenszene heraushebt, als wäre sie ein prägnantes Motiv, ist ein Topos, der auch in der Schlußszene des *Lohengrin* begegnet (9c), ohne daß er zu den Leitmotiven gezählt werden könnte.

Beispiel 9

The image shows three musical staves labeled 'a', 'b', and 'c'. Stave 'a' is in E-flat major, starting with a dotted half note followed by an eighth-note pattern of (dot, eighth, eighth, eighth). Stave 'b' is in G major, starting with a dotted half note followed by an eighth-note pattern of (dot, eighth, eighth, eighth). Stave 'c' is in B-flat major, starting with a dotted half note followed by an eighth-note pattern of (dot, eighth, eighth, eighth). Measures 3 and 5 of each staff have circled '3' above them, indicating a three-measure phrase.

Leitmotivcharakter hat einzig, und zwar durch ungewöhnliche Harmonik, der Anfang der Todesverkündigungsszene, als Todesmotiv oder Schicksalsfrage etikettiert. Außerdem ist der Zusammenhang zwischen 9a und 9b, der Nornen- und der Todesverkündigungsszene, schwächer als zwischen 9a und 9c oder 9b und 9c. Insistiert man auf Ableitung, auf dem Prinzip der „musikalisch-dramatischen Parallelen“³⁹, so wäre die *Lohengrin*-Stelle als Vorform der übrigen aufzufassen: 9c hat mit 9a das Harmoniemodell der phrygischen Kadenz, mit 9b die Technik der realen, nicht tonalen Sequenzierung gemeinsam.

Die Schwierigkeit, die Wagner 1850 zwang, die Komposition der Nornenszene abzubrechen, war deren epischer Charakter. Und es scheint sogar, als habe sich sein Argwohn zunächst gegen das Epische im Musikdrama schlechthin, nicht nur gegen die Erzählung als Exposition, gerichtet. In *Siegfrieds Tod* und im *Jungen Siegfried*, schrieb er am 20. November 1851 an Liszt, „blieb eine Fülle notwendiger Beziehungen einzig der Erzählung, oder gar der Kombination des Zuhörers überlassen: alles das, was der Handlung und den Personen dieser beiden Dramen erst die unendlich ergreifende, weithin wirkende Bedeutung gibt, mußte in der Darstellung ungegenwärtig gelassen, und nur dem Gedanken mitgeteilt werden“. Wagner beschreibt dann die Umwandlung von Erzähltem in szenische Darstellung und kommentiert: „Bei der hierdurch“ – durch die Erweiterung des Doppel-dramas zur Tetralogie – „ermöglichten Deutlichkeit der Darstellung gewinne ich nun – indem zugleich alles, jetzt so breite, Erzählungsartige vollständig hinwegfällt oder doch zu ganz bündigen Momenten zusammen gedrängt wird – hinreichenden Raum, um die Fülle der Beziehungen auf das Ergreifendste zu steigern, während ich bei der früheren, halb epischen Darstellung, alles mühsam beschneiden und entkräften mußte.“⁴⁰

Daß die Vorgeschichte „vergegenwärtigt“ wurde, statt bloß erzählt zu werden, bedeutete jedoch nicht, daß die episch-kontemplativen Teile des Dramas reduziert worden wären; sie wuchsen eher, als daß sie schrumpften. Die Nornenszene ist in der *Götterdämmerung* länger als in *Siegfrieds Tod*: Die Mythen, die durch die szenische Darstellung der Vorgeschichte zu überflüssigen Wiederholungen geworden waren, wurden durch andere ersetzt: durch die Erzählungen von Wotans Frevel an der Weltesche⁴¹ und vom nahen Untergang Walhalls. Und eine ähnliche Tendenz zur bloßen Modifikation statt zur Streichung oder Reduktion epischer Teile zeigt sich, wenn man die Walkürenszene aus *Siegfrieds Tod* und die Waltrauteszene der *Götterdämmerung* oder die beiden Fassungen von Alberichs beschwörender Erzählung in der ersten Szene des zweiten Aktes miteinander vergleicht. Zu erinnern wäre auch an Wotans Wette mit Mime.

Das Resultat ist, obwohl es der Tendenz des Briefes an Liszt zu widersprechen scheint, keineswegs überraschend. Denn es sind gerade die episch-kontemplativen Momente der *Götterdämmerung*, die Erzählungen und die instrumental-epische Trauermusik, in denen sich die Leitmotivik zu dem „Beziehungszauber“ entfaltet, den Thomas Mann rührte.

Die Bedeutung des Epischen in der Konzeption und Entstehungsgeschichte der *Ring*-Tetralogie ist also zwiespältig. Bildete die epische Exposition, wie sich bei dem Ansatz zur Komposition der Nornenszene 1850 zeigte, ein Hindernis für die musikalische „Vergegenwärtigung“, so erscheint die epische Rekapitulation, die Erzählung als Rückblick oder Erinnerung, gerade umgekehrt als Voraussetzung und tragender Grund zu reichster motivischer Entfaltung. Und man kann im Hinblick auf die Ambiguität des Epischen in der *Ring*-Tetralogie den Brief an Liszt mit veränderter Akzentsetzung lesen: Entscheidend ist

dann nicht, daß „alles, jetzt so breite, Erzählungsartige vollständig hinwegfällt“, sondern daß es „zu bündigen Momenten zusammengedrängt wird“, die eine „Fülle der Beziehungen“ in sich schließen. Das Episch-Kontemplative wird bei der Erweiterung der Siegfried-Tragödie zum Doppeldrama und schließlich zur Tetralogie nicht ausgelöscht oder reduziert, sondern umgedeutet: in der *Götterdämmerung* ist es, anders als in *Siegfrieds Tod*, als Beziehungsreichtum zu verstehen, der vergegenwärtigt werden muß. Und die „Fülle der Beziehungen“ ist die Voraussetzung einer Leitmotivik, die sich als „Gewebe melodischer Momente“ über das ganze Drama erstreckt.

Es ist demnach nicht ausgeschlossen, daß es das Problem des Eischen im Musikdrama war, von dessen Lösung der Impuls zur gleichmäßigen Ausbreitung des Motivgewebes über das ganze Werk ausging. Zeigte sich 1850 bei der Komposition der Nornenszene, daß es ohne szenisch-musikalische Realisierung der Vorgeschichte nicht möglich war, die dichterischen Motive der Nornenerzählung, die Mythen vom Raub des Rheingolds und vom Bau Walhalls, durch sowohl verständliche als auch adäquate musikalische Motive auszudrücken, so waren es umgekehrt nach der Umwandlung der erzählten Vorgeschichte in eine szenisch dargestellte gerade die epischen Teile, in denen sich die Leitmotivtechnik als musikalische Vergegenwärtigung von Vergangenem zu entfalten vermochte.

Gleichzeitig mit der Dichtung des *Rheingold* und der *Walküre* entwickelte sich die musikalisch-motivische Konzeption der *Ring*-Tetralogie: Die musikalischen Ausdrucks motive erwuchsen aus der szenischen Vergegenwärtigung des Ausgedrückten. Am 16. Juni 1852, anderthalb Jahre vor der Niederschrift der Kompositionsskizze zum *Rheingold*, schrieb Wagner an Liszt: „Noch vor Ende Sommers hoffe ich Dir die ganze Dichtung der Tetralogie vorlegen zu können. Die Musik wird mir sehr leicht und schnell vonstatten gehen: denn sie ist nur Ausführung des bereits Fertigen.“⁴² Und mit dem „bereits Fertigen“ war die musikalische Form gemeint: „Großen Reiz“, heißt es in einem Brief an Liszt vom 11. Februar 1853, „übt auf mich aber die Aussicht, dies alles nun in Musik zu setzen: der Form nach ist diese vollkommen in mir fertig und nie war ich so einig mit mir über die musikalische Ausführung, als ich es jetzt, und in bezug auf diese Dichtung bin.“⁴³ Die Form aber war nichts anderes als das musikalische Motivgewebe, dessen Umrisse sich gleichzeitig mit der szenischen Realisierung des dichterisch-dramatischen Motivgewebes abzeichneten.

Analog zur dichterischen Form, deren Ausdruck sie ist, wurde die symphonische Form des Musikdramas von Wagner zugleich als „bündige Zusammendrängung“ und als weit ausgreifender Beziehungsreichtum empfunden. Die Reduktion der Handlung, durch die sich die Oper vom Schauspiel unterscheidet, ist nach Wagner im mythischen Stoff vorgezeichnet: „Die plastische Einheit des mythischen Stoffes brachte es nun mit sich, daß ... die Kraft der Darstellung auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwicklung konzentriert werden konnte.“ Einfachheit der Handlung aber ist die Voraussetzung zur Ausbreitung einer „Fülle von Beziehungen“: „... ich konnte mit der nötigen Ruhe den einfachen Gegenstand bis in seine letzten, dem dramatischen Verständnis klar zu erschließenden Beziehungen deutlich darstellen“⁴⁴. Und der dichterische Beziehungsreichtum bildete die Begründung und Rechtfertigung des musikalischen. „Auf das Gewebe meiner Musik äußerte dieses durch die Natur des dichterischen Gegenstandes bestimmte Verfahren einen ganz besonderen Einfluß in bezug auf die charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive.“⁴⁵ Der musikalische Beziehungsreich-

tum ist jedoch, nicht anders als der dichterische, ästhetisch nicht durch sich selbst, sondern nur als Korrelat einer „*bündigen Zusammendrängung*“ legitimiert: einer Konzentration, die Wagner dadurch zu erreichen suchte, daß er die Leitmotive durch Variation auseinander oder aus „*plastischen Naturmotiven*“ entwickelte. Das Differenzierte und weit Ausgreifende sollte einfach und unmittelbar verständlich erscheinen.

Anmerkungen

- 1 GS = Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hrsg. von Wolfgang Golther, Berlin o.J., IV, S. 323.
- 2 GS IV, S. 324.
- 3 C. Dahlhaus, *Wagners Begriff der dichterisch-musikalischen Periode*, in: Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Regensburg 1965, S. 179 ff.
- 4 GS X, S. 185.
- 5 GS IV, S. 323.
- 6 GS X, S. 185.
- 7 Zerlegt in Vorder- und Nachsatz werden: das Gralsmotiv in der dritten Szene des ersten Aktes (Lohengrins Dialog mit Elsa: „*Wenn ich im Kampfe für dich siege*“), das Elsamotiv in der zweiten Szene des ersten Aktes („*Erkennst du mich als deinen Richter*“), das Frageverbot und das Ortrudmotiv im Vorspiel zum zweiten Akt.
- 8 Reich an Motivkombinationen sind Elsas Traumerzählung, das Vorspiel zum zweiten Akt, das Ende des Duett Lohengrin-Elsa im dritten Akt und der Schluß der Oper.
- 9 GS IV, S. 323.
- 10 GS IV, S. 202.
- 11 GS IV, S. 152.
- 12 GS IV, S. 152.
- 13 GS IV, S. 152.
- 14 GS IV, S. 153.
- 15 GS V, S. 189.
- 16 *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, hrsg. von Erich Kloss, Leipzig 1910, S. 95.
- 17 GS VI, S. 266.
- 18 GS IV, S. 323.
- 19 GS VII, S. 118.
- 20 GS IV, S. 202.
- 21 GS IV, S. 201.
- 22 GS VI, S. 266.
- 23 C. Mey, *Die Musik als tönende Weltidee*, Leipzig 1901.
- 24 GS IV, S. 331.
- 25 R. Bailey, *Wagner's Musical Sketches for Siegfrieds Tod*, in: Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk, Princeton 1968, S. 463f.
- 26 Abdruck bei Bailey, a.a.O., S. 465f.
- 27 Abdruck bei Bailey, a.a.O., S. 485 ff.
- 28 GS IV, S. 337.
- 29 Vgl. Bailey, a.a.O., S. 478, und C. von Westernhagen, *Vom Holländer zum Parsifal*, Zürich 1962, S. 50.
- 30 GS VII, S. 118.
- 31 GS IV, S. 203.
- 32 Zur Datierung vgl. Bailey, a.a.O., S. 479.
- 33 *Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine*, Leipzig 1888, S. 99.

- 34 a.a.O., S.137.
- 35 a.a.O., S.118f.
- 36 GS IV, S.175.
- 37 C.von Westernhagen, a.a.O., S.42ff.
- 38 Die Lesung Baileys (a.a.O., S.485) ist einleuchtender als die von Westernhagens (a.a.O., S.42).
- 39 Hans von Wolzogen, *Musikalisch-dramatische Parallelen*, Leipzig 1906.
- 40 a.a.O., S.137 und 138f.
- 41 Hans Mayer (*Anmerkungen zu Richard Wagner*, Frankfurt 1966, S.100ff.) stützt auf den Mythos vom Frevel an der Weltesche eine Deutung des Ring als „*bürgerliches Parabelspiel*“, ohne die Entstehungsgeschichte des Textes zu berücksichtigen.
- 42 a.a.O., S.170.
- 43 a.a.O., S.206.
- 44 GS IV, S.321.
- 45 GS IV, S.322.

DAS UNTERBROCHENE HAUPTWERK

Zu Wagners *Siegfried*

In einer Stimmung von Müdigkeit, Resignation und Ernüchterung schrieb Wagner am 28. Juni 1857 an Liszt, daß er die Komposition des *Siegfried* im zweiten Akt, in der Szene „*unter der Linde*“, abgebrochen habe. (Gemeint ist das Waldweben zu Siegfrieds Worten „*Daß der mein Vater nicht ist, wie fühl' ich mich drob so froh*“). „*Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen: – er ist dort besser dran, als anders wo. – Soll ich das Werk wieder einmal aufnehmen, so müßte mir dies entweder sehr leicht gemacht werden, oder ich selbst müßte es mir bis dahin möglich machen können, das Werk im vollsten Sinne des Wortes der Welt zu schenken. Wirklich bedurfte es endlich nur noch dieser Auseinandersetzungen mit Härtels* (Verlag Breitkopf und Härtel) – als erster Berührung mit derjenigen Welt, die mir die Realisation meines Unternehmens doch ermöglichen soll –, um mich zur letzten Besinnung zu bringen und die große Chimäre der Unternehmung einsehen zu lassen.“

Wagner, dem sein Werk stets als Gesamtwerk, in klassischer Geschlossenheit, vorschwebte, war hartnäckig im Vollenden. Um so erstaunlicher ist der Entschluß, die Komposition des *Siegfried* abzubrechen, ohne daß der äußere Druck, so schwer erträglich er war, es erzwungen hätte. Immerhin hat Wagner, entgegen seinem Vorsatz, wenigstens die musikalische Skizze des zweiten Aktes in den folgenden Wochen noch abgeschlossen. „*Nach einiger Unterbrechung*“, heißt es in einem Brief an Marie Wittgenstein vom August 1857, „*hatte ich mir eines Morgens schon das Papier zum Konzept für die Tristan-Dichtung zurechtgelegt, als mich plötzlich ein solch sehnsgütiger Jammer um den Siegfried bewältigte, daß ich ihn wieder hervorholte und mindestens die Vollendung des zweiten Aktes beschloß. Diese ist nun ausgeführt; Fafner ist tot, Mime ist tot und Siegfried ist dem fortflatternden Waldvogel nachgelaufen.*“

Zwölf Jahre lang, bis 1869, ruhte das Werk. Nur einmal, im Tagebuch vom Juli 1859, ist von einem musikalischen Gedanken zum *Siegfried* die Rede. Von einer melodischen Wendung, die ihm während der Arbeit am dritten Akt des *Tristan* einfiel, erkannte Wagner, daß sie „*nicht dem Hirten Tristans zugehöre, sondern dem leibhaftigen Siegfried*“, und zwar den Worten aus dem Schlußduett: „*Sie ist mir ewig, ist mir immer, Erb und Eigen, Ein und All!*“

Warum Wagner die Komposition des *Siegfried* unterbrach, ohne Gewißheit, sie fortsetzen oder *Das Rheingold* und *Die Walküre* als Fragmente der Tetralogie aufzuführen zu können, ist nicht eindeutig. Die Zurückhaltung des Verlages Breitkopf und Härtel, die er in dem Brief an Liszt erwähnte, war zweifellos nicht der eigentliche Grund. Denn das Mißlingen der Verhandlungen ist von Wagner eher herbeigezogen worden, als daß es ihn überraschend betroffen hätte. Schon am 20. Juli 1856, als er Liszt die Partitur der *Walküre* schickte, schrieb er resigniert: „*Übrigens bin ich hier (in Mornex bei Genf) während meiner Kur grenzenlos gleichgültig gegen mein Werk geworden: weiß Gott, wenn man mir nicht große Lust zur Arbeit macht, laß ich's liegen... Ich habe Härtels gesagt: können sie mir nicht zu einem erhöhten, freien Wohnhaus, wie ich's brauche, verhelfen, so laß ich den Quark liegen.*“ Und einige Monate später, während der Arbeit am *Siegfried*, klagte Wagner in einem Brief an Liszt über „*moralische Niedergeschlagenheit*“, die ihn betäube.

Da er keine Möglichkeit einer Aufführung sah, verblaßte ihm das Werk zur „*Chimäre*“, obwohl es, wie er im Mai 1857 an Julie Ritter schrieb, „*über alle Erwartung gelungen*“ war. (Allerdings sind die Briefe an die Mäzenin durch einen Zweckoptimismus gefärbt, der nicht immer beim Wort genommen werden darf.)

Wagner scheint 1857, neun Jahre nach der Vollendung des *Lohengrin*, den inneren Zwang gefühlt zu haben, dem Publikum durch ein neues Werk zu zeigen, daß er nicht verstummt sei. Die Geschichte von Wagners Ruhm ist noch nicht geschrieben worden; doch zeichnen sich einige Stufen deutlich ab. Der konventionelle Erfolg des *Rienzi*, so unverächtlich er als Fundament und Voraussetzung war, ist mit der langsamen Ausbreitung der frühen Musikdramen unvergleichbar: Zirkel von Anhängern wuchsen allmählich zu einem Publikum, dessen Stimme zählte, sogar bei widerstrebenden Theaterdirektoren. Und wenn Wagner um 1857 die Notwendigkeit eines entscheidenden nächsten Schrittes erkannte oder empfand, so erreichte er das, was ihm vorschwebte, paradox genug durch die Pariser *Tannhäuser*-Katastrophe 1861, eine Katastrophe, die seiner Popularität mehr nützte als ein Erfolg. „*Que dieu me donne une pareille chute*“, sagte Charles Gounod, der sich auf die Umwege des Ruhms verstand.

Es scheint nun, als sei Wagner 1857, als er „*Abschied nahm vom jungen Siegfried*“ und *Tristan* konzipierte, besessen gewesen von der Idee eines populären Werkes, das die Entfremdung von der Welt, die immer bedrückender wurde, durchbrechen sollte. Nach der Vollendung des ersten *Siegfried*-Aktes schrieb er im Mai an Julie Ritter, er habe „jetzt die Überzeugung, daß der junge Siegfried als sein populärstes Werk eine sehr schnelle und glückliche Verbreitung gewinnen und nacheinander alle übrigen Stücke nach sich ziehen“ werde. *Siegfried* ist niemals so populär geworden wie *Die Walküre*, die er „nach sich ziehen“ sollte. Wesentlich ist jedoch nicht, daß Wagner sich irrite, sondern daß er um der Popularität willen daran dachte, *Siegfried* als Einzelwerk zu behandeln und die Idee einer primär zyklischen Aufführung der Tetralogie preiszugeben. Allerdings muß Wagner das Scheinhafte der Hoffnungen, die er auf *Siegfried* setzte, rasch durchschaut haben; und vielleicht hängt die Resignation, die im Juni 1857 übermäßig wurde, mit der Einsicht zusammen, daß der dritte Akt des *Siegfried*, der Übergang vom Märchen zum tragischen Mythos, die Vorstellung eines populären und in sich geschlossenen Werkes durchkreuzte.

Noch charakteristischer als die Selbsttäuschung über *Siegfried* ist jedoch die über *Tristan*, der Wagner im gleichen Jahr unterlag. Der von einem brasilianischen Gesandten oder Pseudo-Gesandten angeregte Plan, *Tristan* als einfache und ihrer Wirkung sichere Oper in italienischer Sprache für das Theater in Rio de Janeiro zu komponieren, war bizarr, und er stand keineswegs, wie die pointierende Legende behauptet, am Anfang der *Tristan*-Konzeption. Entwürfe reichen bis in das Jahr 1854 zurück. Und einzige das drängende Gefühl der Notwendigkeit eines populären Werkes kann Wagner vorgetäuscht haben, daß das italienische Genre, in das er ausweichen wollte, vereinbar sei mit der *Tristan*-*Parsifal*-Szene, die er 1855 entworfen hatte, oder mit den musikalischen *Tristan*-Skizzen – „*vorläufig Musik ohne Worte*“ – vom Dezember 1856. Ein Brief an Otto Wesendonck vom 22. Dezember verrät, was ihm *Tristan* bedeutete: „*das Reich der Schwermut*“.

„*Ich kann mich nicht mehr für den Siegfried stimmen*“, heißt es im selben Brief. Und die Stimmung, die Wagner meinte, war keine flüchtige Unlust. Es scheint vielmehr, als sei für ihn die *Siegfried*-*Brünnhilde*-Szene, das Ziel, dem die *Siegfried*-Handlung zu-

strebt, durch die Schopenhauer-Lektüre, zu der er seit 1854 immer wieder zurückkehrte, in ein Zwielicht geraten, das den Impuls zur Komposition hemmte und schließlich lähmte. In einer durch Schopenhauer geprägten oder zum Bewußtsein gelangten inneren Verfassung war der dritte Akt nicht komponierbar.

Wagner war überzeugt, daß er von Schopenhauer nicht eigentlich beeinflußt worden sei, sondern daß *Die Welt als Wille und Vorstellung* ihm nur das entrüstelt und deutlich sichtbar gemacht habe, was schon immer der verborgene Sinn der *Ring*-Dichtung, gleichsam der von den bewußten Tendenzen des Dichters unabhängige Wille des Werkes gewesen sei. Die „*hellenistisch-optimistischen*“ Vorstellungen, die er mit dem Drama ursprünglich verbunden habe, seien nichts als eine Täuschung über das eigene Werk gewesen; und wenn er versucht habe, sie auszudrücken, sei die Dichtung in bloßer „*Tendenz*“ stecken geblieben. „*Doch entsinne ich mich*“, schrieb er im Sommer 1856 an August Röckel, „*schließlich meine Absicht gewaltsam einmal zur Geltung gebracht zu haben, und zwar – zum einzigen Male – in der tendenziösen Schlußphrase, welche Brünnhilde an die Umstehenden richtet, und, von der Verwerflichkeit des Besitzes ab, auf die einzige beseligende Liebe verweist, ohne (leider) eigentlich mit dieser „Liebe“ selbst recht ins Reine zu kommen, die wir im Verlaufe des Mythos eigentlich doch als recht gründlich verheerend auftreten sahen.*“ Die Schlußworte, die Wagner 1856 verwarf und durch Verse im Geiste Schopenhauers und des Buddhismus ersetzte, hatte er 1852, bei der Umarbeitung von *Siegfrieds Tod* zur *Götterdämmerung*, geschrieben: „*Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht; nicht Haus, nicht Hof, noch herrischer Prunk; nicht trüber Verträge trügender Bund, nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz: selig in Lust und Leid läßt – die Liebe nur sein.*“ Bloße „*Tendenz*“, dem Drama von außen aufgezwungen?

Die Schopenhauer-Stimmung, in die Wagner, der enttäuschte Revolutionär, geraten war, ließ sich mit der *Walküre*, an der er 1854 gerade arbeitete, ohne gewaltsame Umdeutung des Werkes verbinden; fremd und störend aber war sie für die Konzeption des *Siegfried*. Und wenn Wagner die Schlußworte der *Götterdämmerung*, „*Selig in Lust und Leid läßt – die Liebe nur sein*“, als tendenziös abtat, so war der dritte Akt des *Siegfried* unmittelbar mitbetroffen. Die Anführungsstriche, in die Wagner in dem Brief an Röckel Brünnhildes „*Liebe*“ setzt, verraten Härte und beinahe Roheit gegen das eigene Werk; sie sind ein unscheinbares, aber deutliches Zeichen von Distanz und Ernüchterung: einer Stimmung, in der es unmöglich war, die Schlußszene des *Siegfried* zu komponieren.

War es die Schopenhauer-Stimmung der Jahre 1856 und 1857, in der Wagner sich dem Siegfried-Stoff entfremdete und schließlich daran gehindert fühlte, das Werk zu Ende zu schreiben, so ist es umgekehrt charakteristisch, daß er bei der Vollendung des *Ring* 1872 die durch Schopenhauer und den Buddhismus gefärbten Schlußworte der *Götterdämmerung* aus dem Jahre 1856, in denen „*Erlösung von Wiedergeburt*“ als der „*Weltwanderung Ziel*“ gepriesen wurde, nicht komponierte. Vielmehr griff er, wenn auch uneingestanden, auf die Schlußwendung zurück, die er 1852 geschrieben und 1856 als „*tendenziös*“ verworfen hatte: „*Selig in Lust und Leid läßt – die Liebe nur sein*“, eine Schlußwendung, die mit der Stimmung des dritten *Siegfried*-Aktes eng zusammenhängt. Zwar wurde sie nicht als Text komponiert; doch ist es unüberhörbar, daß sie der Orchestermelodie zugrundeliegt, einer Melodie, die von den Kommentatoren als „*Motiv der Liebeserlösung*“ etikettiert worden ist. Den Gehalt des Motivs sprach Wagner indirekt aus, als er es nachträglich, nach der musikalischen Konzeption der *Götterdämmerung*, zu den

ursprünglich deklamatorisch komponierten Worten „*O hehrstes Wunder! Herrlichste Maid!*“ in den dritten Akt der *Walküre* einfügte.

An der Ungewißheit über den Schluß der *Götterdämmerung* aber zeigt sich der Zwiespalt, in den Wagner 1856 geraten war, die „Sinnkrise“ der *Ring*-Dichtung, die einer der Gründe gewesen ist, warum die Komposition des *Siegfried* unterbrochen wurde. Wer den *Ring* begreifen will, muß die Geschichte des Werkes kennen.

ÜBER DEN SCHLUSS DER GÖTTERDÄMMERUNG

Die *Götterdämmerung* ist trotz der zwingenden musikalisch-dramatischen Gewalt, die von ihr ausgeht, ein von Brüchen durchzogenes Werk, das in seiner Zwiespältigkeit erst begreiflich wird, wenn man sich die verwickelte Entstehungsgeschichte vergegenwärtigt, aus der es hervorgegangen ist. (Rigoros auf dem Postulat zu beharren, daß man einen Text ausschließlich aus sich selbst verstehen müsse, würde bei der *Götterdämmerung* einen empfindlichen Erkenntnisverzicht bedeuten.)

Verschiedene Momente lassen die Entstehungsgeschichte problematisch erscheinen: einmal die Umformung eines in sich abgeschlossenen Dramas, *Siegfrieds Tod*, zum letzten Teil einer Tetralogie, der als Schluß eines Zyklus einem Bedeutungswandel unterworfen war, den die Titeländerung von *Siegfrieds Tod* zu *Götterdämmerung* ausdrückt; zum anderen die Verbindung heterogener Stoffschichten, einer Heroentragödie und eines Göttermythos, eine Verbindung, für deren gedankliche Konzeption Wagner zunächst keine adäquate dramatisch-szenische Realisierung fand; ferner der weite Zeitabstand zwischen Dichtung und Komposition, der zu Widersprüchen zwischen Wagners späteren Kompositionsprinzipien und einigen im älteren Text vorgezeichneten musikalischen Formen führte; schließlich die tiefgreifenden Wandlungen in Wagners politischen und philosophischen Überzeugungen, von denen die *Ring*-Dichtung stets unmittelbar betroffen war.

Der Schluß von *Siegfrieds Tod* oder der *Götterdämmerung*, dem Wagner eine immer wieder andere Gestalt gab, zeigt die dramaturgischen und gedanklichen Zwiespältigkeiten am deutlichsten. Und zwar waren es sowohl ästhetische und dramentechnische als auch politische und philosophische Motive, die ineinandergriffen, um Veränderungen zu bewirken, die manchmal als Verkehrung ins Gegenteil erscheinen. Die Vielfalt der Gründe, auf denen die Umarbeitungen beruhen, ist ebenso verwirrend wie herausfordernd; und a priori festsetzen zu wollen, welche Motive als primär und welche als sekundär gelten sollen, wäre dogmatisch. Die Zusammenhänge können ohne Vorentscheidung, ob politische Motive wesentlicher sind als dramaturgische oder umgekehrt, beschrieben werden, bevor man der Neigung nachgibt, eine Interpretation zu versuchen, die sich auf eine geschichtsphilosophische Prämissen stützt.

1

Der erste Prosa-Entwurf zur *Ring*-Dichtung, *Die Nibelungensage (Mythus)*, entstand im Herbst 1848 und wurde am 4. Oktober abgeschlossen¹. Die Skizze wurde von Wagner später unter dem Titel *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama* mit geringfügigen stilistischen Veränderungen in die Ausgabe der Schriften aufgenommen². Sie umfaßt den Stoff des ganzen Mythos vom Raub des Rheingolds und dem Bau Walhalls bis zu Siegfrieds und Brünnhildes Tod. Vorgeschichte und Handlung – die Vorgeschichte bis zum Drachenkampf und der Erweckung Brünnhildes und die Handlung einsetzend mit Hagens Intrige – sind jedoch durch flüchtige, szenisch ungegliederte Erzählung einerseits und ausführliche, szenisch gegliederte Darstellung andererseits deutlich unterscheidbar.

Der Schluß des Entwurfs ist zwiespältig. Brünnhilde verbrennt mit Siegfrieds Leiche sich selbst, um den Fluch auszulöschen und den Ring zu entsühnen, der zu den Rheintöchtern zurückkehrt, wieder aufgelöst in das Rheingold, aus dem er geschmiedet worden

war. Die Herrschaft, deren Mittel und Zeichen der Ring war, eine Herrschaft, in der chaotische Gewalt durch Verträge eingeschränkt wurde, die aber selbst Gewalt einschlossen, ist aufgehoben in ein Reich der Freiheit, dessen Heraufkunft der Sinn von Siegfrieds Opfer ist. „Das tragische Opfer aber“, heißt es in Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, „ist in seinem Gegenstand – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes zugleich. Ein letztes im Sinne des Sühnopfers, das Göttern, die ein altes Recht behüten, fällt; ein erstes im Sinn der stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen.“³ Das „alte Recht“, dem Siegfried zum Opfer fällt, ist das Göttergesetz; der „neue Inhalt“, der sich in Siegfried und Brünnhilde „ankündigt“, ist – nach Wagners Worten – das „rein Menschliche“, eine Humanität, die nicht von Ursprung oder Natur her gegeben ist, sondern durch Befreiung vom Zwang und Schuldzusammenhang des „alten Rechts“ erreicht werden muß.

„Das ist die Stellung der Heroen in der Weltgeschichte überhaupt; durch sie geht neue Welt auf“ heißt es in Hegels *Geschichte der Philosophie*⁴. Und unleugbar ist der Schluß der Skizze zur *Ring*-Dichtung, konzipiert im Revolutionsjahr 1848, als mythisches Bild vom Aufgang „neuer Welt“ gemeint. „Gelöst sei der Nibelungen Knechtschaft, der Ring soll sie nicht mehr binden.“⁵ Brünnhildes Schlußworte aber, gerichtet an Wotan, den Gott des „alten Rechts“, scheinen die Tendenz des Werkes zu durchkreuzen: „Nur Einer herrsche! Allvater! Herrlicher! Du! Daß ewig deine Macht sei, führ' ich dir diesen“ – Siegfried – „zu: empfange ihn wohl, er ist es wert!“⁶ Siegfrieds Schwert zerschlägt nicht Wotans Speer, sondern erscheint als Stütze der Götterherrschaft.

Man könnte den Widerspruch zwischen gefestigter Göttermacht und Aufhebung des „alten Rechts“ mit dem Argument zu schlichten versuchen, daß durch Siegfrieds Tod, der ein Opfer- und Sühnetod ist, die Schuld ausgelöscht werde, in die sich Wotan als „Herr der Verträge“ verstrickt habe. „Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen nun die Götter den Menschen“, heißt es an einer philosophisch programmatischen Stelle des Entwurfs⁷. Der Fluch, der auf der Macht lag – deren Zeichen der Ring ist –, wäre demnach durch Siegfrieds Tod aufgehoben. „Die Absicht ihrer höheren Weltordnung“, sagt der Entwurf von den Göttern, „ist sittliches Bewußtsein: das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber; aus den Tiefen Nibelheims grollt ihnen das Bewußtsein ihrer Schuld entgegen.“⁸ Ist aber „der Nibelungen Knechtschaft gelöst“, so kann sich das „sittliche Bewußtsein“, als Substanz der Göttermacht, unverzerrt verwirklichen; und die Utopie einer schuldlosen Herrschaft zeichnet sich ab.

Die Argumentation steht jedoch im Widerspruch zur Fortsetzung der philosophisch programmatischen Stelle, an der unmißverständlich von einer „Selbstvernichtung“ der Götter die Rede ist. „Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen nun die Götter den Menschen, und ihre Absicht würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben müßten.“⁹ Die „Überwelt“ der Götter ist, um mit Ludwig Feuerbach zu sprechen, aufgehoben, wenn der Mensch in dem Bild Gottes, das er sich gemacht hat, sich selbst erkennt.

Um die Unstimmigkeit zu erklären, vermutete William Ashton Ellis, daß die Sätze, in denen von „Schuld“ und „Selbstvernichtung“ der Götter die Rede ist (von „Ihre Kraft steht über Allem ...“ bis „.... in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben müßten“)¹⁰ einen „Zusatz aus dem Frühjahr

1849“, also nach der Entstehung der Dichtung zu *Siegfrieds Tod*, darstellen¹¹. Die These ist jedoch erstens philologisch hältlos; das Autograph ist in einem Zuge geschrieben, und um eine Abschrift mit einer Einfügung aus dem Frühjahr 1849 kann es sich nicht handeln, da Wagner noch die deutsche Schrift benutzt, die er im Januar 1849 mit der lateinischen vertauschte¹². Zweitens hängt der zweite Satz nach der hypothetischen Streichung („Immer ist aber der rechte Held noch nicht geboren, in dem die selbständige Kraft zum vollen Bewußtsein gelangen soll...“) einerseits mit einem der getilgten Sätze („In den Menschen suchen sie“ – die Götter – „also ihre Göttlichkeit überzutragen, um seine Kraft so hoch zu heben, daß er, zum Bewußtsein dieser Kraft gelangend, des göttlichen Schutzes selbst sich entschlägt...“) und andererseits mit der Fortsetzung der Erzählung („im Geschlecht der Wälsungen soll endlich dieser Held geboren werden...“) eng und untrennbar zusammen. Drittens muß Ellis’ Behauptung „im 1848er Siegfrieds Tod stand kein einziges Wort über die Götter-Schuld“¹³, eingeschränkt werden; in der Nornenszene, deren Prosaentwurf „Wagner etwa in den letzten Tagen des Oktober (1848) niedergeschrieben haben mag“¹⁴, heißt es: „Bangen seh’ ich die Götter, da sie herrschen durch Verrat: Unfreien sind sie gewaltig.“¹⁵ Viertens ist es unwahrscheinlich, daß Wagner die Skizze *Die Nibelungensage (Mythus)* in die Ausgabe seiner Schriften aufgenommen hätte, wenn es sich nicht um den ersten Entwurf, sondern um einen in sich zwiespältigen, widersprüchlichen Übergang von einer ersten zu einer zweiten Konzeption des Dramas handeln würde.

Sofern der *Ring* außer einer mythischen Tragödie auch eine politische Parabel ist – erinnert sei an Bernard Shaws Deutung als Naturgeschichte des Kapitalismus –, mag es naheliegen, an ein politisches Motiv zu denken, das die dramatische Konzeption beeinflußte und den Schluß bestimmte. Eine Flugschrift Wagners vom 14. Juli 1848, *Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?*, ist um eine These zentriert, die auffällig an Brünnhildes Schlußworte erinnert: „Wir dürfen nur fordern, daß der König der erste und allerechteste Republikaner sein sollte. Und ist Einer mehr berufen, der wahrste, getreueste Republikaner zu sein als gerade der Fürst?“¹⁶ Politisch dechiffriert, wäre demnach der Widerspruch zwischen „Selbstvernichtung“ und ungebrochener Herrschaft der Götter keine Unstimmigkeit, sondern ein mythisches Paradox als Ausdruck eines politischen: Der Monarch soll herrschen, aber als Republikaner, also aufgrund seiner „Selbstvernichtung“ als Monarch.

Die politische Deutung ist jedoch kaum vereinbar mit der religionspsychologischen, nach der die „Selbstvernichtung“ der Götter „in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins“ die tragende Idee des Werkes bildet, eine Idee, die den Einfluß Feuerbachs verrät. Und die religionspsychologische Motivierung ist zweifellos dem unmittelbaren Sinn des Textes als eines Göttermythos näher als die politische. Daß sie durch Brünnhildes Schlußworte, die primär politisch zu dechiffrieren sind, durchkreuzt wird, bedeutet einen Bruch in der Konzeption des Dramas.

Die Unstimmigkeit ist jedoch nicht allein dadurch hervorgerufen worden, daß ein politischer Gedanke, gleichsam von außen, in das Werk hineingeriet, sondern dürfte zugleich dramentechnisch begründet sein. Das politische Motiv wäre schwerlich wirksam geworden ohne Korrelat in der Konstruktion des Dramas. Und das technisch dramaturgische Moment, an das es sich anklammern konnte, war eine Divergenz zwischen der gedanklichen Konzeption des Werkes und der dramatisch-szenischen Verwirklichung. Daß das „alte

Recht“, das mit Schuld und Gewalt verquickte Göttergesetz, wie es Wotan repräsentiert, durch ein „*Reich der Freiheit*“ abgelöst werde, ist zwar die Idee des Werkes, die der Prosaentwurf ausspricht, eine Idee jedoch, die dramatisch nicht realisiert wird. Sichtbar ist in *Siegfrieds Tod* – vor der Erweiterung zum Doppeldrama und schließlich zur Tetralogie – einzige die Hagen-Intrige, der Siegfried zum Opfer fällt. Der Göttermythos bleibt, um mit Wagner zu sprechen, „*ungegenwärtig*“. Gezeigte und gedachte Handlung, Heroentragödie und Göttererzählung, klaffen auseinander. Die epischen Szenen, die den Göttermythos exponieren, sind der Handlung von außen angefügt: Sowohl die Nornenszene als auch Brünnhildes Dialog mit den Walküren und Hagens Traum sind bloße dramaturgische Hilfskonstruktionen. (Einziger Hagens Erzählung im ersten Akt ist, als treibendes Moment der Handlung, in das Drama integriert.)

Das Auseinanderfallen von Heroentragödie und Göttermythos aber hat zur Folge, daß die Idee einer „*Selbstvernichtung*“ der Götter „*in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins*“ verblaßt. Nicht die tragische Dialektik Wotans und Siegfrieds bestimmt die Handlung von *Siegfrieds Tod*, sondern der Schwarz-Weiß-Gegensatz zwischen Hagen und Siegfried, hinter denen Alberich und Wotan stehen. Dramaturgisch ist Wotan der Gott Siegfrieds, wie Alberich der Gott Hagens ist. Und darum muß, wenn Hagens Intrige scheitert, am Ende Wotan die Herrschaft zufallen. Der gedanklich falsche Schluß erscheint dramatisch-theatralisch – da die sichtbare Gestalt des Werkes durch einfache Kontraste bestimmt ist – als der einzige triftige.

2

Brünnhildes Schlußworte wurden, abgesehen von sprachlichen Varianten, nahezu unverändert aus dem Entwurf *Die Nibelungensage (Mythus)* in *Siegfrieds Tod* übernommen, und zwar sowohl in die Prosaskizze, die am 20. Oktober 1848 abgeschlossen wurde, als auch in die Dichtung, die zwischen dem 12. und dem 28. November entstand. Die einzige gedankliche Abweichung ist allerdings um so charakteristischer: Sie erscheint als Zeichen für die Vergrößerung der tragischen Dialektik zum einfachen Kontrast. In dem Entwurf *Die Nibelungensage (Mythus)* erinnert Brünnhilde an den Schuldzusammenhang, in den sowohl Wotan als auch Siegfried verstrickt waren: „*Hört denn, ihr herrlichen Götter, euer Unrecht ist getilgt: dankt ihm, dem Helden, der eure Schuld auf sich nahm.*“¹⁷ Dagegen heißt es in der Prosaskizze zu *Siegfrieds Tod* mit kargen Worten: „*Der kühnste Held, er vollbrachte die Tat*“¹⁸, und in der Dichtung ist nur von „*des kühnsten Mannes mächtigster Tat*“ die Rede¹⁹, einer Tat zum Ruhm der Götter, als wäre Siegfried nicht Wotans Antagonist, sondern sein Instrument.

Wagner fühlte den Mangel, an dem der Schluß krankte; und für die Verlegenheit, die er empfand, ist es bezeichnend, daß die Entscheidung, die Wotan-Siegfried-Dialektik zu unterdrücken, um statt dessen den Gegensatz zwischen der Licht- und der Schattenwelt, zwischen Walhall und Nibelheim, drastischer hervorzukehren, ins Gegenteil gewendet werden konnte. In einer Variante der Schlußworte Brünnhildes, die nach einer Vermutung Otto Strobel's „*vielleicht noch in Dresden, also noch vor Mai 1849*“ entstanden ist²⁰, wurde das Herrscherlob – „*Nur Einer herrsche! Allvater! Herrlicher! Du!*“ – getilgt und durch Verse ersetzt, die als Paraphrase des Satzes über die Auslöschung der Götterschuld durch Siegfrieds Opftod erscheinen, des Satzes also, der in der ersten Fassung gerade nicht aus dem Entwurf *Die Nibelungensage (Mythus)* in *Siegfrieds Tod* übernommen worden war.

„Selige Sühnung
ersah ich den hehren
heilig ewigen
einigen Göttern!
Freuet euch
des freiesten Helden!
Göttlichem Brudergruß
führt seine Braut ihn zu!“²¹

Von einem Untergang Walhalls, einer Götterdämmerung, ist noch nicht die Rede. Erst in einer zweiten Variante verkündet Brünnhilde den Göttern das Ende ihrer Macht und eine „selige Todeserlösung“.

„Machtlos scheidet,
die die Schuld nun meidet.
Eurer Schuld entsproß der froheste Held,
dessen freie Tat sie getilgt:
erspart ist euch der bange Kampf
um eure endende Macht:
Erbleichtet in Wonne vor des Menschen Tat,
vor dem Helden, den ihr gezeugt!
Aus eurer bangen Furcht
verkünd' ich euch selige Todeserlösung!“²²

Der veränderte Schluß stellt keineswegs, wie Otto Strobel meinte, ein „neues Moment“ in Wagners Konzeption des Nibelungendramas dar²³. Er ist vielmehr nichts anderes als der ungetrübte Ausdruck der ursprünglichen Idee des Werkes, die in dem Entwurf *Die Nibelungensage (Mythus)* in die Worte gefaßt worden war, daß der Götter Absicht erreicht sein würde, „wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben müßten“. In dem veränderten Schluß ist die philosophische Abbreviatur von 1848 in dithyrambische Verse aufgelöst.

Die Entstehungszeit der Variante ist ungewiß. William Ashton Ellis dachte aus philologischen Gründen, die aber nicht zwingend sind, an das Frühjahr 1849²⁴, Rudolf Schlosser an den Sommer 1851²⁵, und Otto Strobel meinte, die Ergänzung sei „zweifellos erst in Zürich, jedenfalls aber noch vor Frühjahr 1851, niedergeschrieben worden“²⁶. Ein frühes Datum ist allerdings aus inneren Gründen unwahrscheinlich. War der erste Schluß von Siegfrieds Tod, das Herrscherlob, außer durch politische vor allem durch dramentechnische Rücksichten motiviert, so liegt die Vermutung nahe, daß auch die Variante, die eine Verkehrung ins Gegenteil bedeutet, dramaturgisch, in Erwägungen des Theaterpraktikers Wagner, begründet ist. Als Idee war die „Selbstvernichtung“ der Götter, die „selige Todeserlösung“, bereits in dem Entwurf *Die Nibelungensage (Mythus)* vorgezeichnet. Sollte aber der Untergang der Götter als ein auch dramatisch-szenisch – und nicht nur gedanklich – einleuchtender und gerechtfertigter Schluß erscheinen, so mußten die Wotantragödie und die Wotan-Siegfried-Dialektik sichtbar dargestellt worden sein: Im musikalischen Drama ist, im Unterschied zum sprachlichen, das nur Gesagte, das „Ungegenwärtige“, wie Wagner es nannte, nahezu wirkungslos. (Es kann zwar durch musikalische Erinnerungsmotive heraufbeschworen werden, und in der späteren *Götterdämmerung* ist Wotan, obwohl er nicht auftritt, musikalisch fast allgegenwärtig; Erinnerungsmotive müssen jedoch, um prägnant zu sein, an Vorgänge anknüpfen, die einmal sichtbar gewesen sind.) Der verän-

derte Schluß, der weniger ein Schluß zu *Siegfrieds Tod* als zur Wotantragödie ist, setzt also dramaturgisch – nicht gedanklich – die Erweiterung des Werkes zum Doppeldrama voraus: die Ergänzung von *Siegfrieds Tod*, in dem Wotan keine dramatis persona ist, durch den *Jungen Siegfried*, in dessen Schlußakt Wotans Speer, das Symbol des „alten Rechts“, an Siegfrieds Schwert zersplittert. Die Variante ist demnach wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem *Jungen Siegfried*, im Frühsommer 1851, konzipiert worden, so daß Schlössers hypothetische Datierung als die triftigste erscheint.

3

Im Juni 1851 ergänzte Wagner *Siegfrieds Tod* durch *Der junge Siegfried*; im November erwähnte er in einem Brief an Theodor Uhlig den Plan, das Doppeldrama zur Tetralogie (oder zur Trilogie mit „Vorabend“) zu erweitern²⁷; und 1852 entstanden die Dichtungen zu *Das Rheingold* und *Die Walküre*. Die Ausdehnung des Werkes zum Zyklus erzwang eine Umformung von *Siegfrieds Tod*, an der Wagner Ende November und Anfang Dezember 1852 arbeitete. 1853 erschien die Dichtung im Druck, ohne daß die Komposition über karge Ansätze, die wieder verworfen wurden, hinausgelangt wäre. Die Titel *Der junge Siegfried* und *Siegfrieds Tod* wurden erst 1863, in der zweiten Auflage, in *Siegfried* und *Götterdämmerung* geändert; doch ist im dichterischen Text der Übergang von *Siegfrieds Tod* zur *Götterdämmerung*, von der Akzentuierung der Heroentragödie zu der des Göttermythos, bereits 1852 vollzogen.

Den Schluß des Werkes, eine negative Apotheose, bildet der Brand Walhalls, den Brünnhilde entzündet.

„Denn der Götter Ende dämmert nun auf.
So – werf' ich den Brand
in Walhalls prangende Burg.“

Was in der Variante von 1851 durch Worte ausgedrückt wurde, die „selige Todeserlösung“ der Götter, ist zum szenischen Bild, zum theatralischen Ereignis geworden. Und die Bedeutung der Sichtbarkeit hängt dramentechnisch mit der Erweiterung des Werkes zur Tetralogie eng zusammen: Der Brand Walhalls ist das Ende des Göttermythos, der Wotantragödie; und er mußte theatralisch akzentuiert werden, um über die Siegfried-Handlung hinweg als Ziel und Konsequenz der früheren Teile des Zyklus zu wirken.

Andererseits erinnert der *Götterdämmerungs*-Schluß an Wagners anarchistische Neigungen und an seine Verbindung mit Michail Bakunin, die so flüchtig nicht war, wie sie in der Darstellung des späteren Wagner, der Cosima seine Memoiren diktierte, erscheint. Und in den ersten Jahren nach der Flucht aus Dresden ist Wagners revolutionäre Gesinnung eher schroffer als schwächer geworden; erst 1853 zeichnet sich ein Wandel, ein Übergang zur Resignation, ab. Am 22. Oktober 1850 schrieb Wagner an Theodor Uhlig: „Wie wird es uns aber erscheinen, wenn das ungeheure Paris in Schutt gebrannt ist, wenn der Brand von Stadt zu Stadt hinzieht, wir selbst endlich in wilder Begeisterung diese unausmistbaren Augiasställe anzünden, um gesunde Luft zu gewinnen? – Mit völligster Besonnenheit und ohne allen Schwund versichere ich Dir, daß ich an keine andere Revolution mehr glaube, als an die, die mit dem Niederbrände von Paris beginnt.“²⁸

Wiederum ist jedoch, nicht anders als beim Schluß von 1848, dem Herrscherlob, das politische Moment mit einem dramentechnischen verquickt, und das politische wird erst

wirksam, wenn es sich an ein dramentechnisches – den Zwang zu einem Schlußbild, das als Ende des ganzen Zyklus und nicht nur des letzten Teils sinnfällig ist – anklemmen kann. Zudem war die Vorstellung einer Götterdämmerung, eines Untergangs Walhalls, im germanischen Mythos vorgezeichnet, so daß der veränderte Schluß dreifach motiviert ist.

Den politischen Anarchismus – einen Anarchismus, in dem die Politik literarisch und die Literatur politisch anmutet – hat der Bayreuther Wagner widerrufen und verleugnet. Den ästhetischen Widerschein aber, den Schluß der *Götterdämmerung*, ließ er unangetastet: als *caput mortuum* einer verlorenen und preisgegebenen Revolution.

Der Brand Walhalls bedeutet die Auflösung des Göttergesetzes. Und indem das „alte Recht“ seine Macht über das Bewußtsein einbüßt, geht, nach Hegels Worten, „neue Welt auf“. Deren Inhalt aber bestimmte Wagner, in Anlehnung sowohl an Feuerbachs Anthropologie als auch an die christliche Auslegung der Differenz zwischen dem Neuen und dem Alten Testament, als „Liebe“ im Gegensatz zum „Gesetz“. Brünnhilde verkündet als ihres „heiligsten Wissens Hort“:

„Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
noch heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt – die Liebe nur sein.“

Der neue Schluß – er ist in keinem früheren Entwurf vorgezeichnet – hängt mit Veränderungen, denen die Idee des Werkes bei der Umformung zur Tetralogie unterworfen war, eng zusammen. Ein entscheidendes, zentrales Motiv der *Ring*-Dichtung von 1852, das sowohl in dem Entwurf *Die Nibelungensage (Mythus)* von 1848 als auch in der ersten Fassung von *Siegfrieds Tod* noch fehlt, ist die Verfluchung der Liebe durch Alberich: eine Verfluchung, durch die ihm die Macht zuwächst, aus dem geraubten Rheingold den Ring zu schmieden. Und wiederum darf das dramentechnische Moment nicht verkannt werden: Daß in den früheren Fassungen die Entstehung des Ringes gleichsam als blindes Faktum ohne anderen gedanklichen oder expressiven Gehalt als den handgreiflichen der Machtgier erscheint, war gleichgültig, solange die Vorgeschichte der Siegfried-Tragödie nur flüchtig erzählt wurde, machte sich aber als Mangel fühlbar, sobald die *Rheingold*-Handlung dramatische Gestalt erhielt.

Das neue Motiv durchdringt das ganze Werk. Tritt bei Alberich, dem Herrn der Unterwelt, der Widerstreit zwischen Macht und Liebe mit plebeischer Drastik hervor, so zeigt er sich bei Wotan, dem „Licht-Alberich“, zur aristokratischen Attitüde gemildert:

„Als junger Liebe
Lust mir verblich,
verlangte nach Macht mein Mut.“

Und der Gegensatz zwischen Lieblosigkeit und Liebe ist verschränkt mit dem zwischen Furcht, die aus Lieblosigkeit erwächst, und Furchtlosigkeit, welche die Liebe gewährt: Wotans Furcht vor dem Ende kontrastiert mit Siegfrieds Furchtlosigkeit – einem dramatischen Motiv, das Wagner dazu bewog, die Siegfried-Handlung mit dem Märchen „von einem, der auszug, das Fürchten zu lernen“, zu verknüpfen.

Bezeichnet aber die Verfluchung der Liebe um der Macht willen den Anfang des Werkes, so bildet die Auflösung der Macht um der Liebe willen den genau kontrastierenden Schluß: Brünnhildes Vermächtnis an die Überlebenden der Götterkatastrophe erscheint als Widerpart zu Alberichs Fluch. Anfang und Ende sind also ineinander verschlungen, so daß von einer schwach motivierten, eher in einer philosophischen Absicht als in der dramatischen Konstruktion begründeten Einfügung nicht die Rede sein kann. Dennoch sind die Worte von Wagner nicht komponiert worden.

4

Im Herbst 1854 las Wagner, angeregt durch Georg Herwegh, Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*, und er glaubte, in der Philosophie der Entzagung, der „Verneinung des Willens“, eigene Stimmungen und Einsichten wiederzuerkennen. An August Röckel schrieb er im Februar 1855: „Wiewohl er“ – Schopenhauer – „mir eine, von meiner früheren ziemlich abweichende Richtung gegeben hat, entsprach doch diese Wendung einzig meinem tiefleidenden Gefühle vom Wesen der Welt.“²⁹ Und in einem Brief an Liszt vom Dezember 1854 heißt es: Schopenhauers „Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph“³⁰.

Daß Wagner, dessen philosophische Überzeugungen eher aus den dichterischen Werken erwachsen als umgekehrt die Werke aus den Überzeugungen, gerade im Herbst 1854, als er an der Kompositionsskizze zum zweiten Akt der *Walküre* arbeitete, den Einfluß Schopenhauers als philosophischen Schock erfuhr, ist kein Zufall. Denn im zweiten Akt der *Walküre* erscheint Wotan als resignierender Gott, der sich selbst und sein Werk verneint und preisgibt, als er den Widerspruch erkennt, in den er sich verfangen hat.

„Auf geb' ich mein Werk;
eines nur will ich noch:
das Ende – – das Ende!“

Daß Wotan den Untergang, der über ihn verhängt ist, selbst „will“, ist ein dramatisches Motiv, das eine Deutung aus dem Geiste Schopenhauers geradezu herausfordert. Und wenn Wagner, wie er in einem Brief an Liszt vom 3. Oktober 1855 schrieb, den Wotan-Brünnhilde-Dialog, dessen Zentrum der Ausbruch von Resignation bildet, als die „für den Gang des ganzen großen vierteiligen Dramas wichtigste Szene“ empfand³¹, so lag es nahe, der Tetralogie einen Schluß zu geben, der an die „wichtigste Szene“ anknüpft und nicht nur theatralisch, durch den Brand Walhalls, sondern auch philosophisch als deren Konsequenz erscheint, einen Schluß also, der von dem „ruchlosen Optimismus“ Feuerbachs abrückte. (Die Beeindruckbarkeit, mit der Wagner Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* las, hängt, wie erwähnt, mit der inneren Beziehung zur Stimmung und Thematik des zweiten *Walküre*-Aktes zusammen; und umgekehrt wurde die Akzentuierung des Wotan-Brünnhilde-Dialogs, die Hervorhebung als „wichtigste Szene“, zweifellos durch die Schopenhauer-Rezeption unterstützt – denn selbstverständlich ist sie keineswegs: bei einer Deutung des Werkes im Sinne Feuerbachs erscheint eher die Wotan-Siegfried-Szene im dritten *Siegfried*-Akt, die Szene, in der Wotans Speer an Siegfrieds Schwert zersplittet, als Zentrum und Peripetie des Dramas.)

Im Sommer 1856, zwischen der Vollendung der *Walküre*-Partitur und den ersten Kompositionsskizzen zu *Siegfried*, wurde der Schluß der *Götterdämmerung* – im Zusammenhang mit der Umarbeitung erwähnt Wagner zum ersten Mal in einem Brief den neuen Titel³² – umgeformt. Die Zeilen, die an Feuerbachs enthusiastische Anthropologie erinnern, wurden getilgt und durch Verse im Geiste Schopenhauers und des Buddhismus ersetzt, zu dem sich Wagner durch Vermittlung Schopenhauers hingezogen fühlte. In einer Prosaskizze aus dem Frühsommer 1856 stellen Brünnhildes Schlußworte die Überlebenden vor die Wahl zwischen einer Wiedergeburt, wie sie Hagens Geschick ist, und einer Erlösung von Wiedergeburt, für die Brünnhilde sich bestimmt weiß. „Brünnhilde, nachdem sie den Holzstoß entzündet, wendet sich zu den zurückbleibenden: sie wünscht den Gefallenen keine Wiedergeburt; dagegen weissagt sie Hagen langes Wiedergeborenwerden, bis zur Erlösung, der sie entgegengeht, denn sie weiß, daß /sie/ nicht wiedergeboren wird. Den übrigen Lebenden gibt sie die Wahl zwischen ihrem und Hagens Lose: liebt ihr das Leben, so wendet den Blick von mir, und hängt ihn an jenen.“³³ Eine erste dichterische Fassung steht in verblaßter Schrift auf der letzten Seite von Wagners Handexemplar des Drucks von 1853³⁴. Die Schlußzeilen („Wer über Alles ...“) entsprechen der Prosaskizze; gerade sie fehlen jedoch in der zweiten Fassung, die neben der ersten in deutlicherer Schrift aufgezeichnet wurde und sie zum Teil überlagert. Die zweite Fassung ist zu Anfang eine Abschrift der ersten mit Detailkorrekturen; bei der Zeile „wende sein Auge von mir“ aber brach Wagner ab, strich die Verse „Wer über Alles / achtet das Leben / wende sein Auge von mir“ und fügte statt dessen eine neue Schlußzeile ein: „enden sah ich die Welt“. Nicht dem Geschick des Einzelnen, der individuellen Wahl zwischen Wiedergeburt und Erlösung, sondern dem Untergang der Welt gelten Brünnhildes letzte Worte, so daß das buddhistische Motiv mit dem der *Götterdämmerung* verknüpft erscheint.

Führ' ich nun nicht mehr
nach Walhalls Feste,
wißt ihr, wohin ich fahre?
Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf ewig;
des ew'gen Werdens
offne Tore
schließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahllos
heiligsten Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,
zieht nun die Wissende hin.
Alles Ew'gen
seliges Ende,
wißt ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Minne
tiefstes Mitleid
schloß die Tore mir auf:

Wer über Alles
achtet das Leben,
wende sein Auge von mir.
Wer aus Mitleid
der Scheidenden nachblickt,
dem dämmert von fern
die Erlösung, die ich erlangt.
So scheid' ich grüßend, Welt, von dir!

Wahnheim flieh' ich auf immer

zieht nun die Wissende hin,
von Wiedergeburt erlöst.
Seliges Ende
alles Ew'gen,

Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt.

Wagner war, als er den *Götterdämmerungs-Schluß* im Geiste Schopenhauers schrieb, überzeugt, den Sinn des eigenen Werkes nicht geändert, sondern durch Vermittlung Schopenhauers überhaupt erst erkannt zu haben. Am 23. August 1856, also zu der Zeit, in der er Brünnhildes Schlußworte ins Buddhistische wendete, philosophierte er in einem Brief an Röckel über einen Willen des Werkes, der sich manchmal gegen den des Autors durchsetze. „Kaum bemerkte ich nun aber, wie ich mit der Ausführung, ja im Grunde schon mit der Anlegung des Planes, unbewußt einer ganz anderen, viel tieferen Anschauung“ – der Schopenhauerschen statt der Feuerbachschen – „folgte und, anstatt einer Phase der Weltentwicklung“ – der Epoche des „alten Rechts“, des Göttergesetzes – „das Wesen der Welt selbst, in allen seinen nur erdenklichen Phasen, erschaut und in seiner Nichtigkeit erkannt hatte, woraus natürlich, da ich meiner Anschauung, nicht meinen Begriffen treu blieb, etwas ganz anderes zu Tage kam, als ich mir eigentlich – gedacht hatte.“ Der Schluß, der an Feuerbachs Anthropologie erinnert, wird verworfen. „Doch entsinne ich mich, schließlich meine Absicht gewaltsam einmal zur Geltung gebracht zu haben, und zwar – zum einzigen Male – in der tendenziösen Schlußphrase, welche Brünnhilde an die Umstehenden richtet, und, von der Verwerflichkeit des Besitzes ab, auf die einzig beseitigende Liebe verweist, ohne (leider!) eigentlich mit dieser ‚Liebe‘ selbst recht in's Reine zu kommen, die wir, im Verlaufe des Mythos, eigentlich doch als recht gründlich verheerend auftreten sahen.“³⁵ Der bewußten Absicht, die zu dem Irrtum des Feuerbach-Schlusses geführt habe, setzt Wagner eine untrügliche unbewußte Anschauung entgegen, aus der eine Gestalt des Werkes hervorgegangen sei, die einen Schluß im Geiste Schopenhauers erzwang.

„Gewaltsam“ ist jedoch weniger der Feuerbach-Schluß als Wagners Selbstdeutung, deren Rhetorik einen inneren Zweifel eher zu betäuben als auszulöschen scheint. Bildet die Schopenhauer-Paraphrase von 1856 eine Konsequenz des zweiten *Walküre*-Aktes, so knüpft der an Feuerbach erinnernde Schluß an den dritten *Siegfried*-Akt an: Der Brand Walhalls und die Verse „Selig in Lust und Leid / läßt – die Liebe nur sein“ sind in Brünnhildes Schlußversen aus *Siegfried* vorgezeichnet:

„Götterdämmerung,
dunkle herauf!
Nacht der Vernichtung,
neble herein! –
Mir strahlt zur Stunde
Siegfrieds Stern ...
leuchtende Liebe,
lachender Tod!“

Dramentechnisch war die Entscheidung, welcher Zusammenhang um der Geschlossenheit des Werkes willen akzentuiert werden sollte, schwierig. Wagners Vorstellungen von der tragenden Idee des Dramas waren denn auch in den Jahren 1853 und 1854, unmittelbar vor der Schopenhauer-Rezeption, schwankend. Und zwar waren sie keineswegs durch einen Widerstreit zwischen bewußter Absicht und unbewußter Anschauung, sondern durch eine bewußte, in Briefen sich dokumentierende Unsicherheit und durch einen Wechsel von Stimmungen charakterisiert: Am 15. Januar 1854 schrieb Wagner an Röckel: „Sieh Dir ihn“ – Wotan – „recht an! er gleicht uns auf's Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft ist, der aber nicht durch uns gemacht werden kann, und der sich selbst schaffen

muß durch unsre Vernichtung.“³⁶ Einerseits ist unmißverständlich von zwei „*Phasen der Weltentwickelung*“, repräsentiert durch Wotan und Siegfried, die Rede, von der geschichtsphilosophischen Konzeption also, die Wagner 1856 widerrief. Andererseits identifiziert sich Wagner mit dem resignierenden Wotan, der „*das Ende*“ will, anders als in dem Brief an Uhlig über die anarchistische Utopie eines Brandes von Paris, den „*wir selbst*“ entzünden, „*um gesunde Luft zu gewinnen*“. Und bereits ein Jahr früher, in einem Brief an Liszt vom 11. Februar 1853, heißt es: „*Ja – im Brände Walhalls möchte ich untergehen! – Beachte wohl meine neue Dichtung – sie enthält der Welt Anfang und Untergang!*“³⁷ „*Der Welt*“ – nicht nur einer „*Phase der Weltentwickelung*“. Das Siegfried-Drama, in dem der Opfertod des tragischen Helden den „*Aufgang neuer Welt*“ herbeiführt, scheint neben der Wotan-Handlung zu verblassen. Zwei Monate später aber, am 13. April 1853, schrieb Wagner an Liszt: „*Ich habe den Glauben an die Zukunft des Menschengeschlechtes, und diesen ziehe ich einfach aus meinem Bedürfnisse; es ist mir gelungen, die Erscheinungen der Natur und der Geschichte mit der Liebe und Unbefangenheit über ihr wahres Wesen zu betrachten, daß ich nichts Schlechtes an ihnen inne werden konnte, als – die Lieblosigkeit. – Auch diese Lieblosigkeit konnte ich mir aber nur als eine Verirrung erklären, als eine Verirrung, die uns aus dem Zustande des natürlichen Unbewußtseins zum Wissen von der einzigen Notwendigkeit der Liebe bringen muß; dieser Wissen sich tätig zu erringen, ist die Aufgabe der Weltgeschichte.*“³⁸ Die Briefstelle ist, ohne daß der Zusammenhang ausgesprochen würde, nichts anderes als eine Deutung der Siegfried-Brünnhilde-Handlung im Sinne Feuerbachs: Die Entwicklung vom „*natürlichen Unbewußtsein*“ über die „*Verirrung*“ der Entfremdung zum „*Wissen von der einzigen Notwendigkeit der Liebe*“ ist das geschichtsphilosophische Schema des dramatischen Weges von der „*Unwillkür*“ Siegfrieds in eine tragische Verstrickung, aus der das „*Wissen*“ Brünnhildes erwächst.

So wenig sich demnach bestreiten läßt, daß der Übergang zu Schopenhauers Philosophie der „*Verneinung des Willens zum Leben*“ kein jäher Umschlag war, sondern sich in Stimmungen und Vorstellungen der Jahre 1853 und 1854 ankündigte, so unleugbar ist es andererseits, daß der 1856 verworfene *Götterdämmerungs-Schluß* im Geiste Feuerbachs keinen „*tendenziösen*“, dem Werk von außen aufgezwungenen Zusatz darstellte, sondern in der Konzeption des dramatischen Mythos seit dem ersten Entwurf von 1848 begründet war. Die Schopenhauer-Rezeption bedeutete also eine tiefgreifende Veränderung des Sinnes der *Ring*-Dichtung und nicht ein bloßes Bewußtwerden einer latent schon immer vorgezeichneten Idee des Werkes. Wagner vertauschte, formelhaft gesprochen, eine Geschichtsphilosophie mit einer Existenzphilosophie: Gezeigt werde im *Ring* nicht „*eine Phase der Weltentwickelung*“ – der Übergang von einer „*Welt der Verträge*“, in denen Gesetz und Gewalt miteinander verquickt sind, in ein „*Reich der Freiheit*“ –, sondern „*das Wesen der Welt selbst*“, in das man nicht verändernd eingreifen kann, ohne daß der Wille zum Besseren das Schlimmere herbeiführt. Die Liebe Siegfrieds und Brünnhildes erscheint nicht als Antizipation eines „*Aufgangs neuer Welt*“, sondern als „*verheerende*“ Macht, als blinder, zerstörender „*Wille*“ in einer Welt der Qual und Verwirrung. Der Rest ist Resignation, und der tragische Held der *Ring*-Tetralogie ist nicht Siegfried, sondern Wotan.

Zusammen mit den philosophischen Kommentaren, als die Brünnhildes wechselnde Schlußworte erscheinen, veränderte sich die Idee des Tragischen, von der das Werk getragen wurde. Noch im Januar 1854, zu Anfang des Jahres also, in dessen Herbst er sich die Schopenhauersche Philosophie zu eigen machte, bezeichnete Wagner in einem Brief an Röckel die Liebe Siegfrieds und Brünnhildes als „*erlösend*“: „... erst mit Brünnhilde wird er“ – Siegfried – „zum Erlöser; nicht Einer kann Alles; es bedarf Vieler, und das leidende, sich opfernde Weib wird endlich die wahre wissende Erlöserin“³⁹. Tragisch ist das Opfer, das einem „*alten Recht*“ fällt und in dem der „*Aufgang neuer Welt*“, die „*Erlösung*“ aus den Verstrickungen der alten, sich ankündigt. Siegfried ist der „*furchtlose, stets liebende Mensch*“⁴⁰, während Wotan, bevor er resigniert, in Furcht vor dem Ende der Götter befangen ist, das Erda weissagte; „*die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht*“⁴¹.

1856, nach der Konversion zu Schopenhauers Philosophie, empfindet Wagner die Liebe Siegfrieds und Brünnhildes nicht mehr als „*erlösend*“, sondern als „*recht gründlich verheerend*“. Sie ist, als Gestalt des „*Willens*“, ein blinder Drang, der sich in eine Tragik verstrickt, aus welcher einzig die Selbstverneinung herausführt. Tragisch ist nach Schopenhauer die Selbstentzweiung des Willens. „*Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier*“ – im Trauerspiel – „*auf der höchsten Stufe seiner Objektität, am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt... Ein und derselbe Wille ist es, der in ihnen allen lebt und erscheint, dessen Erscheinungen aber sich selbst bekämpfen und sich selbst zerfleischen.*“⁴² Der tragische Prozeß führt jedoch zu einer Selbsterkenntnis des Willens, die eine Selbstverneinung in sich schließt: Die Erkenntnis, ursprünglich ein Werkzeug des Willens, wendet sich gegen ihn; die instrumentale, befangene Vernunft verwandelt sich in eine kontemplative und resignierende. „*Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftrete, den eigentümlichen Schwung zur Erhebung gibt, ist das Aufgehn der Erkenntnis, daß die Welt, das Leben, kein wahres Genüge gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht wert sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin.*“⁴³ Wenn also Wagner die Liebe Siegfrieds und Brünnhildes als „*recht gründlich verheerend*“ empfand, begriff er sie im Sinne Schopenhauers als Wille, der tragisch zu seiner Selbstzerstörung hinführt, aus der sich schließlich Brünnhilde zum Bewußtsein des tragischen Prozesses und zur „*Verneinung des Willens zum Leben*“ erhebt.

Die Umdeutung der *Ring*-Dichtung im Geiste Schopenhauers, die in der Bayreuther Tradition als Wagners letztes Wort behandelt wurde, ist jedoch später – wenn auch nur implizit – halb widerrufen worden. Zunächst geriet Wagner in einen inneren Zwiespalt, der sich als Widerstand des Werkes gegen die bewußte Absicht des Autors deuten ließe. Der an Feuerbach erinnernde Schluß der *Götterdämmerung* von 1852 hängt, wie erwähnt, mit dem dritten *Siegfried*-Akt, als dessen Konsequenz er erscheint, eng zusammen, und zwar sowohl mit der Wotan-Siegfried-Szene, in der Wotans Speer, das Symbol des „*alten Rechts*“, an Siegfrieds Schwert zersplittert, als auch mit Brünnhildes Schlußversen, welche die *Götterdämmerung* heraufbeschwören und sich vom trügerischen Göttergesetz im Namen „*leuchtender Liebe, lachenden Todes*“ lossagen. (Das Wort vom „*lachenden Tod*“ ist nicht als „*Selbstverneinung des Willens*“ gemeint, sondern als Ausdruck der Furchtlosigkeit, die – im Sinne des Briefes an Röckel vom Januar 1854 – aus Liebe erwächst.) Es ist nun charakteristisch, daß Wagner die Komposition des *Siegfried* im Som-

mer 1857 am Ende des zweiten Aktes abbrach, um sie erst nach zwölf Jahren wieder aufzunehmen: Der dritte Akt war für ihn in der Stimmung, die der Brief an Röckel vom August 1856 ausdrückte und die ihn zur Verwerfung des Feuerbach-Schlusses der *Götterdämmerung* trieb, nicht komponierbar. Die Konversion zu Schopenhauers Philosophie, die Wagner während der Komposition des zweiten *Walküre*-Aktes, dessen Zentrum Wotans Ausbruch von Resignation bildet, als bestätigend empfand, wirkte beim dritten *Siegfried*-Akt lähmend.

Anderthalb Jahre später aber, am 1. Dezember 1858, ist in einem Brief an Mathilde Wesendonck von einer „*Erweiterung*“ und partiellen „*Berichtigung*“ der Schopenhauerschen Philosophie die Rede. Und die Korrektur bedeutet nichts Geringeres als eine Verkehrung ins Gegenteil. „*Es handelt sich nämlich darum, den von keinem Philosophen, namentlich auch von Schopenhauer nicht, erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe, und zwar nicht einer abstrakten Menschenliebe, sondern der wirklich, aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d. h. der Neigung zwischen Mann und Frau keimenden Liebe, nachzuweisen.*“⁴⁴ Die Stelle ist unmittelbar ein philosophischer Reflex des *Tristan*. Zugleich aber deutet sie den Wandel der Überzeugungen an, durch welchen die Siegfried-Brünnhilde-Handlung, der sich Wagner 1857 entfremdet fühlte, für ihn wieder komponierbar wurde. Die Idee einer „*erlösenden*“ Liebe ist wiederhergestellt, wenn auch in Schopenhauerscher Färbung: im Sinne eines „*Heilsweges zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe*“. Und wenn Wagner noch 1864, in dem Aufsatz *Über Staat und Religion*, die *Ring*-Dichtung uneingeschränkt im Geiste Schopenhauers deutete – „*Hier ist alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen*“⁴⁵ –, so meinte er die Wotan-Handlung. In der Siegfried-Brünnhilde-Handlung geht das Drama über Schopenhauers Begriff des Tragischen hinaus: im Sinne der Umdeutung Schopenhauers, die der Brief an Mathilde Wesendonck skizziert und die von einem Widerruf kaum zu unterscheiden ist.

6

Keine der Schlußstrophen Brünnhildes, weder die utopische, die Feuerbachs Anthropologie in dithyrambische Verse faßt, noch die resignierte im Geiste Schopenhauers, ist von Wagner komponiert worden, jedenfalls nicht als Teil der *Götterdämmerungs*-Partitur. Nietzsche, der in der *Geburt der Tragödie* von Schopenhauer noch ebenso abhängig war, wie er sich andererseits gegen ihn wandte, war tief berührt von der buddhistisch gefärbten Schlußstrophe. „*Es schmerzt mich recht*“, schrieb er am 15. Oktober 1872 an Wagner, „*sie nicht componirt zu wissen, so sehr ich auch begreife, weshalb sie innerhalb der musikalisch-mythischen Tragödie nicht componirt werden mußte. Es wäre so ein Vers für das Sanctuarium der allerprivatesten Hausandacht.*“⁴⁶ Zur „*allerprivatesten Hausandacht*“ komponierte Wagner jedoch, und zwar auf Wunsch Ludwigs II., gerade den Feuerbach-Schluß⁴⁷, den er 1856, unter dem unmittelbaren Eindruck der Philosophie Schopenhauers, als „*tendenziös*“ und als Irrtum über den Sinn des eigenen Dramas abgetan hatte.

In den 1870er Jahren, während er die *Götterdämmerung* komponierte, mochte Wagner, so schroff die Schlußstrophen von 1852 und 1856 divergieren, auf keine von ihnen als partiellen Ausdruck der Idee des Werkes verzichten; und er ließ sie, obwohl er sie in die Partitur nicht aufnahm, als Zusätze zum Haupttext der Dichtung in den *Gesammelten*

Schriften nebeneinander abdrucken⁴⁸. Von einer Verwerfung des Feuerbach-Schlusses ist also nicht mehr die Rede. Erstens verweist Wagner im *Epilogischen Bericht* über die Entstehung der *Ring*-Dichtung, den er im Dezember 1871 – zwischen der Orchesterskizze zum zweiten und der Kompositionsskizze zum dritten Akt der *Götterdämmerung* – schrieb, auf eine Deutung des Werkes im zweiten Teil von *Oper und Drama*⁴⁹. Der politisch-philosophische Exkurs im dritten Kapitel, der als Kommentar zum *Ring* gelesen werden kann (wenn er auch kaum als solcher erkannt worden ist), zielt jedoch unmißverständlich auf eine geschichtsphilosophische Interpretation, als deren Zusammenziehung in eine Formel die Schlußstrophe im Geiste Feuerbachs erscheint⁵⁰. Zweitens änderte Wagner, wie die Bemerkungen zum Abdruck der Strophe in den *Gesammelten Schriften* zeigen, zwischen 1856 und 1873 sein Urteil über den Schluß von 1852. In dem Brief an Röckel vom 23. August 1856 bezeichnete er ihn, wie erwähnt, als „*tendenziös*“, als Eingriff einer gleichsam von außen kommenden politisch-philosophischen Absicht in ein Drama, das von sich aus auf einen anderen Sinn zielt. Dagegen ist in den *Gesammelten Schriften* nur von „*sentenziösen*“ Versen die Rede: von einem Versuch also, in explizierende Worte zu fassen, was nicht gesagt zu werden braucht, weil es aus der Handlung selbst hervorgeht⁵¹. „*Sentenziös*“ ist jedoch der Schluß von 1856, die Schopenhauer-Paraphrase, gleichfalls. „*Hatte schon mit diesen Strophen*“ – dem Schluß von 1852 – „*der Dichter in sentenziösem Sinne die musikalische Wirkung des Dramas im voraus zu ersetzen versucht*“ – von einem „*Ersetzen*“, nicht einem „*Verfehlten*“ ist die Rede – „*so fühlte er im Verlaufe der langen Unterbrechungen, die ihn von der musikalischen Ausführung seines Gedichtes abhielten, zu einer jener Wirkung noch besser entsprechenden Fassung der letzten Abschiedsstrophe sich bewogen, welche er hier folgend ebenfalls noch mitteilt.*“ Auch den Schopenhauer-Schluß empfand jedoch Wagner insofern als „*sentenziös*“, als er durch verdoppelnde Worte auszudrücken versuche, was die Musik genauer und nachdrücklicher sage. „*Daß diese Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch erönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung hinwegzufallen hatten, durfte schließlich dem Musiker nicht entgehen.*“⁵²

Obwohl Wagner demnach die zweite Fassung hervorhob, weil sie der Wirkung der Musik „*noch besser entspreche*“ – auch die erste „*entspricht*“ ihr also, wenngleich in geringerem Maße –, ließ er doch beide Abschiedsstrophen – als Kommentare, nicht als Teile des Dramas – nebeneinander bestehen, als werde nicht die eine durch die andere ausgeschlossen. Und es scheint – anders ist der Widerspruch kaum auflösbar –, als habe er die Formel aus dem erwähnten Brief an Mathilde Wesendonck vom 1. Dezember 1858, die Vorstellung einer „*vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe*“, als Ausgleich zwischen dem Enthusiasmus der Zeilen „*Selig in Lust und Leid läßt – die Liebe nur sein*“ und der todessüchtigen Resignation der Verse vom „*wunsch- und wahllos heiligsten Wahlland*“ empfunden. In dem Brief röhmt Wagner „*die wunderbare, enthusiastische Freudigkeit und Entzücktheit in den höchsten Momenten der genialen Erkenntnis, ... die Schopenhauer kaum zu kennen scheint, da er sie nur in der Ruhe und im Schweigen der individuellen Willensauffekte zu finden vermag*“⁵³. Erscheint aber, in einer paradoxen Gleichsetzung von Extremen, die Verneinung des Willens zum Leben als „*Entzücktheit*“ und die Resignation als „*enthusiastische Freudigkeit*“, so ist der musikalische Ausdruck des Feuerbach-Schlusses von der Weltabschieds-Stimmung der Strophen

im Geiste Schopenhauers und des Buddhismus nicht mehr zu unterscheiden. Das „Erlösungsmotiv“, dem in der instrumentalen Schlußperiode der *Götterdämmerung* das letzte Wort zufällt, kann dann, obwohl es unverkennbar der Ausdruck „seliger Liebe“, also des Schlusses von 1852 ist, zugleich als Darstellung „entzückter“ Selbst- und Weltverneinung gedeutet werden. Was sich auszuschließen schien, ist ineins gesetzt; wie es denn auch der Name „Erlösungsmotiv“, den Hans von Wolzogen prägte, offen läßt, welche Erlösung gemeint ist: die „*Erlösung von Wiedergeburt*“, der Brünnhilde in der buddhistisch gefärbten Schlußstrophe entgegenzugehen glaubt, oder die „*Erlösung*“ der Menschen vom Göttergesetz, die der Brief an Röckel vom 26. Januar 1854 als Tat Siegfrieds und Brünnhildes rühmte⁵⁴.

Die Herkunft des Motivs legt allerdings eine Deutung im Sinne des Feuerbach-Schlusses nahe. Das Motiv, das in der *Götterdämmerung* sonst nicht vorkommt, stammt aus der *Walküre*, in deren drittem Akt es, nach Brünnhildes Voraussage von Siegfrieds Geburt, zu Sieglindes Worten „*O hehrstes Wunder*“ exponiert wird. Es ist also, als Siegfried-Motiv, Ausdruck der „*Erlösung*“ aus der Welt „*trägender Verträge*“, gehütet durch Wotans Speer, den Siegfrieds Schwert zerschlägt.

Andererseits braucht Wagners Überzeugung, daß die zweite Fassung der Abschiedsstrophe der musikalischen Wirkung „*noch besser entspreche*“ als die erste, keineswegs als Irrtum über das eigene Werk abgetan zu werden. Denn Wagner hat, wie der zitierte Brief an Mathilde Wesendonck zeigt, den Schluß, der als Schopenhauer-Paraphrase erscheint, gar nicht im Sinne Schopenhauers verstanden, jedenfalls nach 1858 nicht mehr. Durch „*Erhebung über den individuellen Willenstrieb*“, heißt es in dem Brief, kommt „*der Gattungswille sich zum vollen Bewußtsein, ... was auf dieser Höhe dann notwendig gleichbedeutend mit vollkommener Beruhigung ist*“⁵⁵. Die Philosophie Schopenhauers und die Anthropologie Feuerbachs fließen ineinander. Der Feuerbach-Schluß von 1852 aber, auf den Wagner 1874, bei der Komposition der *Götterdämmerung*, uneingestanden zurückgriff, sprach nur aus, was in dem Prosaentwurf von 1848 bereits vorgezeichnet war. Die erste Konzeption des Werkes war zugleich die letzte.

Anmerkungen

- 1 O. Strobel, *Richard Wagner: Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*, München 1930, S. 26–33.
- 2 GS = Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hrsg. von W. Golther, Berlin und Leipzig o.J., Band II, S. 156–166.
- 3 W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Schriften I*, Frankfurt/M. 1955, S. 227.
- 4 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Jubiläumsausgabe, XVIII, S. 120.
- 5 Strobel, a.a.O., S. 33.
- 6 Strobel, a.a.O.
- 7 Strobel, a.a.O., S. 27.
- 8 Strobel, a.a.O.
- 9 Strobel, a.a.O.
- 10 Strobel, a.a.O., S. 27, Zeile 5–24.
- 11 W. Ashton Ellis, *Die verschiedenen Fassungen von „Siegfrieds Tod“*, in: *Die Musik* III, 1904, S. 322, Anm. 1.
- 12 R. Schlösser in einer Glosse zu Ellis, a.a.O., S. 317, Anm. 1.

- 13 Ellis, a.a.O., S. 321.
- 14 Strobel, a.a.O., S. 55.
- 15 Strobel, a.a.O., S. 56.
- 16 GS XII, S. 221.
- 17 Strobel, a.a.O., S. 32.
- 18 Strobel, a.a.O., S. 55.
- 19 GS II, S. 226.
- 20 O. Strobel, *Zur Entstehungsgeschichte der Götterdämmerung*, in: *Die Musik* XXV, 1933, S. 338.
- 21 Ellis, a.a.O., S. 248; Strobel, a.a.O., S. 338.
- 22 Ellis, a.a.O., S. 248; Strobel, a.a.O., S. 338f.
- 23 Strobel, a.a.O., S. 339.
- 24 Ellis, a.a.O., S. 320f.
- 25 R. Schlosser in einer Glosse zu Ellis, a.a.O., S. 320, Anm. 2.
- 26 Strobel, a.a.O., S. 338.
- 27 Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine, Leipzig 1888, S. 118ff.
- 28 Richard Wagner Briefe: Die Sammlung Burrell, hrsg. von John N. Burk, Frankfurt/M. 1953, S. 775.
- 29 Briefe an August Röckel von Richard Wagner, hrsg. von La Mara, Leipzig ²1903, S. 52.
- 30 Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, hrsg. von E. Kloss, Leipzig ³1910, Band II, S. 42.
- 31 a.a.O., Band II, S. 96.
- 32 Strobel, a.a.O., S. 340.
- 33 Strobel, a.a.O.
- 34 Strobel, a.a.O., Facsimile neben S. 336.
- 35 Briefe an August Röckel, a.a.O., S. 67f.
- 36 a.a.O., S. 38.
- 37 Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt I, S. 209.
- 38 a.a.O., Band I, S. 230.
- 39 Briefe an August Röckel, a.a.O., S. 37.
- 40 a.a.O., S. 36.
- 41 a.a.O., S. 35.
- 42 A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hrsg. von A. Hübscher, Leipzig 1938, Band II, S. 298f.
- 43 a.a.O., Band III, S. 495.
- 44 Richard Wagner an Mathilde und Otto Wesendonck: Tagebuchblätter und Briefe, hrsg. von G. Will, Berlin o.J., S. 106.
- 45 GS VIII, S. 6.
- 46 J. Bergfeld, Sieben unbekannte Briefe Friedrich Nietzsches an Richard Wagner, in: AfMw XXVII, 1970, S. 180.
- 47 Facsimile in: J. Kapp, *Richard Wagner ... in 260 Bildern*, Berlin 1933, S. 140.
- 48 GS VI, S. 254 ff.
- 49 GS VI, S. 257: „Der Charakter dieser meinem Stoffe zugewendeten Betrachtung dürfte gleichfalls leicht demjenigen deutlich werden, welcher namentlich den zweiten Teil meiner ausführlicheren Abhandlung über ‚Oper und Drama‘ eines ernstlichen Einblicks würdigte.“
- 50 GS IV, S. 65: „Seit dem Bestehen des politischen Staates geschieht kein Schritt in der Geschichte, der, möge er selbst mit noch so entschiedener Absicht auf seine Befestigung gerichtet sein, nicht zu seinem Untergange hindeute.“ Durch den Bau Walhalls, der die Herrschaft der Götter stützen soll, verstrickt sich Wotan in eine Schuld an Alberich, die Unheil heraufbeschwört: Der Weg, auf dem Rettung gesucht wird, führt ins Verderben. „Der Staat, als Abstraktum, ist die fixe Idee wohlmeinender aber irrender Denker, – als Konkretum die Ausbeute für die Willkür gewaltssamer oder ränkevoller Individuen gewesen.“ Wotan, der „Herr der Verträge“ ist sowohl „gewaltsam“ als auch „ränkevoll“. „Aus diesem zum Eigentum gewordenen Besitze, der wunderbarweise als die Grundlage jeder guten Ordnung angesehen wird, röhren alle Frevel des Mythos und der Geschichte her.“ Ring und Hort sind szenische Metaphern für Macht und Eigentum. „Der politische Staat lebt einzig von den Lastern der Gesellschaft, deren Tugenden ihr einzig von der menschlichen Individualität zugeführt werden“ (S. 66). Das Laster ist das Korrelat – sowohl

Folge als auch Grund – des Zwanges, der die Gesellschaft zusammenhält, eines Zwanges, den einzig die „*freieste Tat*“ der auf sich gestellten, naturwüchsigen Individualität – Siegfrieds Drachenkampf – zu zerbrechen vermag. „... *die allen Gliedern der Gesellschaft gemeinsame Notwendigkeit der freien Selbstbestimmung des Individuumus heißt aber so viel als – den Staat vernichten*“ (S. 66f.). Der Brand Walhalls bedeutet den Untergang des Staates, der Welt „*trägender Verträge*“; und Siegfried ist das letzte Opfer, das dem „*alten Recht*“ gebracht wird: Die Tötung Fafners ist eine befrende Tat, zugleich aber eine Schuld, durch die Siegfried dem Fluch verfällt, der an dem Ring haftet. Durch seinen Tod aber, der ein Sühnetod ist, „*geht neue Welt auf*“. Die Deutung, die Wagner 1850 in *Oper und Drama* skizzierte und auf die er sich noch 1871 berief, ist demnach unmissverständlich geschichtsphilosophisch-utopisch und nicht existenzphilosophisch-resignierend.

- 51 GS VI, S. 255. Die Ausdrücke „*tendenziös*“ und „*sentenziös*“ wurden von Wagner nicht immer streng unterschieden. In *Oper und Drama* heißt es, daß der Wortsprachdichter „*seine Tendenz nur als Sentenz, d. h. als nackte, unverwirklichte Absicht aussprechen*“ könne (GS IV, S. 198), so daß es scheint, als bezeichne das Wort „*sentenziös*“, nicht anders als „*tendenziös*“, eine überschüssige, dem Werk von außen aufgezwungene Intention. („*Tendenz*“ wäre der Inhalt, „*Sentenz*“ die Form des Ausdrucks.) In dem Satz „*Hatte schon mit diesen Strophen der Dichter in sentenziösem Sinne die musikalische Wirkung des Dramas im voraus zu ersetzen versucht ...*“ wäre dann mit dem Ausdruck „*sentenziös*“ nicht der Versuch schlechthin, „*die musikalische Wirkung des Dramas im voraus zu ersetzen*“, sondern die erzwungene Art des Versuchs in der Schlußstrophe von 1852 gemeint. Die Auslegung ist jedoch unwahrscheinlich; denn wenn Wagner 1873 immer noch – nicht anders als 1856 – überzeugt gewesen wäre, daß der Feuerbach-Schluß von 1852 einen Irrtum über den Sinn der *Ring*-Tetralogie einschließe, hätte er ihn weder in die *Gesammelten Schriften* aufgenommen noch für Ludwig II. komponiert.
- 52 GS VI, S. 255f. Wagner folgte bei dem Entschluß, die Strophe nicht zu komponieren, einem Rat Cosimas.
- 53 Richard Wagner an Mathilde und Otto Wesendonck, S. 106.
- 54 Briefe an August Röckel, S. 37.
- 55 Richard Wagner an Mathilde und Otto Wesendonck. S. 106.

ENTFREMDUNG UND ERINNERUNG

Zu Wagners *Götterdämmerung*

Wagners *Götterdämmerung* ist eine Tragödie der Entfremdung. Die eigentliche Peripetie des Dramas bildet nicht Siegfrieds Tod, sondern die Szene im zweiten Akt, in der Siegfried, durch den Zaubertrank verbendet, Brünnhilde verleugnet und Brünnhilde den Ring, der ihr von Siegfried in der Maske Gunthers entrissen wurde, als Zeichen des Betrugs erkennt, dessen Opfer sie geworden ist.

In der ursprünglichen Textfassung, in der die *Götterdämmerung*, die damals *Siegfrieds Tod* hieß, nicht den Schluß einer Tetralogie bildete, sondern als Drama für sich stand, und in der außerdem die Handlung ohne das Vorspiel — Siegfrieds Abschied von Brünnhilde — unmittelbar mit der Szene am Gibichungenhof einsetzte, war sogar die Darstellung des tragischen Themas noch ausschließlicher und krasser, weil die Szenen der Entfremdung — die Überwältigung Brünnhildes durch Siegfried in Gunthers Maske und der Augenblick der Verleugnung — die einzigen waren, in denen Siegfried und Brünnhilde zusammen gezeigt wurden.

Die Tragik der Entfremdung ist jedoch ein Thema, das zu den fundamentalen Voraussetzungen der Musik und des musikalischen Dramas in einem Widerspruch zu stehen scheint, der unauflösbar ist. Denn die Musik ist nach allgemeiner ästhetischer Überzeugung eine affirmative Kunst, und die Mittel, um Negationen auszudrücken, sind so gering, daß die Ästhetik des 19. Jahrhunderts dazu neigte, die Möglichkeit einer „negativen Musik“ überhaupt zu leugnen. Die Komponierbarkeit einer Handlung wie *Siegfrieds Tod* war also keineswegs selbstverständlich, sondern mußte Wagner so prekär erscheinen, daß der Zweifel, der ihn jahrelang lähmte, begreiflich ist. (Die innere Belastung durch das Scheitern der Revolution und die Flucht in die Schweiz war demnach nicht der entscheidende Grund, warum Wagner vor der Komposition des Textes zurücksehnte und um 1850 einstweilen den Ausweg in die ästhetische Theorie einschlug.) Zwar läßt sich der Zaubertrank, der Siegfrieds Gedächtnis auslöscht, durch ein Leitmotiv in Töne fassen; die musikalische Darstellung eines Vergessens oder Erinnerungsverlustes krankt jedoch offenkundig an Substanzarmut, sobald sie über die monotone Wiederholung eines einziges Motivs hinauszugehen versucht.

Andererseits ist die *Ring*-Tetralogie im Ganzen — als das Werk, in dem Wagner die Leitmotivtechnik zum System entwickelte — ein Drama der Erinnerung, in dem ständig die Vergangenheit, heraufbeschworen durch die „Orchesterme Melodie“, auf der Gegenwart lastet: Leitmotive sind primär Erinnerungsmotive. Und die Dialektik von Vergessen und Erinnerung — eines Vergessens, das zur tragischen Grundstruktur des Dramas gehört, und einer Erinnerung, auf der die musikalische Technik des Werkes beruht — führt ins Innere der Probleme, mit denen sich Wagner in der Krisenzeit um 1850 auseinandersetzte und deren Lösung in der Erweiterung von *Siegfrieds Tod*, der späteren *Götterdämmerung*, zur *Ring*-Tetralogie bestand.

Daß Wagner *Siegfrieds Tod* zunächst durch *Siegfried (Der junge Siegfried)*, dann durch *Die Walküre* und schließlich durch *Das Rheingold* ergänzte, also von der Heroentragödie immer tiefer in die Vergangenheit und den Göttermythos hinabstieg, ist von ihm selbst in Briefen an Liszt und Uhlig mit dem Argument begründet worden, daß die entscheidenden Prämissen einer tragischen Handlung nicht bloß erzählt werden dürfen, son-

dern szenisch sichtbar gemacht werden müssen. Auffällig ist allerdings, daß die Erzählungen, die *Siegfrieds Tod* enthielt, in der *Götterdämmerung* – als Schlußteil der Tetralogie – keineswegs reduziert wurden, sondern lediglich ihre dramaturgische Funktion wechselten und sich aus Expositionen in Rekapitulationen verwandelten. Sowohl die Nornen und Waltraute als auch Hagen, Alberich und Siegfried berichten über früher Geschehenes, das der Zuschauer der gesamten Tetralogie längst weiß.

Die dramaturgische Funktion der Erzählungen wird erst verständlich, wenn man sie auf die Dialektik von Entfremdung und Erinnerung bezieht. Der „*Weltenklatsch*“ der Nornen, wie er von Thomas Mann genannt wurde, bildet den Hintergrund zu einer Szene zwischen Siegfried und Brünnhilde, die gerade umgekehrt von dem Gefühl geprägt ist, der mythischen Vergangenheit, die ein Schuld- und Verblendungszusammenhang war, endlich entronnen zu sein; Waltrautes Versuch, Brünnhilde zum Mitgefühl mit Wotans Dilemma zu bewegen, scheitert an Brünnhildes Entschlossenheit, sich von der eigenen Vergangenheit loszusagen; und Hagens Bericht über Siegfrieds Taten ruft eine Vorgeschichte herauf, die in der nächsten Szene der Zaubertrank aus Siegfrieds Gedächtnis auslöscht. Sowohl Hagens Erzählung, die Gunther und Gutrune in die Intrige verstrickt, als auch Siegfrieds Erzählung, die den unmittelbaren Anlaß zum Mord bildet, werden der klassischen dramaturgischen Forderung gerecht, daß die Rekapitulation eines Stücks Vorgeschichte zugleich die aktuelle Handlung weitertreiben soll. Die übrigen Erzählungen dagegen, für die äußere Handlung scheinbar überflüssig, sind für die innere um so bedeutsamer, weil sie zu den Verdrängungen, die der dramatischen Struktur zugrundeliegen, eine aus musikalischen Gründen notwendige Kontrastfolie bilden. Ohne die Erzählungen, die den ursprünglichen Sinn dramatischer Handlungsmomente ins Bewußtsein zurückrufen, wäre die *Götterdämmerung*, die dann diese Momente im Zustand der Entfremdung zeigt, überhaupt nicht komponierbar gewesen. Denn Entfremdung, die Negation von früher Gewesenem, ist musikalisch kaum anders als durch eine Variantentechnik darstellbar, die sich auf ein Bewußtsein von der Vorgeschichte der variierten musikalischen Motive stützen muß.

Eine verständliche musikalische Rekapitulation zurückliegender Ereignisse aber erschien Wagner nur dann möglich, wenn die Leitmotive, die er dazu brauchte, früher einmal im Zusammenhang mit szenisch sichtbaren Vorgängen exponiert und dadurch dem Zuschauer nachdrücklich eingeprägt worden waren. Ein Handlungsmoment, das nur erzählt wird, ist zu blaß, um musikalische Motive mit der semantischen Sinnfälligkeit auszustatten, die sie haben müssen, um als Leitmotive fungieren zu können: Nicht der berichtete Drachenkampf, sondern nur der sichtbare Fafner konnte den Motiven, die Wagner in der *Götterdämmerung* brauchte, zu der notwendigen Drastik verhelfen, ohne die das Theater zum Schatten seiner selbst wird. Das Sichtbar-Machen der Vorgeschichte zur *Götterdämmerung*, das zur Erweiterung von *Siegfrieds Tod* zur *Ring*-Tetralogie führte, diente also nicht zur Vermeidung epischer Partien, sondern gerade umgekehrt dazu, die epischen Partien, in denen frühere Vorgänge rekapituliert wurden, überhaupt erst komponierbar zu machen. Nicht die Reduktion oder Tilgung des Epischen im Drama, sondern dessen sinnfällige musikalische Darstellung bildete das Problem, zu dessen Lösung sich Wagner in der seltsamen Entstehungsgeschichte des Textes zum *Ring*, die wie jede Wagnersche Textgeschichte immer schon musikalische Implikationen enthielt, allmählich vorstzte.

Die aus der ursprünglichen Textfassung der *Götterdämmerung* stammenden, „stehen gebliebenen“ und dramaturgisch scheinbar überflüssigen Erzählungen bildeten demnach

eine Kontrastfolie, die Wagner brauchte, um Entfremdung, Verdrängung und Erinnerungsverlust, die tragische Thematik des Werkes, musikalisch vergegenwärtigen zu können. Die Darstellbarkeit der Negation, an der die Ästhetik des 19. Jahrhunderts zweifelte, erreichte Wagner durch eine – vielleicht von Liszt beeinflußte – Variantentechnik: durch das Verfahren, Motive durch Chromatisierung und dissonante Zusätze in einem Ausmaß zu verzerrn, das für die Zeitgenossen bestürzend war. Die Verzerrung aber setzte, um dramatisch verständlich und dadurch musikalisch gerechtfertigt zu sein – eine „absolut musikalische“ Rechtfertigung lehnte Wagner ausdrücklich ab –, notwendig voraus, daß die ursprüngliche Gestalt der Motive – und zwar in Erzählungen der Vorgeschichte – noch einmal gezeigt wurde; und die Faßlichkeit von Erzählungen – und der in ihnen rekapitulierten musikalischen Motive – hing wiederum davon ab, daß das Erzählte – und damit die musikalische Semantik der Motive – in früheren Teilen der Tetralogie szenisch sichtbar gemacht worden war. Die Tragik der Entfremdung als dramatisches Thema, der Szenentypus der Erzählung als dramaturgisches Mittel und die Leitmotivtechnik als musikalische Methode hängen also, so wenig sie in erster Instanz gemeinsam zu haben scheinen, in Wagners Konzeption der *Götterdämmerung* eng und untrennbar zusammen.

Außer einer Variantentechnik, die vor harten Dissonanzzusätzen und tonal schwer verständlichen Chromatisierungen nicht zurückscheut, ist für die Motivstruktur der *Götterdämmerung* eine Dichte des Gewebes charakteristisch, die weit über das hinausgeht, was in den früheren Teilen der Tetralogie erreicht wurde. Man kann die Methode der immer engeren Verflechtung psychologisch erklären: Da die musikalische Substanz der *Götterdämmerung* zu einem nicht geringen Teil aus dem *Rheingold*, der *Walküre* oder dem *Siegfried* stammt, mußte die Neuheit, ohne die das Werk zur bloßen Wiederkehr von musikalisch längst Bekanntem geworden wäre, durch Kombinatorik und Variantenreichtum erzielt werden. Die psychologisch-ästhetische Begründung ist jedoch nicht die einzige mögliche, sondern läßt sich als Kehrseite einer dramaturgischen auffassen: Der „*Beziehungszauber*“ der Leitmotive, wie er von Thomas Mann genannt wurde, erscheint als musikalischer Ausdruck der tragischen Verstrickung, deren Opfer nahezu sämtliche handelnden Personen sind.

Der Reichtum an Motivbeziehungen sollte allerdings, entgegen den pedantischen Bemühungen der orthodoxen Wagner-Exegese, nicht immer „beim Wort genommen“ werden: Er zielt in der *Götterdämmerung* keineswegs grundsätzlich und ausnahmslos auf präzise Dechiffrierung des gemeinten Sinnzusammenhangs, sondern soll gerade durch den vagen, schwer greifbaren Eindruck, daß am Ende alles mit allem auf eine kaum noch durchschaubare Weise zusammenhängt, das musikalische Bild einer Verstrickung entwerfen, die unentrinnbar ist. Wenn im zweiten Akt der *Götterdämmerung* – in der Szene, in der die Entfremdung bestürzend sichtbar wird – Brünnhilde fassungslos einem Siegfried gegenübersteht, der sie verleugnet, so ist zwar die Zitierung des Zaubertrank- und des Tarnhelmmotivs unmittelbar verständlich und einleuchtend; der Rückgriff auf die Todes verkündungsszene aus der *Walküre* aber läßt, ohne daß eine semantische Präzisierung sinnvoll wäre, lediglich den diffusen Eindruck eines Verhängnisses entstehen, dessen Ursprünge unendlich weit zurückliegen. Und wenn in derselben Szene Brünnhilde von Gunther verlangt, er solle den Ring von Siegfried zurückfordern, so sind wiederum das Zaubertrank- und das Tarnhelmmotiv aus der Situation direkt begründbar; die chromatische Verzerrung des *Rheingoldmotivs* und die Molvariante der *Rheingoldfanfare* aber besagen offenbar nichts

anderes, als daß die Anfänge der tragischen Verblendung, der die handelnden – oder eher getriebenen – Personen unterworfen sind, in eine mythische Ferne zurückreichen. Ein ungenaues musikalisches Hören, zu dem das Publikum, auch das wagnerianisch gebildete, ohnehin neigt: ein Hören, das sich dem diffusen Gefühl eines ins Unendliche sich erstreckenden „Beziehungszaubers“ überläßt, ohne sich allzu angestrengt um präzise Dechiffrierung der einzelnen Motive und Motivzusammenhänge zu bemühen, ist also keineswegs so inadäquat, wie die Wagner-Orthodoxie behauptet, denn gerade die gewissermaßen abstrakte Wahrnehmung von Verflochtenheit „schlechthin“: die Wahrnehmung eines Netzes von Beziehungen, das sich immer enger zusammenzuziehen scheint, ohne daß der Konnex in sämtlichen Einzelheiten durchschaubar wäre, vermittelt dem Hörer das musikalische Bild eines ausweglosen Labyrinths, das Bild also, auf dessen „musikalische Vergegenwärtigung für das Gefühl“ es Wagner in der *Götterdämmerung* ankam.

Die Verstrickung, die sich musikalisch im Motivgewebe ausdrückt, darf nicht, wie es in manchen Kommentaren geschieht, umstandslos mit Hagens Intrige gleichgesetzt werden. Siegfried und Brünnhilde sind keineswegs bloße Marionetten in einem Spiel, dessen Fäden Hagen in der Hand hält. Daß Brünnhilde im zweiten Akt den Ring wiedererkennt, der ihr von Siegfried in der Maske Gunthers entrissen wurde, war für Hagen ebenso wenig voraussehbar wie die seltsame, in sich widersprüchliche Tatsache, daß sich Siegfried an den Raub des Rings, der wenige Stunden zurückliegt, nicht zu erinnern vermag, obwohl ihm sämtliche anderen Vorgänge beim Rollentausch mit Gunther deutlich vor Augen stehen. Man kann die Bewußtseinsspaltung, der er unterliegt, psychoanalytisch zu erklären versuchen (wie denn insgesamt der *Ring* fast das gesamte Repertoire der Motive enthält, von denen Freud ausging). Daß sich Siegfried, „*in fernes Sinnen verloren*“, bei der Betrachtung des Rings an den Drachenkampf und an Fafners Tod statt an Brünnhilde erinnert, ist allerdings auch dramaturgisch begründbar: In dem zwanghaften Vergessen, das ihn zum unbewußten Meineid treibt, also die Ermordung durch Hagen „rechtfertigt“, wird der Fluch wirksam, der durch den Tod des Drachen von Fafner auf Siegfried überging.

Der Verblendungszusammenhang, der die Personen gefangen hält – auch Hagen, der als Agent Alberichs handelt und am Ende einer der betrogenen Betrüger ist, aus denen fast das gesamte Ensemble der *Götterdämmerung* besteht –, ist weniger eine bewußt gelenkte Intrige als ein Konnex, in dem das Verhängnis, als Grundstruktur des Mythos, schließlich auch über Siegfried und Brünnhilde, die dem Schuldzusammenhang zu entrinnen hofften, noch triumphiert. Was Hagen anstiftet, ist nichts als ein Rad in einem Getriebe, dessen Mechanismus anonym bleibt. Begreift man aber, wie angedeutet, das Netz der Motivzusammenhänge, das sich gleichsam immer dichter zusammenzieht, als musikalisches Bild einer ausweg- und hoffnungslosen Verstrickung, so drängt sich die Frage auf, welche Instanz es überhaupt ist, die sich in den Leitmotiven musikalisch ausdrückt. Daß in den Motiven manchmal die bewußte und nicht selten die unbewußte Erinnerung der redenden Personen musikalisch zur Sprache kommt, ist unverkennbar und wurde niemals bezweifelt. Eine nicht geringe Anzahl von Motiven aber drückt, gänzlich unabhängig vom Bewußtsein oder Unterbewußtsein der auf der Bühne Agierenden, einen im Text oder in der szenischen Situation implizierten Sinn oder Sinnzusammenhang aus, über den sich der Komponist mit dem Publikum gewissermaßen über die Köpfe der handelnden Personen hinweg verständigt. In den psychologisch nicht begründbaren Leitmotiven ist also der

Autor – wie der Erzähler in einem Roman oder Epos – ästhetisch gegenwärtig: Nicht die handelnde Person erinnert sich leitmotivisch an früher Geschehenes, sondern der Komponist erinnert das Publikum.

Der Verstoß gegen die ästhetische Norm, daß im Drama – im Unterschied zum Roman oder Epos – der Autor abwesend sein müsse, ist offenkundig. Wer ihn ausschließlich kompositionstechnisch zu erklären versucht – als Konsequenz einer Leitmotivik, die sich, da sie die gesamte musikalische Struktur durchdringen soll, nicht auf psychologisch begründbare Handlungsmomente beschränken kann –, greift allerdings zu kurz. Und eine ergänzende dramaturgische Begründung liegt nahe: Die Anonymität des Verhängnisses, dessen Opfer die dramatischen Personen sind, war anders als durch eine Motivtechnik, deren „Subjekt“ der Autor als „Regisseur“ der Vorgänge ist, musikalisch kaum darstellbar. Daß der Komponist als musikalischer Kommentator in die Handlung hineinredet – so daß das musikalische Drama partiell die Struktur eines musikalischen Epos annimmt, in dem die ästhetische Präsenz des Erzählers „zur Sache selbst“ gehört –, stellt also die technische Kehrseite der dramaturgischen Idee einer sich musikalisch manifestierenden Anonymität des tragischen Mechanismus dar, des Mechanismus, der die Menschen einer immer hoffnungsloseren Entfremdung voneinander entgegentreibt.

Von dem Versuch, die *Götterdämmerung* dadurch zu verstehen, daß man die Bedingungen rekonstruiert, unter denen der Text überhaupt komponierbar war, fällt schließlich auch Licht auf die Entstehungsgeschichte, die durch eine doppelte Anomalie gekennzeichnet ist: Einerseits ist das Werk, das ursprünglich als *Siegfrieds Tod* für sich stehen sollte, der zuerst gedichtete, aber zuletzt komponierte Teil der Tetralogie; und andererseits wurde die Komposition des *Ring* von Wagner nach dem zweiten Akt des *Siegfried* unterbrochen, und in der „Zwischenzeit“, die sich über mehr als ein Jahrzehnt erstreckte, entstanden *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Daß die Komposition nach der langen Unterbrechung überhaupt fortgesetzt werden konnte, ist zweifellos der Leitmotivtechnik zu verdanken, die eine gewisse Kontinuität der musikalischen Substanz verbürgte. Der Rückgriff auf Motivbestände der früheren Teile machte, trotz eines Stilwandels, der unverkennbar ist, eine Anknüpfung möglich, die sonst kaum sinnvoll gewesen wäre. Andererseits bildete die musikalische Entwicklungsstufe, die Wagner mit *Tristan und Isolde* erreichte – eine Entwicklungsstufe, die in einem ähnlichen Sinne den Anfang der musikalischen Moderne darstellt, wie Baudelaires gleichzeitig entstandene *Fleurs du mal* am Beginn der literarischen Moderne stehen –, zweifellos eine notwendige Voraussetzung der Variantentechnik, durch die es Wagner in der *Götterdämmerung* gelang, die nach den ästhetischen Begriffen des 19. Jahrhunderts paradoxe Idee einer „negativen Musik“ zu realisieren: einer Musik, die eine Tragödie der Entfremdung adäquat auszudrücken vermag. Ohne die Methode der Chromatisierung und des Dissonanzzusatzes, die aus der *Tristan*-Musik stammt – eine Methode, als deren paradigmatische Ausprägung die Umformung des im *Rheingold* exponierten Tarnhelmmotivs in der *Götterdämmerung* erscheint –, wäre die musikalische Differenzierung des Schlußteils der Tetralogie schwerlich geglückt. Stellte also die Leitmotivtechnik generell die Bedingung dar, unter der trotz des Kontinuitätsbruchs eine Fortsetzung der *Ring*-Komposition möglich war, so bildet andererseits der Stilwandel, der in die Zwischenzeit fällt, eine Prämisse für die spezifische Färbung der Leitmotivtechnik in der *Götterdämmerung*.

Daß der Text der *Götterdämmerung*, als *Siegfrieds Tod*, der zuerst gedichtete Teil der

Tetralogie war, zeigt sich an Relikten traditioneller Formen, an Chor- und Ensemblesnummern, die gleichsam „stehen geblieben“ sind. Die Opernkonvention ist noch nicht restlos in die Dialogstruktur des Musikdramas aufgelöst, und sie wurde sogar, als Wagner den Text von *Siegfrieds Tod* revidierte, um ihn den vorausgehenden Teilen der Tetralogie anzugeleichen, unangetastet gelassen. Daß unter den „Musikdramen“, aus denen sich der *Ring des Nibelungen* zusammensetzt, gerade die *Götterdämmerung* am ehesten als Oper zu charakterisieren wäre, ist jedoch, so paradox die Behauptung erscheinen mag, nicht allein in der frühen Entstehung des Textes, sondern auch in der späten der Musik begründet. Denn dadurch, daß sich die Leitmotivik, der musikalische „Beziehungzauber“, nicht selten vom unmittelbar einleuchtenden Textbezug löst und lediglich den vagen Eindruck eines in unendliche Ferne zurückreichenden Sinnzusammenhangs vermittelt, erhält die Musik eine relative Selbständigkeit, durch die sie sich, ohne substanzell „operhaft“ zu wirken, funktional einem „Opernstil“ nähert, der vom Vorrang der Musik statt des Textes bei der Realisierung des Dramas ausgeht.

Außerdem war Wagner – unter dem Einfluß Schopenhauers und aufgrund von Erfahrungen, die sich ihm bei der Komposition von *Tristan und Isolde* aufdrängten – zu der Einsicht gelangt, daß nicht, wie er 1851 in *Oper und Drama* behauptet hatte, die Musik ein Mittel zum Zweck des Dramas sei, sondern umgekehrt das Drama eine „*ersichtlich gewordene Tat der Musik*“ darstelle. Der zu Schopenhauer – und das hieß: zu einer Metaphysik der Musik, die eigentlich eine Philosophie der absoluten Musik war – bekehrte Wagner teilte Nietzsches Überzeugung, daß die Tragödie „*aus dem Geiste der Musik*“ hervorgehe, und er teilte sie, weil sie genau die Theorie war, die er zur Lösung der durch *Tristan* und die *Götterdämmerung* gestellten kompositorischen Probleme brauchte. Wenn Verdi zeigte, wie die Oper zum Drama werden kann, ohne sich als Oper preiszugeben, so dokumentieren *Tristan* und die *Götterdämmerung*, wie das Drama zur Oper zu werden vermag und dennoch Drama bleibt.

WAGNERS „KUNST DES ÜBERGANGES“

Der Zwiegesang in *Tristan und Isolde*

Das Ziel einer musikalischen Analyse, die sich nicht in bloßer Beschreibung – in einer ebenso überflüssigen wie notwendig unzulänglichen Paraphrasierung des Notenbildes – erschöpft, kann als Rekonstruktion des Problems, das einer Komposition zugrunde liegt, bestimmt werden. Wie ein sprachlicher, vor allem ein philosophischer oder wissenschaftlicher Text sich dadurch erschließt, daß man die Frage begreift, auf die er eine Antwort darstellt, so kann ein musikalischer erst dann als analysiert gelten, wenn es gelungen ist, sich die Aufgabe bewußt zu machen, als deren Lösung er seine besondere, unwiederholbare Gestalt angenommen hat.

Wagner deutet das Problem, als dessen paradigmatische Lösung er den Zwiegesang im zweiten Akt von *Tristan und Isolde* empfand, in einem Brief an Mathilde Wesendonck vom 29. Oktober 1859 durch die Bestimmung der „Kunst des Überganges“ als musikalisches Formprinzip an. „Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schröffte und Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne daß die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, daß sie diesen von selbst forderte. Mein größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichsten Überganges ist gewiß die große Szene des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde*. Der Anfang dieser Szene bietet das überströmendste Leben in seinen allerheftigsten Affekten –, der Schluß das wehevollste, innigste Todesverlangen. Das sind die Pfeiler: nun sehen Sie einmal, Kind, wie ich diese Pfeiler verbunden habe, wie sich das vom einen zum andern hinüberleitet! Das ist denn nun auch das Geheimnis meiner musikalischen Form, von der ich kühn behaupte, daß sie in solcher Übereinstimmung und jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden ist.“

Versteht man unter musikalischer Form eine plastische und überschaubare, durch Kontraste und Wiederholungen bestimmte Gruppierung von Teilen und Perioden – und nichts anderes ist im 19. Jahrhundert darunter verstanden worden –, so erscheint Wagners Behauptung, die „Kunst des Überganges“ sei das „Geheimnis“ seiner musikalischen Form – bilde also deren Prinzip im Ganzen und nicht nur, wie früher, ein Mittel im Einzelnen –, als eine Herausforderung der Tradition, wie sie schroffer kaum denkbar ist. Und nichts ist falscher, als das Neue – die Idee einer Form als Übergang – dadurch zu verleugnen, daß man es, wie Alfred Lorenz, auf das Alte und Gewohnte reduziert und die unschematische Form in überlieferte Schemata zwängt.

Andererseits ist jedoch der Abstand vom Schema erst dann zu ermessen, wenn man die reguläre, überschaubare Periodenstruktur rekonstruiert, die in *Tristan und Isolde* durch die „Kunst des Überganges“ aufgehoben worden ist. Keineswegs ist im Musikdrama – wie es der Unverständ Wagner jahrzehntelang vorgeworfen hat – die Form in einen amorphen Fluß musikalischer Ereignisse aufgelöst; der Übergang als Formprinzip bildet vielmehr den Widerpart zu einer Periodenstruktur, die als Voraussetzung noch erkennbar ist.

Von „dichterisch-musikalischen Perioden“ sprach Wagner in *Oper und Drama* im Zusammenhang mit dem Versuch, Tonartenfolgen dichterisch zu motivieren: Sowohl die

Modulation oder Ausweichung in eine fremde Tonart als auch die Rückkehr zur ursprünglichen müsse im Gefühlsgehalt des Textes begründet sein. Und den Terminus „Periode“, der an ein geschlossenes Gebilde, einen „Kreislauf“ denken läßt, griff Wagner auf, weil der beschriebene Sachverhalt, die Rückwendung eines Stimmungs- und Tonartenverlaufs zum Ausgangspunkt, es nahelegte.

Wagners Versuch, inhaltliche Momente – Gefühlsgehalt und Tonalität – miteinander zu verknüpfen, schließt jedoch eine syntaktische und formale Bestimmung des Periodenbegriffs keineswegs aus, sondern setzt sie sogar – als unausgesprochene Grundlage – voraus. Was allerdings für Wagner, als er *Oper und Drama* schrieb, selbstverständliche Voraussetzung war – eine sinnvolle Relation zwischen dem sprachlichen Satzgefüge, das in der Rhetorik und Poetik „Periode“ heißt, und dem melodischen Gebilde, das die Musiktheorie „Periode“ nennt –, kann in einer Analyse, die auf die Idee des Überganges als Formprinzip zielt, zum Problem werden.

Zu den unausgesprochenen, scheinbar selbstverständlichen Voraussetzungen musikalischer Analysen, die den Kunstcharakter von Werken zu zeigen versuchen, gehört die Vorstellung, daß es das Ziel einer Interpretation sein müsse, eine lückenlose Übereinstimmung zwischen der syntaktischen und thematischen Struktur der Musik einerseits und der des Textes andererseits zu entdecken und kenntlich zu machen. Übereinstimmung – Harmonie – ist jedoch eine klassizistische Kategorie, deren Geltung geschichtlich eingeschränkt ist. Und Wagners „*Kunst des Überganges*“, die sich klassizistischen Normen entzieht, bleibt in entscheidenden Zügen unverständlich, solange man nicht eine partielle Divergenz – eine Nicht-Übereinstimmung zwischen dichterischer Rhetorik und Thematik und musikalischer Form und Motivik – als charakteristisches und konstitutives Merkmal erkennt und gelten läßt: Sie ist kein Zeichen eines ästhetisch-kompositionstechnischen Mangels, sondern ein Kunstmittel und Stilmoment.

Isoldes Worte „*Im Dunkel du, im Lichte ich*“ (im ersten Teil des Zwiegesangs: Eulenburg-Partitur 438, 5) sind in ihrer Funktion zwiespältig. Formal erscheinen sie – durch ihre antithetische Struktur – als Fortsetzung des Vorausgegangenen („*Holde Nähe: Öde Weite!*“); thematisch aber bilden sie – durch das Motiv des Lichts – einen Übergang zu Tristans Ausbruch „*Das Licht! Das Licht! O dieses Licht, wie lang verlosch es nicht!*“ Komponiert sind Isoldes Worte als Fortsetzung, und zwar ohne Rücksicht auf den Inhalt des Textes: Das Orchestermotiv, das ihnen zugrunde liegt – als Name wurde ihm von den Leitmotiv-Exegeten der Begriff des Liebesjubels angeheftet –, setzt sich über den Charakter und die dialektische Struktur der Dichtung – eine kaum komponierbare Dialektik auf engstem Raum – hinweg. Und das Motiv des Liebesjubels wird, wenn auch chromatisch getrübt, sogar zu Tristans Worten noch festgehalten. Die dichterische Periodenzäsur („*Das Licht! Das Licht!*“) und die musikalische, die durch das Beharren auf dem Motiv des Liebesjubels um sechs Takte verzögert ist, fallen nicht zusammen. Und die Divergenz kann als Undeutlichkeit, aber auch als Kunst der Vermittlung zwischen den Teilen empfunden werden. Jedenfalls bewirkt sie eine Abschwächung der Zäsur, und der formal-syntaktischen Verschleifung entspricht es, daß die musikalische Periode „*Die Sonne sank*“ auch motivisch nicht schroff abgesetzt ist: Das Orchestermotiv, von dem sie zu Anfang getragen wird, wurde partiell durch Augmentation aus dem Motiv des Liebesjubels entwickelt. (Die Übereinstimmung der Begleitfiguren unterstreicht den Motivzusammenhang und macht ihn dem Hörer bewußt.)



Erscheint demnach das erste Motiv der Periode als Konsequenz und abgeleitetes Moment, so ist das zweite eine Antizipation: Das Tagesmotiv, das Hauptthema der nächsten Periode (447, 1: „*Dem Tage!*“), wird als Nebenmotiv in harmonisch unauffälliger Gestalt vorausgenommen (443, 2). Von einer Exposition zu sprechen, wäre verfehlt: Expositionscharakter hat erst der Periodenanfang „*Dem Tage*“, eine emphatische Stelle, an der eine jäh Dissonanz den expressiven und der Text den allegorischen Gehalt des Motivs ausdrückt. Motivisch bildet also die Periode „*Die Sonne sank*“ einen vermittelnden Übergang, der an Früheres anknüpft und Späteres vorbereitet. Formal aber ist sie – zum Ausgleich des Übergangscharakters – in einem bei Wagner ungewöhnlichen Maße in sich geschlossen und dadurch selbstständig. Die Motivfolge, die Tristans Worten zugrunde liegt, wird zu Isoldes Replik „*Doch der Liebsten Hand löschte das Licht*“ in transponierter und geringfügig modifizierter Gestalt wiederholt, so daß sich in der Orchestermelodie – nicht in der Versmelodie – die (wenn auch verblaßten) Umrisse einer Strophenform abzeichnen. Die varierte Wiederholung ist dem Dialogcharakter des Textes – dem Wechsel zwischen einer Rede und einer Gegenrede gleicher Thematik und analoger Ausdehnung – angemessen, widerspricht jedoch dem Inhalt der Dichtung im einzelnen: Das Anzünden und das Auslöschen des „*scheuchenden Lichtes*“ werden musikalisch gleichgesetzt; was im Text Antithese ist, erscheint in der Musik als Ähnlichkeit. Aus der Bemühung um eine formale Festigkeit, die einerseits als Abbild der rhetorischen Struktur des Textes erscheint und andererseits einen Widerpart zur motivisch vermittelnden Funktion der Periode bildet, erwächst Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Sinn des Textes im einzelnen.

Als Problem der Komposition, das bereits durch eine fragmentarische Analyse kenntlich gemacht werden kann, erweist sich im Zwiegesang Tristans und Isoldes, negativ ausgedrückt, das Fehlen eines festen Ausgangspunktes, einer unverrückbaren Grundbestimmung der musikalisch-dramatischen Form. Rhetorische und thematische Struktur des Textes, Motivik und Periodengliederung der Musik greifen ineinander – oder durchkreuzen sich –, ohne daß eines der Momente als grundlegend hervorgehoben und festgehalten würde. Weder setzt Wagner durchgehend Formschemata voraus, denen sich die Motive einfügen, noch komponiert er, unbekümmert um geschlossene Formen, am Text entlang, Motive aneinanderreichend, die auf ihr Stichwort erscheinen. Sogar die Dialogstruktur ist nicht immer entscheidend, und manche Einzelheiten des Textes, auch wenn sie nicht unwesentlich erscheinen, werden vernachlässigt. Welche dichterischen oder musikalischen Momente jeweils primär und welche sekundär sind, steht nicht generell fest, sondern die verschiedenen Bestimmungsmerkmale werden wechselnd akzentuiert. Dadurch aber, daß Wagner es prinzipiell offenläßt, wo der Ausgangspunkt der Komposition liegt, gewinnt er die Freiheit zu ständiger Vermittlung zwischen den einzelnen musikalisch-dramatischen Augenblicken: Er kann, um Zusammenhänge zu knüpfen, Struktur oder Inhalt des Textes ent-

weder hervorkehren oder unterdrücken und andererseits musikalische Motive entweder ineinanderfließen lassen oder zu Kontrasten gruppieren, die insofern, als sie einen Ausgleich erwarten lassen, ein treibendes Moment der musikalischen Entwicklung darstellen. Die „*Kunst des Überganges*“, derer sich Wagner in dem Brief an Mathilde Wesendonck als seiner „feinsten und tiefsten Kunst“ rühmte, beruht auf uneingeschränkter, nicht an Modelle und Typen gebundener Verfügung über die verschiedenen Bestimmungsmerkmale der musikalisch-dramatischen Form.

Das „*Tagesgespräch*“ Tristans und Isoldes, das sich über Hunderte von Taktten erstreckt, ist dadurch zu einer musikalischen Einheit zusammengeschlossen, daß das Hauptmotiv, das Tagesmotiv, nahezu allgegenwärtig ist. Das Problem der Komposition war also nicht die Verknüpfung, sondern die Variation der Motive – die Vermeidung von Monotonie –, nicht der Konnex zwischen den Perioden, sondern deren sinnfällige Abgrenzung.

Die ersten drei Perioden umfassen 24, 30 und 21 Takte: Die Ähnlichkeit der Ausdehnung ist kein Zufall, sondern bildet eine Voraussetzung für eine sinnfällige Periodengliederung. (Ein abrupter Wechsel der Größenordnung muß den Hörer verwirren.) Die erste Periode (447,1: „*Dem Tage*“) ist charakterisiert durch die Exposition des Tagesmotivs, die zweite (453,1: „*Selbst in der Nacht*“) durch eine Vermittlung zwischen Tages- und Sehnsuchtsmotiv und ein kontrastierendes Zitat des Tristanrufs („*im eig'nem Herzen hell und kraus*“), die dritte (459,5: „*Der Tag*“) durch eine Abwandlung der Harmonik des Tagesmotivs (Terzrückungen). Die Zäsur zwischen der ersten und der zweiten Periode ist nicht in der Dialogstruktur, sondern im Inhalt des Textes begründet: Tristans „... hegt ihn Liebchen am Haus“ und Isoldes „Hegt ihn die Liebste am eig'nem Haus“ werden motivisch zusammengefaßt, statt formal, als Rede und Gegenrede, getrennt zu werden. Die Motive, das Tages- und das Sehnsuchtsmotiv, gehen ineinander über.



Und die Verschränkung ist nicht nur expressiv oder allegorisch, sondern auch formal gerechtfertigt: Sie erscheint als Ausgleich und Vermittlung eines Motivkontrasts zu Beginn der Periode, einer Entgegenseitung des Sehnsuchtsmotivs (mit der chromatischen Gegenbewegung des Leidensmotivs im Bass) und des Tagesmotivs. Andererseits kehrt der Anfang der Periode, das Sehnsuchtsmotiv, als Ende und Abschluß wieder (458,6: „*für Marke zu frei'n*“). Und die Verklammerung ist ausschließlich musikalisch-formal, nicht dichterisch begründet: Eine Rechtfertigung durch den Text, wie sie in *Oper und Drama* und in *Zukunftsmausik* postuliert wurde, fehlt. Um so bezeichnender ist die Motivwiederkehr für Wagners Absicht, die Periodenstruktur kenntlich zu machen, obwohl sie nicht für sich, sondern als aufgehobenes Moment der „*Kunst des Überganges*“ wirksam werden soll. Fließen Tages- und Sehnsuchtsmotiv – in einer musikalisch-allegorischen Vermischung extremer Gegensätze – ineinander, so stellt andererseits auch das zweite Gegenmotiv der Periode, der Tristanruf, kein isoliertes Zitat dar, sondern ist dadurch mit dem Tagesmotiv

vermittelt, daß am Schluß der ersten Periode das Tagesmotiv in einer rhythmischen Verkürzung erscheint, durch die es sich in eine partielle Antizipation des Tristanrufs verwandelt.



Bildet im „*Tagesgespräch*“ die Einheit der Motivik das Fundament oder Grundgewebe der Komposition, so daß die Periodengliederung als sekundäres Moment erscheint, so stellt im „*Nachtgesang*“ gerade umgekehrt die Periodenstruktur den Ausgangspunkt und Grundriß der musikalischen Form dar. Die Perioden „*O sink' hernieder, Nacht der Liebe*“ (551,1) und „*Barg im Busen uns sich die Sonne*“ (559,1) werden als analoge Teile eines umfassenden Zusammenhangs empfunden, obwohl von den Motiven einzig das Tagesmotiv — aufgelöst in Chromatik — wiederkehrt. Und zwar beruht der Eindruck von Ähnlichkeit — Lorenz sprach geradezu von zwei „*Strophen*“ — einerseits auf der rhythmischen Analogie der Periodenanfänge, den charakteristischen Synkopen der Begleitung und den Hemiolen der Gesangsstimmen, andererseits darauf, daß sich an die arios-kantabile Melodik, die an die Tradition des Duetts erinnert, unwillkürlich die Erwartung einer fest umrissenen, überschaubaren Form knüpft, eine Erwartung, zu deren Bestätigung die rhythmische Analogie der Periodenanfänge und die Wiederkehr des Tagesmotivs genügen. Als Formen sind also die Perioden primär durch die Gesangsmelodik bestimmt. Dennoch ist die Orchestermotivik nicht bedeutungslos; sie erfüllt die Funktion, die Perioden in den Gesamtzusammenhang der Szene, in die Entwicklung von „*überströmendstem Leben in seinen allerheftigsten Affekten*“ zu „*weihevollstem Todesverlangen*“ einzufügen. Gleichsam unter der Oberfläche der kantablen Melodik ereignet sich der Übergang vom Tagesmotiv, das chromatisch modifiziert, also in die Sphäre der Nacht- und Sehnsuchtmotive hineingezogen wird, zum Motiv des „*Todestrotzes*“, wie Lorenz es nannte, und zum „*zweiten Todesmotiv*“ (560,5 und 566,3). Die Motive werden jedoch nicht eigentlich exponiert, sondern eher antizipiert: Erst später, nach Brangänes Wächterlied, erhalten sie die expressiv-allegorische Bedeutung, für die sie bestimmt sind.

Das Wächterlied erscheint als deutlich abgesetzte und in sich geschlossene Periode, ist aber andererseits — zum Ausgleich der formalen Isolierung — mit dem Nachtgesang so eng verwandt, daß man beinahe von einer Variation sprechen kann: Die Motivfolge — Träumeakkorde (569,1), Anfang der Melodie „*Barg im Busen uns sich die Sonne*“ (574,1) und Motiv des „*Todestrotzes*“ (576,3) — entspricht dem Nachtgesang.

Das Todestrotzmotiv — der Name erscheint als Verlegenheitsetikett, ist aber kaum durch eine triftigere und weniger gewundene Bezeichnung ersetzbar — und das (zweite) Todesmotiv bilden bei ihrer eigentlichen Exposition — nach dem Wächterlied — als kontrastierende Teile die Substanz einer Periode, deren Zusammensetzung aus Antithesen und Repetitionen unmittelbar aus der Dialogstruktur des Textes erwächst (587,4:

*„Lausch‘, Geliebter“): Dreimal wendet sich Isolde besorgt der Außenwelt zu, dreimal sinkt Tristan in eine Todessehnsucht zurück, die sich vor der Welt verschließt. Als musikalisch-rhetorische Form, die abstrakt musikalisch kaum zulänglich analysierbar ist, stellt die Periode die paradigmatische Ausprägung eines Prinzips dar, das Wagner in der Abhandlung *Zukunftsmausik*, der theoretischen Entsprechung des „Tristan“-Stils, entwickelte: des Prinzips, daß „im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich die Melodie dichterisch bereits konstruiert ist“ – der Begriff der Melodie umfaßt außer der Vokalstimme auch die „Orchestermelodie“, wie Wagner sie nannte.*

Nach dem „*Sterbelied*“ (606,5: „So stürben wir“) und der Rekapitulation des Schlusses von Brangänes Wächterlied (614,1 = 582,3) wird die aus dem Todestrotz- und dem Todesmotiv zusammengesetzte Periode wiederholt, und zwar mit Verkürzungen (618,4). Die Zusammenziehung einer Reprise – einer Wiederkehr von bereits Bekanntem – mag einerseits ein traditionelles Verfahren sein, ist jedoch andererseits für die Stellung und Funktion der Periode im musikalisch-dramatischen Formzusammenhang charakteristisch. Am Anfang und Schluß fehlen je acht Takte Entwicklung des Todestrotzmotivs. (Um den Schluß zu verkürzen, mußte Wagner in der zweiten Fassung der Periode vier – zu Versen der ersten Fassung analoge – Textzeilen unkomponiert lassen.) Dadurch aber verändert sich das Verhältnis der Motive zueinander: Erscheint – pointiert ausgedrückt – in der ersten Fassung das Todesmotiv (3 Takte) als Epilog zur breiten Ausspinngung des Todestrotzmotivs (12 Takte), so wirkt in der zweiten umgekehrt das Todestrotzmotiv (5 Takte) als Introduktion zu dem emphatischeren Todesmotiv (3 Takte), in dem die Entwicklung kulminiert.

Die Umakzentuierung, der Funktionswechsel der Motive ist in einem Formzusammenhang begründet, der sich über den ganzen Schlußteil der Szene erstreckt. In der ersten Fassung der Periode (587,4) wird das Todestrotzmotiv als Hauptmotiv exponiert und lang ausgesponnen, weil eine nachdrückliche Darstellung des Motivs als Voraussetzung und Rückhalt für die unauffälligere – aber Zusammenhalt verbürgende und darum wesentliche – Verwendung in den folgenden Perioden notwendig erscheint. Zunächst löst sich das Motiv, ohne unkenntlich zu werden, in eine Begleitfigur auf (594,1: „*Unsre Liebe*“); dann verfestigt es sich wieder zum Hauptmotiv einer Periode, wenn auch in modifizierter Gestalt (598,5: „*Stürb‘ ich*“), um schließlich zu einem Motivrest zu schrumpfen, der eine Akkordfolge paraphrasiert (603,4: „*Doch unsre Liebe*“).

In der zweiten Fassung der Periode, der Rekapitulation, ist das Todestrotzmotiv gleichsam aufgezehrt; die Reprise (618,4) bezeichnet ein Ende. Dagegen rückt das Todesmotiv in den Vordergrund, weil es am Anfang einer Entwicklung steht, die in der Ausbreitung des Motivs als Gesangsmelodie im Fortissimo kulminiert (626,4: „*O ew‘ge Nacht*“). Den Übergang bildet eine Periode (621,5: „*Des Tages Dräuen*“), in der ein Rest des Todestrotzmotivs als Introduktion oder Ansatz im Crescendo zu einer Variante des Tagesmotivs hinführt (die Motivfolge wird wiederholt und bei der Repetition gedehnt). Das Tagesmotiv, dessen Wiederkehr zunächst befremdet – im Text ist sie nur negativ begründet („*Des Tages Dräuen nun trotzten wir so?*“ und „*Ewig währ‘ uns die Nacht*“) –, erweist sich bei genauerer Analyse als Deckbild des Todesmotivs, das dem Ende der Steigerung vorbehalten bleiben soll. Und zwar ist das Tagesmotiv dem Todesmotiv, an dessen Stelle es steht, in den melodischen Umrissen angeglichen.



Die expressiv-allegorische Bedeutung der Motivvariation – Übergehen des Tagesmotivs in das Todesmotiv – und die formale Funktion – Hinauszögerung und dennoch Vorbereitung des Todesmotivs – ergänzen sich, ohne daß entschieden werden müßte, welches Moment primär und welches sekundär ist.

Der Versuch, ein Schema zu entwerfen, das die Gesamtform der Szene abbildet, wäre verfehlt, und zwar nicht nur, weil es karg und abstrakt geraten würde, sondern weil es den Prinzipien der Wagnerschen Kompositionstechnik widerspräche. Ein Schema setzt, um triftig zu sein, notwendig voraus, daß in allen Teilen, die es umfaßt, Unterscheidung und Zusammenhang auf analogen Merkmalen beruhen. Buchstabenfolgen, die nichts als die Gleichheit, Ähnlichkeit und Verschiedenheit von Formteilen ausdrücken, sind darum zwar einem einfachen Rondo adäquat, aber kaum einem Werk in Sonatenform, in dem die Differenz des Seitensatzes vom Hauptsatz eine andere Art von Verschiedenheit ausprägt als die der Überleitung oder der Durchführung. Und vollends muß eine Methode, die auf Schemata zielt, an Wagners musikalisch-dramatischen Formen scheitern. Denn Wagner wechselt, manchmal von Periode zu Periode, die Mittel, durch die er die Teile einerseits voneinander abhebt und andererseits zusammenschließt. Und daß die Gewichtsverteilung und die Relation der musikalischen und dichterisch-rhetorischen Formmomente veränderlich ist, besagt, daß die Analyse nicht auf getrennte Schichten des Werkes zurückgehen kann, sondern bei den Beziehungen der Formmomente und deren Funktionen ansetzen muß. Nicht einmal die Schicht der Leitmotive ist genügend unabhängig und konsistent, um für sich formbildend zu sein. Das Lorenzsche Verfahren, musikalische Formen einseitig aus Leitmotiven zu konstruieren – und andere Momente erst dann (gleichsam zu Hilfskonstruktionen) zu berücksichtigen, wenn die Gruppierung der Leitmotive keines der Schemata ergibt, die Lorenz mit musikalischer Form gleichsetzt –, ist demnach gewaltig abstrakt. Die „Kunst des Überganges“ wird auf Kategorien reduziert, in deren Aufhebung ihre historische Bedeutung besteht. Vor die Wahl gestellt, Wagners Formprinzipien primär aus der Vergangenheit oder der Zukunft, also unter den Voraussetzungen des frühen 18. oder aber des 20. Jahrhunderts, zu begreifen – und die Interpretation eines Werkes „aus sich selbst“ ist nichts anderes als ein Ausgleich zwischen Zugängen aus der Vergangenheit und der Zukunft –, müßte man sich, angesichts der geschichtlichen Wirkung des Werkes, für einen Primat der Zukunft entscheiden. *Tristan* bezeichnet einen Anfang, nicht ein Ende.

WAGNER UND DIE MUSIKALISCHE MODERNE

1

Bei dem Versuch, ein Stück Rezeptionsgeschichte des Wagnerschen Werkes zu rekonstruieren, ist man, um nicht ins Labyrinthische zu geraten, zu rigorosen, geradezu gewaltsamen Einschränkungen des Themas gezwungen. Der unbestreitbare Satz, daß am Ende alles mit allem zusammenhängt, daß man demnach die Musik nicht analysieren sollte, ohne vom Drama zu reden, und daß die ästhetischen Implikationen der Dramaturgie mit politischen Motiven verknüpft sind, ohne die Wagners Unentschiedenheit über den Schluß der *Götterdämmerung* schlechterdings unverständlich bleibt: die simple Einsicht also, daß in der Theorie das Gewebe, in dem die Fäden hin und her laufen, unauflöslich erscheint, sollte nicht verhindern, daß man in der wissenschaftlichen Praxis, um sich nicht ins Unabsehbare zu verlieren, eine Thematik wählt, deren Begrenzung man vernünftig findet, obwohl sie natürlich auch borniert genannt werden kann.

Der Vorsatz, über Musik und nichts sonst zu sprechen, ist demnach in trivial pragmatischen Erwägungen begründet. Er ist allerdings, obwohl er der Wagnerschen Doktrin zuwiderläuft, auch historisch legitimierbar, und zwar durch die zunächst frappierende Tatsache, daß eine kompositionsgeschichtlich bedeutsame und weittragende Wirkung Wagners, trotz *Pelléas et Mélisande* und *Elektra*, weniger im musikalischen Drama als in der Instrumentalmusik, bei Bruckner, Mahler und Schönberg, zutage tritt. Die offizielle, von Bayreuth kanonisierte Wagner-Nachfolge bestand in einem Ausweichen vor der mythologischen Tragödie, in der ein Fortschreiten über Wagner hinaus unmöglich erschien, in die Märchenoper einerseits (Engelbert Humperdinck: *Hänsel und Gretel*) und die komische Oper andererseits (Hugo Wolf: *Der Corregidor*). Und daß die Instrumentalmusik den Wagner-Stil aufgriff und dessen latente Möglichkeiten nach außen kehrte, geschah nicht allein im Widerspruch zu der anmaßenden These aus *Oper und Drama*, daß die Symphonie im Musikdrama „aufgehoben“, also seit den 1850er Jahren einer eigenen, selbständigen Geschichte beraubt sei, sondern auch im Gegenzug zu der in dem Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* exemplifizierten Behauptung, daß die harmonisch-polyphonen Experimente, zu denen sich Wagner vorwagte, außerhalb des dramatisch-szenischen Kontextes, der die Risiken motivierte, musikalisch absurd und widersinnig seien.

Die extremen Konsequenzen, die Arnold Schönberg zwischen 1900 und 1907 aus den Prämissen des Wagner-Stils zog – oder genauer: aus der Verbindung der *Tristan*-Harmonik mit der Brahmschen Technik, aus wenigen Motiven ein Netzwerk herauszuspinnen, das einen ganzen Satz überzieht –, waren also Folgerungen aus Wagner gegen Wagner. Und sie führten, wie man weiß, zu dem Ereignis, das als „*Emanzipation der Dissonanz*“ oder „*Übergang zur Atonalität*“ den Anfang der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts markiert. Auffällig ist allerdings, daß sich Schönberg zur Atonalität zunächst in musikalischen Gattungen wie dem Streichquartett, der Symphonie oder Kammermusik und dem Lyrischen Klavierstück vortastete: in Gattungen also, die um 1900 als charakteristisch für den von Brahms repräsentierten musikalischen Konservatismus galten; und in einem späteren Aufsatz, *Brahms the Progressive*, bemühte sich Schönberg ausdrücklich, den Weg zur Neuen Musik, den er in den von Brahms geprägten Gattungen einschlug, bereits in einigen Werken von Brahms selbst vorgezeichnet zu finden, sei es auch latent und nicht unmittelbar kenntlich.

In dem Augenblick jedoch, in dem die Stufe der Atonalität erreicht war, begann Schönberg nach einem Rückhalt an der Vokalmusik zu suchen und geriet mit der These, daß statt der preisgegebenen Tonalität die Orientierung an einem Text oder einem szenischen Vorgang die gefährdete musikalische Form stützen müsse, wiederum in die Nähe der Wagnerschen Behauptung, daß musikalisch Avanciertes, um faßlich zu bleiben, eine außermusikalische Rechtfertigung brauche. Die Hauptwerke zwischen der Auflösung der Tonalität um 1907 und der Etablierung der Dodekaphonie seit 1923 sind Vokalmusik: *Erwartung*, *Die glückliche Hand*, *Pierrot lunaire*, *Das Buch der hängenden Gärten*, *Die Jakobsteiter* (die Fragment blieb). Und den Orchesterstücken opus 16 liegen, jedenfalls partiell, programmatische Vorstellungen zugrunde, die Schönberg zwar zunächst verschwieg, später jedoch, wenn auch zögernd, eingestand.

2

Die Bestimmung des Ausmaßes, in dem die Wirkung der Wagnerschen Musik in die Vorgeschichte und die Geschichte der Moderne hineinreichte, ist historiographisch, so paradox die Behauptung zunächst klingt, von den Prinzipien und Kriterien abhängig, nach denen man die Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts in Perioden gliedert. Daß der Wagner-Enthusiasmus in den 1890er Jahren eine Kulmination erreichte, die man ohne Übertreibung als Taumel bezeichnen kann, ist eine rezeptionsgeschichtliche Tatsache, die mit kompositionsgeschichtlichen Konsequenzen verquickt war, und zwar in Frankreich, wo der Typus der wagnerisierenden Oper trotz nationalistisch gestimpter Einsprüche grassierte, ebenso wie in Deutschland. Zugleich aber waren die Jahre um 1890, musikalisch markiert durch die Symphonische Dichtung *Don Juan* von Richard Strauss und die Erste Symphonie von Gustav Mahler, eine Zeit, die sich selbst als Epoche eines Aufbruchs und Neubeginns empfand. Hermann Bahr, ein mäßiger Schriftsteller, aber ein ingenioser Publizist mit untrüglichem Sinn für das demnächst Kommende, gab den 1890er Jahren den adäquaten Namen, in dem er sie *Die Moderne* nannte. Und *Die Moderne* ist auch musikgeschichtlich eine eigene Epoche, deren Aufbruchsstimmung – als musikalisches Emblem erscheint der Anfang des *Don Juan* – man verkennt, wenn man, nicht ohne polemische Färbung, von Spätromantik, also einem bloßen Überhang der romantisch-neuromantischen Vergangenheit, redet.

Die Moderne aber war rezeptionsgeschichtlich, wie gesagt, die Zeit einer extremen Macht der Wagnerschen Musik – und leider auch der Ideologie – über das Gefühl und Bewußtsein der Zeitgenossen. (Wenn Stefan George gegen „die“ Musik polemisierte, meinte er nichts anderes als die Wagnersche.) Daß sich Komponisten wie Debussy gegen Wagner zur Wehr setzten, ist gerade durch den Aufwand von Aufässigkeit, mit dem es geschah, ein Zeichen für die Übermacht des Einflusses, gegen den man sich abzuschirmen versuchte. (Und die Reduktion der Orchesterzwischenspiele in *Pelléas et Mélisande* bedeutete ein bewußtes Verwischen der Spuren, die Wagners *Parsifal* in Debussys Partitur hinterlassen hatte.)

Ein komplizierteres historiographisches Problem als der Anfang stellt allerdings das Ende der Periode dar, die man „Moderne“ – und nicht „Spätromantik“ – nennen sollte. Geht man, im Sinne des von Ernst Bloch verspotteten „Gänsemarsches der Epochen“ davon aus, daß die „Moderne“ um 1907/8 von der „Neuen Musik“ abgelöst wurde, so liegt es nahe – und in nichts anderem besteht das gewöhnliche Schema der Musikgeschichts-

schreibung —, im Übergang zur Atonalität eine Zäsur zu sehen, an der eine substantielle kompositionsgeschichtliche Wirkung Wagners aufhörte oder abbrach. Man kann jedoch, statt den Traditionssbruch um 1907/8 zu akzentuieren, also die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg mit den Zwanziger Jahren unter dem geräumigen Titel „Neue Musik“ zusammenzufassen — als sei die *Erwartung* eines Sinnes mit *Pulcinella* —, auch die Ereignisse um 1923/24 — den Zusammenbruch des Expressionismus, Schönbergs Erfindung oder Entdeckung der Dodekaphonie als Mittel zur Restitution klassischer Formen, Strawinskis Übergang zum Neoklassizismus und die Proklamation einer Neuen Sachlichkeit — als entscheidenden Einschnitt empfinden, der im Rückblick eine innere Affinität zwischen der Musik vor und nach 1907/8, also zwischen der Moderne und dem Expressionismus, sichtbar werden läßt.

Die Konsequenz wäre, daß das Fin de siècle mit den Jahren zwischen 1907/8 und 1923/24 enger zusammengeschlossen würde, was wiederum für die historische Einschätzung der Wirkung Wagners nicht ohne Bedeutung wäre, weil dadurch Komponisten, die einstweilen im Schatten stehen — als „Spätromantiker“ und somit als „Überhang“ eines durch Wagner geprägten 19. Jahrhunderts —, unversehens ins Licht der Musikgeschichtsschreibung rücken würden. Die noch von Wagner beeinflußten Stiltendenzen, die neben den Anfängen der Neuen Musik herliefen, würden nunmehr, statt als peripher abgetan zu werden, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, die man Phänomenen zubilligt, von denen man glaubt, daß sie dem „Hauptstrom“ oder einem der „Hauptströme“ der Entwicklung angehören. Komponisten wie Franz Schreker und Alexander von Zemlinsky, die zwar unbestreitbar an der Moderne des Jahrhundertanfangs partizipierten, aber den Schönbergschen Übergang zur Atonalität nicht mitvollziehen mochten oder konnten, erhalten dadurch, daß man eine innere Kontinuität der „Moderne“ — über die Zäsur der Atonalität hinweg — bis zum Anfang der Zwanziger Jahre annimmt, eine geschichtliche oder geschichtsphilosophische Legitimität, von der auch das Urteil über die Werke, die in der Zeit des Ersten Weltkriegs entstanden, nicht unbeeinflußt bleibt. Mit anderen Worten: Der „Wagner-Ton“, der in den *Gezeichneten* von Schreker wie in der *Florentinischen Tragödie* von Zemlinsky partiell immer noch durchschlägt, verwandelt sich durch die Umakzentuierung des historischen Periodenschemas aus einem Relikt des 19. Jahrhunderts — einem Rest von „Spätromantik“ — in ein konstitutives Teilmoment einer musikalischen Moderne, die sich vom Fin de siècle bis in die frühen Zwanziger Jahre erstreckt. (Daß dann, und erst dann, der Ruhm Franz Schrekers verblaßte, wäre demnach kein Zufall, sondern Zeichen und Ausdruck der Tatsache, daß um 1924 die „Moderne“ einem Zeitgeist zum Opfer fiel, der Expressivität als Larmoyanz abtat.)

3

Der Versuch, die Geschichtswirkung eines musikalischen Oeuvres kompositionstechnisch zu präzisieren, setzt sich, grob formuliert, der Gefahr aus, entweder trivial oder spekulativ zu sein. Spuren des Wagnerschen Stils — der *Tristan*-Chromatik, der Sequenztechnik, der Leitmotivik oder der Kadenzüberbrückung — in Partituren des Fin de siècle oder des frühen 20. Jahrhunderts zu entdecken, gelingt ebenso mühe los, wie es in letzter Instanz nicht lohnt: Man entdeckt lediglich immer wieder, was man längst weiß.

Von einer Musikgeschichtsschreibung aber, die dadurch Kontinuität suggeriert, daß sie „Einflüsse“ feststellt — als bestürde der innere Zusammenhang einer Entwicklung in

dem, was der eine Komponist vom anderen übernimmt –, kann man eine rezeptionsgeschichtliche Methode unterscheiden, die nicht vom Begriff der Aneignung, sondern von dem der „Antizipation“ ausgeht. Der Ausdruck besagt, daß spätere Konsequenzen, die aus dem Werk eines Komponisten gezogen werden, überhaupt erst zutage treten lassen, was in ihm steckte. Mit anderen Worten: Was an wirkungsgeschichtlicher Substanz in Wagners *Oeuvre* enthalten ist, zeigt sich an der Art und Weise, in der Komponisten wie Richard Strauss und Arnold Schönberg an Wagner anknüpften.

Die Hypothese, daß sich ein musikalisches Werk in der Wirkungsgeschichte, die von ihm ausgeht, gewissermaßen entfaltet, indem latente Implikationen nach außen gekehrt werden, daß also nicht allein, wie es in der Theorie der Hermeneutik heißt, spätere Auslegerungen eines *Oeuvres*, sondern auch spätere kompositorische Rezeptionen die Chance erhalten, einen Komponisten besser zu verstehen, als er sich selbst verstand, ist zweifellos in einem Grade spekulativ, der Historikern, die außer strikter Empirie nichts gelten lassen, zutiefst suspekt sein muß. Der Vorwurf geschichtsphilosophischer Ausschweifung läßt sich jedoch vielleicht ein wenig mildern, wenn es gelingt, durch ein Beispiel zu zeigen, was die generelle Behauptung, daß eine Wirkungsgeschichte als Entfaltungsgeschichte möglich sei, im Detail – auf das es in letzter Instanz ankommt – überhaupt besagt.

Um 1907/8 geriet Arnold Schönberg durch die „*Emanzipation der Dissonanz*“, dadurch also, daß er die Vorschrift, Dissonanzen unmittelbar oder indirekt in Konsonanzen aufzulösen, außer Geltung setzte, in ein kompositorisches Dilemma. Der Auflösungzwang war zweifellos eine Fessel gewesen, die den Dissonanzgebrauch einschränkte, diente aber auch als Kunstgriff, der dafür bürgte, daß der Schritt von der Dissonanz zur Konsonanz als zwingender Fortgang, als ein Stück „musikalische Logik“, erschien und empfunden wurde. Dagegen ist die emanzipierte Dissonanz, die ohne Auflösungs-, also auch ohne Fortschreitungzwang für sich steht, ein isoliertes Phänomen; und es bleibt, trivial gesagt, in einer den Komponisten irritierenden Weise offen, wie es eigentlich weitergehen soll.

Einer der Auswege, die Schönberg einschlug, um die für sich stehende Dissonanz in den Sinnzusammenhang des Tonsatzes zu integrieren, bestand in dem ingeniösen Prinzip, Zusammenklänge als Motive zu betrachten, also der Kategorie des melodischen Motivs die des harmonischen Motivs an die Seite zu stellen. Und die Zwölftontechnik zog dann aus dem Gedanken, die Horizontale und die Vertikale analog, nämlich motivisch zu behandeln, die äußerste Konsequenz: Die Zwölftonreihe, der gleichsam zur Formel geronnene Inbegriff sämtlicher motivischer Beziehungen eines Satzes, reguliert, jedenfalls theoretisch, sowohl die Zusammenklänge als auch die Tonfolgen. Im Grunde sind also in der Dodekaphonie sämtliche Tonbeziehungen, die harmonischen wie die melodischen, prinzipiell motivisch.

Die Idee aber, Zusammenklänge – zumindest manche Zusammenklänge – zu den Motiven zu zählen, ist von Wagner „antizipiert“ worden: „antizipiert“ in dem vagen Sinne, der es offen läßt, ob es sich um eine bewußte Intention des Komponisten oder um eine Implikation handelt, die erst durch spätere Rezeptionsformen entdeckt und ans Licht gebracht wird. Ob der *Tristan*-Akkord als solcher, unabhängig von den melodischen Momenten, die ihn konstituieren, bereits ein Motiv darstellt, muß offen gelassen werden, obwohl die exzessiven Dehnungen, denen er an manchen Stellen unterworfen wird, die Vorstellung nahelegen, daß der Akkord selbst, und nicht die melodischen Vorgänge, die ihn unter den theoretischen Prämissen des 19. Jahrhunderts begründen und rechtfertigen, das eigentliche musikalische Ereignis darstellt. Von dem sogenannten „mystischen“

Akkord“ im *Parsifal* aber behauptete Alfred Lorenz — ein musikalischer Konservativer, dem man nicht die geringsten Sympathien für Schönberg nachsagen kann —, zweifellos zu Recht, daß er die Funktion eines Motivs erfülle.

Der Einwand, daß die These, einzelne Wagnersche Akkorde seien als solche, unabhängig von melodischen Momenten, bereits Motive, auf bloßer „Rückprojektion“ einer später erreichten Konsequenz und Entwicklungsstufe beruhe, liegt natürlich nahe, würde jedoch, wenn man ihn ernst nähme, nichts Geringeres bedeuten, als daß Musikgeschichtsschreibung, die ohne die Annahme, daß im Geschichtsprozeß Latenzen manifest und Implikationen explizit gemacht werden, schlechterdings nicht auskommt, unmöglich würde. Ohne einen Einschlag von Spekulation bleibt die Empirie eine Häufung beziehungsloser Fakten.

4

Daß eine Wirkungsgeschichte Wagners in der musikalischen Moderne, sofern sie überhaupt existiert, primär in der Gattungstradition des Musikdramas gesucht werden muß, ist eine schiere Selbstverständlichkeit, die allerdings insofern einen Widerhaken enthält, als man den Begriff des Musikdramas entweder — in Übereinstimmung mit Wagners durch Egozentrik diktiertener Absicht — eng und eingeschränkt oder aber — entgegen Wagner, aber mit guten historiographischen Gründen — weitgefaßt und großzügig definieren kann. Immerhin dürfte es zulässig sein, die Entwicklung, die von *Salome* und *Elektra* über *Erwartung* und *Die glückliche Hand* zu *Wozzeck* und *Lulu* und schließlich zu Zimmermanns *Soldaten* führt, als Tradition des Musikdramas von anderen Tendenzen der modernen Oper, vom epischen Theater, von der Zeitoper, von der oratorischen Oper oder von den Spätformen des italienischen Verismo, terminologisch abzugrenzen.

Tradition aber bedeutet nicht lediglich Aneignung oder Nachahmung, sondern auch Umformung, Modifikation und Weiterführung, und was der Begriff der umdeutenden Überlieferung in einer Musikgeschichtsschreibung besagt, die den Fortgang des kompositorischen Denkens nicht als Einfluß-, sondern als Problemgeschichte zu erfassen trachtet, die also versucht, von Oberflächen- zu Tiefenstrukturen vorzudringen, soll an einer Schwierigkeit gezeigt werden, die Alban Berg in *Wozzeck* lösen mußte.

Daß Berg den einzelnen Szenen der Oper streng gefügte Formen, von der Passacaglia über den Sonatensatz bis zu einer Kette von Inventionen, zugrunde legte, ist ein Sachverhalt, der stets registriert, aber selten in einer Form gedeutet wurde, die über die psychologische Feststellung, daß Berg zur „Überdetermination“ des Tonsatzes neigte, hinausging. Man kann nun, um zu verstehen, was die Ausprägung strikter Formen, und zwar instrumentaler, nicht vokaler Formen, in einer atonalen Oper bedeutet, von zwei Voraussetzungen ausgehen, die einen inneren Zusammenhang der Bergschen Problematik mit der Wagner-Tradition erkennen lassen.

Erstens stützte sich Berg, scheinbar konventionell im Sinne des Musikdramas, auf die Leitmotivtechnik, ließ aber Zweifel an deren Tragfähigkeit fühlbar werden. Bergs Leit motive sind, anders als die Mehrzahl der Wagnerschen, in der Regel Personenmotive, und das Netz von Zusammenhängen, das sie suggerieren, drückt weniger eine Konfiguration von Ideen als von Personen aus. Man kann, grob formuliert, geradezu behaupten, daß ein populäres Mißverständnis der Wagnerschen Leitmotivik, die irrite Umdeutung von Ideen zu Personenmotiven, von Berg gewissermaßen auskomponiert worden sei. Berg klammerte sich an das, was im Bewußtsein der Zeitgenossen von der Wagner-Tradition übrig geblie-

ben war, und der karge Rest genügte, wie er erkannte, keineswegs, um ein musikalisches Drama formal zu konstituieren.

Zweitens ging Berg, da er Schauspieltexte von Büchner und Wedekind wörtlich, wenn auch verkürzt, als Libretti benutzte, von der Notwendigkeit aus, durch eine außerordentlich reiche Skala von Tonfällen – eine Skala, die von der gesprochenen Rede über das Melodram und das Rezitativ in ungezählten Zwischenstufen bis zum Arioso und zur emphatischen Kantilene reicht – den raschen und manchmal abrupten Wendungen des Dialogs musikalisch gerecht zu werden. Musikalische Dialoge aber, das also, was Wagner – zur Unterscheidung von den traditionellen Duetten – als „dialogisierte Melodie“ bezeichnete, wurden bereits in der Oper des 19. Jahrhunderts dadurch gestützt und als Gespräche oder Rededuelle mit ständigem Tonfallwechsel möglich gemacht, daß der Orchesterpart die musikalische Kontinuität verbürgte, und zwar im Wagnerschen Musikdrama durch das Gebebe der Leitmotive und in der italienischen Opera seria durch ständige, ostinate Repetition kurzer, charakteristischer Instrumentalphrasen.

Die Instrumentalformen, die Berg den einzelnen Szenen des *Wozzeck* zugrundelegte, sind demnach, operngeschichtlich betrachtet, nichts anderes als eine sowohl mit der Wagnerschen als auch mit der Verdischen Technik der „dialogisierten“ Melodie vergleichbare Orchesterstütze, und zwar eine Orchesterstütze unter den veränderten geschichtlichen Bedingungen des atonalen Tonsatzes. Das Mittel, das in der Oper des 19. Jahrhunderts dem Wagnerschen Leitmotivgewebe wie der Verdischen Repetition von Instrumentalphrasen sowohl Zusammenhang als auch Abwechslung sicherte, war die harmonische Tonalität, der Fundamentgang der Akkorde und die Disposition der Tonarten. Nach deren Zerfall mußte also die innere Kontinuität, der Ausgleich zur dramaturgisch erzwungenen Diskontinuität der „dialogisierten Melodie“, anders als bisher begründet werden, und es lag nahe, daß Berg auf Instrumentalformen zurückgriff, deren konstitutives Merkmal – jedenfalls auf der um 1907 erreichten Entwicklungsstufe – weniger die inzwischen preisgegebene Tonalität als vielmehr der motivische Konnex, der auch in der Atonalität erhalten blieb, darstellte.

Die Umformung der Tradition des Musikdramas, deren Dokument Bergs *Wozzeck* ist, muß demnach problemgeschichtlich verstanden werden. Berg mußte, wie sich zeigte, dasselbe Problem wie Wagner lösen: das Problem nämlich, eine „dialogisierte Melodie“, die für sich genommen zur Fragmentierung neigt, durch einen Orchesterpart zusammenzuhalten, der musikalische Kontinuität stiftet. Die Voraussetzungen aber, von denen Berg ausging, hatten sich durch den Übergang von der Tonalität zur Atonalität tiefgreifend geändert; und die Instrumentalformen im *Wozzeck* sind die modifizierte Antwort auf eine überlieferte Frage. Sofern also Kompositionsgeschichte weniger in einer Geschichte von Lösungen als vielmehr von Problemen besteht, ist die historische Kontinuität, die Berg mit Wagner verbindet und den Begriff einer Nachgeschichte des Musikdramas im 20. Jahrhundert sinnvoll erscheinen läßt, nicht allein in der Leitmotivtechnik enthalten, die sich Berg lediglich halbherzig aneignete, sondern vor allem in den Instrumentalformen des *Wozzeck*, dem scheinbar voraussetzunglos neuen Moment des Werkes, denn es sind die Instrumentalformen, die mit anderen Mitteln in einer veränderten geschichtlichen Situation dasselbe Problem lösen, durch das Wagner zur Erfahrung der Leitmotivtechnik inspiriert worden war: das Problem, wie eine „dialogisierte Melodie“ ohne einen Zerfall der Form, wie er sich in Dargomyschskis *Steinernem Gast* ereignete, möglich ist. Und die „dialogisierte Melodie“ ist wiederum nichts anderes als die Substanz einer Oper, die sich als musikalisches Drama zu konstituieren trachtet.

OPER UND NEUE MUSIK

Versuch einer Problemkizze

1

Die Überzeugung, daß ein Zeitgeist, der sich als Gotik oder Barock beim Namen nennen läßt, sämtliche Bereiche einer Kultur – von der Religion bis zur Ökonomie und von der Jurisprudenz bis zur Musik – gleichmäßig durchdringe, ist längst zum Schutt veralteter Vorurteile geworfen worden, obwohl Historiker, deren Ehrgeiz es ist, als strikte Empiriker zu gelten, sich insgeheim eingestehen müssen, daß es ohne die verachteten spekulativen Kategorien schwierig ist, von der Häufung der Tatsachenmengen, die eine wuchernde Geschichtsforschung zutage fördert, zur zusammenfassenden Geschichtsschreibung überzugehen, die einstweilen, jedenfalls in der Theorie, noch als Ziel gilt, dem die Sammlung von Material als Mittel dient.

Eine Geschichte der Oper im 20. Jahrhundert zu schreiben, die sich in der Form einer in sich zusammenhängenden Erzählung präsentiert: in der Form also, daß das Frühere als Voraussetzung des Späteren und das Spätere als Konsequenz des Früheren erscheint, ist offenbar unmöglich. Die Koexistenz der *Glücklichen Hand* und des *Rosenkavaliers*, der *Ägyptischen Helena* und des *Wozzeck* macht den Versuch, eine gemeinsame Problematik zu rekonstruieren, als deren auseinanderstrebende Lösungen sich die Werke interpretieren lassen – von undogmatisch denkenden Geisteshistorikern ist der „Zeitgeist“ als Einheit eines Problemkomplexes mit verschiedenen Lösungsmöglichkeiten, nicht als Einheit einer Idee oder gar eines als Merkmalbündel definierten Begriffs verstanden worden –, zu einem hoffnungslosen Untergang. „Die“ Oper des 20. Jahrhunderts existiert, wie es scheint, lediglich als Begriffsgespenst der Lexikographie, denn in den Werken, die der Sammelbegriff umfaßt, ist weder eine Logik oder Dialektik der Aufeinanderfolge noch eine zentrale, das Divergierende verknüpfende Problematik sichtbar, so daß die „ereignisgeschichtliche“ – Fakten zu einer in sich zusammenhängenden Erzählung ordnende – Methode ebenso versagt wie die „ideengeschichtliche“, die in der chronologischen Koinzidenz eine substanzelle zu entdecken trachtet.

2

Daß die aus der Institutions-, der Kompositions-, der Libretto- und der Inszenierungs geschichte stammenden Prämissen, die einer Oper zugrundeliegen, im 20. Jahrhundert nicht selten auseinanderklaffen, statt durch ein und denselben Zeitgeist geprägt zu sein, ändert allerdings nichts an der trivialen Tatsache, daß eine Oper nicht anders als durch ein Zusammentreffen von Teilmomenten mit heterogenen Voraussetzungen, deren Widersprüche sie austragen muß, entstehen kann. Und methodologisch liegt es darum nahe, bei einem Versuch, Opern des 20. Jahrhunderts historisch zu charakterisieren, nicht bloß von Tendenzen auszugehen, die sich in Gruppen von Werken manifestieren, sondern auch und vor allem von Problemkonfigurationen, deren Akzentuierung von Werk zu Werk wechselt, denen aber keine Oper ausweichen kann, mag auch die Hoffnung, sämtliche Schwierigkeiten gleichzeitig zu lösen, äußerst gering sein.

Als Ausgangspunkt dient darum die Hypothese, daß die Institutions-, die Komposi-

tions-, die Libretto- und die Inszenierungsgeschichte nicht bruchlos zusammenstimmen und sozusagen *a priori* – wie es von der geistesgeschichtlichen Methode proklamiert wurde – „eines Sinnes“ sind, sondern daß zwischen den Teilen, aus denen sich das „Gesamtwerk“ Oper zusammensetzt, Divergenzen bestehen, durch die man sich bei dem Wagnis, noch Opern zu schreiben, in Widersprüche verstrickt, die geradezu labyrinthisch anmuten.

Institutionsgeschichtlich ist die Oper des 20. Jahrhunderts dadurch gekennzeichnet, daß sich das Neue – sofern es überhaupt noch eine Chance erhält, die sich nicht darin erschöpft, einem Provinztheater zu einer für reisende Kritiker attraktiven Premiere zu verhelfen – gegenüber einem Repertoire älterer Werke behaupten muß, dessen Übermacht erdrückend wirkt, wobei allerdings der zur Gewohnheit gewordene Austausch stereotyper Argumente – des Vorwurfs der Versteinerung einerseits und der Publikumsfremdheit andererseits – kaum geeignet erscheint, den Zirkel, in den sich die Auseinandersetzung über Oper und musikalische Moderne versangen hat, zu durchbrechen. Und an einige zwar nicht unbekannte, aber selten berücksichtigte Tatsachen zu erinnern, dürfte in einer Situation, in der die streitenden Parteien seit Jahrzehnten über die Köpfe des Publikums hinweg das immer gleiche Repertoire aggressiver Phrasen repetieren, nicht überflüssig sein.

Erstens ist das Opernrepertoire nicht so fest, in sich geschlossen und unveränderlich, wie eine Avantgarde glaubt, der es als Mauer erscheint, gegen die sie vergeblich anrennt. Das Verschwinden der Opéra comique, die Wiederentdeckung der Opera seria des frühen 19. Jahrhunderts, die Monteverdi-Renaissance und die noch keineswegs gescheiterten Versuche, dem Opernkomponisten Berlioz endlich gerecht zu werden, zeigen unmißverständlich, daß die Petrifizierung der Tradition – die prinzipiell durchaus nicht geleugnet werden soll – „interne“ Verschiebungen nicht ausschließt: eine Tatsache, die „externen“ – modernen – Werken immerhin eine Chance offen läßt. Wo sich überhaupt Veränderungen abzeichnen, ist die Erwartung von Entwicklungen in einer bestimmten Richtung nicht hoffnungslos utopisch.

Zweitens ist es streng genommen nicht einsehbar, warum der Zustand, daß neben einem relativ festen Repertoire, dem Rückgrat der Institution, Opern von kürzerer Lebensdauer in den Spielplänen erscheinen und wieder aus ihnen verschwinden: ein Zustand, der im 19. Jahrhundert als normal galt, im 20. nicht ebenso akzeptabel sein sollte. Die Vorstellung, daß es das Ziel jeder Oper, die Neues wagt, sein müsse, nach einiger Zeit einen Platz im Repertoire zu erhalten, beruht offenbar auf Unkenntnis der Erfahrung, daß – pedantisch ausgedrückt – Originalität zwar eine notwendige, aber keine genügende Bedingung von Klassizität ist. Daß, wie Stendhal es formulierte, die Romantik von heute – gemeint ist die Moderne – die Klassik von morgen ist, besagt nicht, daß es ausreicht, sich revolutionär zu gebärden, um ins Pantheon zu gelangen.

Drittens ist es zwar schwierig, aber nicht überflüssig, die Tatsache zu erklären oder wenigstens zu kommentieren, daß die Rezeption der musikalischen Klassik im gleichen Maße wächst, wie die der literarischen schrumpft, und daß die gelesene Literatur im Wesentlichen die neuere, die gehörte Musik dagegen die ältere ist. Zu den Gründen gehört offenbar, daß ein musikalischer Sprachwechsel irritierender wirkt als ein literarischer, denn er greift, da der Rückhalt an einer Umgangssprache fehlt, tiefer in Konventionen ein, als selbst extreme Lyrik es vermag. (Erst in *Finnegans Wake* erreichte Joyce eine ähnliche Distanz zur Alltagssprache wie Schönberg beim Übergang zur Atonalität um 1908.) Die Musik kann das, was in der Literatur, die von der Umgangssprache zugleich gefesselt und gestützt wird, eine Ausnahme bleibt, als Regel praktizieren.

Andererseits steckt in dem Vorwurf der Publikumsfremdheit, den Kulturfunktionäre — mit einer Beharrlichkeit, wie sie nur für das Falsche aufgebracht wird — gegen die Neue Musik erheben, ein soziologischer Denkfehler, denn in Wahrheit ist — verglichen mit dem 19. Jahrhundert — nicht das Publikum der neueren Musik geschrumpft, sondern umgekehrt das der älteren ins Unermeßliche gewachsen. Erklärt werden müßte die Augmentation des Mozart-, nicht die Diminution des Schönberg-Publikums, eines Publikums, das sich, so klein es ist, mit dem, das Schumann zu Lebzeiten fand, immer noch messen kann.

Kompositionsgeschichtlich ist durch die Neue Musik des 20. Jahrhunderts das Dilemma entstanden, daß ein Opernkomponist entweder um der Theaterwirkung willen den Vorwurf des musikalischen Eklektizismus oder Epigonentums ertragen muß oder aber gezwungen ist, die Opernkommunikation zu suspendieren, bis eine Situation eintritt, in der zwischen den Postulaten der musikalischen Avantgarde und denen des Theaters eine Vermittlung möglich ist, die nicht als „fauler Kompromiß“ erscheint. So absurd es gewesen wäre, in den 1950er Jahren das Experiment einer Oper in strikt serieller Technik zu wagen (von seriellen Einschlägen, die sich allenthalben finden, ist nicht die Rede), so herausfordernd war, wie der abrupt ausbrechende Drang zur Oper zeigte, die „post-serielle“ Phase für Bestrebungen, die sich zunächst noch als „Anti-Opern“ maskierten, sich dann aber als „Anti-Anti-Opern“, als Opern also, offen zu dem bekannten, was sie waren. Daß der stilistische und technische Purismus der seriellen Musik durch Unsicherheit über den Weg, den „die“ Musikgeschichte einschlagen werde, abgelöst worden ist, so daß ein Komponist dadurch, daß er außer Clustern auch Dreiklänge schrieb, keineswegs die Chance einbüßte, zur Avantgarde gezählt zu werden, war eine Entwicklung, die der Oper nützte, weil sie eine Gattung ist, die eine gewisse Freiheit zum stilistisch-technischen Eklektizismus braucht, um dem Wechsel und den manchmal abrupten Kontrasten der dramatischen Situationen musikalisch gerecht zu werden. Die Oper, auch die moderne, erträgt notfalls Kitsch: Purismus erträgt sie nicht.

Je entschiedener aber die Komponisten zur Oper zurückdrängten, um so quälender wurde die Suche nach einem Libretto, das nicht allein als Theaterform zu bestehen vermochte, sondern auch die manchmal außerordentlich komplizierten Bedingungen erfüllte, unter denen Texte für Komponisten, die jeder eine eigene musikalische Sprache und nicht die gemeinsame einer ganzen Epoche sprechen, überhaupt brauchbar und inspirierend sind. Das Metier der Librettistik, dessen Regeln, jedenfalls im Umriß, anderthalb Jahrhunderte lang feststanden, ist im späteren 19. Jahrhundert zerfallen; und daß Dichter von Rang, wie Hugo von Hofmannsthal und Wystan Hugh Auden, Operntexte schreiben, die sich dem Stil eines Komponisten unter Skrupeln (Hofmannsthal) oder ohne Mühe (Auden) anpassen, blieb im 20. Jahrhundert eine Ausnahme. Ein Ausweg aus dem Dilemma, den Komponisten immer häufiger einschlugen, war die „Literaturop“: die Verwendung eines — gekürzten, aber sonst unveränderten — Schauspieltextes als Libretto.

Das Verfahren war kompositionstechnisch möglich, weil die musikalische Periodenstruktur, die anderthalb Jahrhunderte lang das Gerüst der Formen bildete, die das Publikum als melodisch empfand, seit Wagners *Rheingold* und Mussorgskis *Boris Godunow* von einer „musikalischen Prosa“ abgelöst wurde, deren rhythmisch zerklüftete vokale Oberflächenstruktur vom Leitmotivgewebe einer instrumentalen Tiefenstruktur zusammengehalten wird, so daß die Prosa von Schauspieltexten, die früher höchstens zu Rezitativen taugte, in Formen komponierbar wurde, die Anspruch auf Kunstcharakter erhoben. Andererseits ist der Typus der Literaturop mit dramaturgisch-musikalischen

Schwierigkeiten belastet, die am deutlichsten zutage treten, wenn man als Kontrastfolie einige der fundamentalen Kategorien der älteren Librettistik skizziert: die Sichtbarkeit der Handlung, die Isolierbarkeit der Szenen und die Kulminierung der Vorgänge in Situationen, deren Antithetik oder Dialektik Affekte oder Affektkonflikte auslöst. Der Regelkodex, der dem Librettistenmetier zugrundelag (gemeint ist primär die *Oper seria*), besagt negativ – und die Formulierung dessen, was ausgeschlossen blieb, lässt die musikdramaturgischen Schwierigkeiten sichtbar werden, die der Verwendung von Schauspieltexten im Wege stehen –: Verdeckte Handlungen (die im Schauspiel, als Erzählungen oder als Konsequenzen aus Dialogstücken, nicht selten überwiegen) sind opernfremd; die Logik einer Fabel, eines Verlaufs, der zielgerichtet einem Ende zustrebt, das als zwingendes Resultat erscheint, bleibt in der Oper sekundär gegenüber isolierbaren Szenen, die als Tableaux oder als Ausdruck von Affektkonflikten für sich selbst einstehen und eine durch Musik vermittelte und ohne Musik nicht denkbare Theaterwirkung ausüben. Vor allem aber wird durch die Musik gewissermaßen das Innere eines Schauspieldialogs, der Gefühlsgegensatz der miteinander konfrontierten Personen, nach außen gekehrt: Das Rededuell – zwischen Antigone und Kreon oder zwischen Maria Stuart und Elisabeth – erscheint (zu Recht oder zu Unrecht) als Fassade, hinter der das zutage tritt, was einzig Musik auszudrücken vermag, und zwar mit sprachlichen Mitteln und Stützen, die sich auf wenige „parole sceniche“ (Verdi) beschränken (der Rest des Textes ist Bedingung der Möglichkeit von Vokalmusik, nicht Sprache im Sinne eines Schauspiel dialogs).

Aus den skizzierten Voraussetzungen aber resultiert in der modernen Oper ein Dilemma: Orientiert sich ein Komponist, mit den Mitteln der musikalischen Prosa und eines differenzierten Orchestersatzes, an den Details des Schauspieltextes, der als Libretto dient, so gefährdet er die Theaterwirkung, die von der direkten und drastischen Darstellung fundamentaler Affektkonflikte, die sich melodisch sinnfällig machen lassen, ausgeht. Greift er dagegen zu einfachen Gefühlskontrasten, die mit melodischen Mitteln unmissverständlich ausdrückbar sind, so gibt er in der Regel die kompositionstechnischen Postulate der musikalischen Moderne preis, die sich bei strikter Orientierung am Prinzip der musikalischen Prosa mit geringer Mühe erfüllen ließen.

In der Inszenierungsgeschichte der letzten Jahrzehnte – jedenfalls der publizistisch wirksamen Inszenierungsgeschichte – dominieren Tendenzen, für die das Stichwort Regietheater als Verlegenheitsvokabel dient, die einen inneren Zusammenhang der Phänomene suggeriert, von dem streng genommen nicht die Rede sein kann. Eine Definition zu versuchen, wäre angesichts der heterogenen Ursprünge und Ziele der Bestrebungen, für die der Terminus reklamiert worden ist, ein hoffnungsloses Unterfangen. Außerdem ist im Hinblick auf die moderne Oper nichts anderes entscheidend, als daß im Regietheater eine Inszenierungskonzeption das Zentrum bildet, um das sich Text, Szene und Musik, nicht selten zu Fragmenten zerstückt, gruppieren. Die Handlung und die Partitur werden, anders als in der Tradition des musicalischen Dramas, nicht „interpretiert“, sondern als Material benutzt, um eine Idee zu realisieren, deren Rechtfertigung darin liegt, daß sie als „Theaterereignis“ wirkt. Musik und Sprache verlieren die Bedeutung von „Texten“, die durch eine „Auslegung“ verständlich gemacht werden sollen, und dienen als bloße Mittel zu einem Zweck, für den die Kategorie des Theatralischen – ohne pejorative Färbung – als passender Terminus erscheint (der allerdings wissenschaftlich eher ein – durch Erfahrungen legitimierter – Vorgriff ist, als daß er durch detaillierte Analysen eingelöst worden wäre).

Ob Neue Musik den Prinzipien des Regietheaters widerstrebt oder entgegenkommt, läßt sich nicht generell entscheiden, sondern hängt — ähnlich wie die Chance, Opern zu komponieren, ohne mit den Prinzipien der jeweiligen musikalischen Avantgarde in Konflikt zu geraten — von den wechselnden kompositionsgeschichtlichen Situationen ab. Daß Schönbergs *Erwartung* und *Die glückliche Hand* zu den Werken gehören, bei denen zunächst einmal die Musik, die Anspruch auf den Rang eines Textes im emphatischen Sinne erhebt, durch Interpretation verständlich gemacht werden muß, bei denen also die szenischen Vorgänge erst durch Vermittlung einer adäquaten musikalischen Realisierung Plausibilität erhalten, so daß für Ambitionen des Regietheaters wenig Platz bleibt, dürfte ebenso offenkundig sein, wie es andererseits kaum zu leugnen ist, daß *Einstein on the Beach* von Phil Glass als Material für extreme Regiekonzepte benutzt werden kann, ohne daß die Musik, deren Resistenz durch Primitivität gewährleistet ist, Schaden erleidet.

3

Betrachtet man Opern des 20. Jahrhunderts — statt sie, was schwerlich ohne Gewaltsamkeit gelingt, nach „Richtungen“ zu bündeln — unter den Gesichtspunkten, wie sie sich erstens mit den Gattungstraditionen auseinandersetzen, die durch das Theater und dessen Publikum institutionalisiert worden sind, ob sie sich zweitens den ästhetisch-kompositionstechnischen Postulaten der musikalischen Avantgarde unterwerfen oder sich ihnen entziehen, welche Wege sie drittens einschlagen, um das Librettoproblem zu lösen, und ob sie viertens, sei es bewußt oder wider Willen, den Tendenzen des Regietheaters entgegenkommen oder widerstreben, so läßt sich der Ort bestimmen, den ein Werk in dem Bezugssystem einnimmt, das unter den geschichtlichen Voraussetzungen der Moderne als „Grundmuster“ der Gattung Oper (oder musikalisches Drama) erscheint, ohne daß man als Historiker gezwungen wäre, „Gruppen“ von Individuen zu bilden, von denen im Grunde jedes einzelne die Existenz der anderen in Frage stellt, und einen täuschenden Schein von Übersichtlichkeit dadurch zu erzeugen, daß man koppelt, was auseinanderstrebt, und auseinanderreißt, was zumindest partiell zusammengehört.

Die Brauchbarkeit der Methode ist zweifellos begrenzt: So nützlich sie sich als analytischer Ansatz erweisen mag, so wenig taugt sie für lexikographische Zwecke. Daß die neuere Geschichtsforschung dazu neigt, Resultate in Enzyklopädien zu deponieren, statt das Risiko einer Zusammenhänge entwerfenden Geschichtsschreibung einzugehen, ist allerdings kein genügender Grund, daß sich Geschichtsschreibung, wo sie sich überhaupt noch hervorwagt und nicht vor der Menge und Beziehungslosigkeit der Fakten kapituliert, den Klassifikations- und Etikettierungszwängen von Enzyklopädien beugt.

An den Opern von Alban Berg, *Wozzeck* (1925) und *Lulu* (1937), lassen sich, ohne daß detaillierte Analysen notwendig wären, die Konsequenzen zeigen, die aus einer Berücksichtigung der skizzierten Kriterien und dem Versuch, sie aufeinander zu beziehen, resultieren, wobei der Akzent weniger auf die Stringenz der Lösungen — die ohne Ausführlichkeit kaum zu erreichen ist — als auf die Verdeutlichung der Probleme fallen soll.

Daß Berg, unbeirrt durch Schönbergs Warnungen, als Libretti Schauspiele von Büchner und Wedekind wählte, deren Texte — im Unterschied zu den Literaturopern von Debussy (*Pelléas et Mélisande*) und Richard Strauss (*Salome* und *Elektra*) — eine eher realistische als lyrische oder pathetische Prosa ausprägen, war unter den kompositionstechnischen Bedingungen der Neuen Musik unproblematisch und dennoch prekär: unproblema-

tisch, weil die musikalische Prosa der Schönberg-Schule der literarischen Prosa Büchners oder Wedekinds in jedem Augenblick gewachsen war, und zwar durch die Möglichkeit eines ebenso extremen wie abrupten Wechsels der melodischen Stillagen – eines Wechsels, zu dem die Musik durch eine Atonalität fähig geworden war, die statt des harmonisch-tonalen und des rhythmisch-symmetrischen Moments der Melodik die Intonations- und die gestischen Charaktere hervorkehrte, so daß eine reiche und geradezu überreiche Skala zwischen Sprechgesang in ungezählten Modifikationen und äußerster Expressivität ohne Stilbruch zur Verfügung stand.

Andererseits war jedoch der Griff zu Schauspieltexten auch mit Schwierigkeiten belastet, denn das Formproblem, wie Berg es nannte, wurde dadurch, daß die Musik sich jeder Stillage des Schauspieltextes – von lyrischer Emphase über eine durch verborgene Affektkonflikte in Spannung gehaltene Konversation bis zu einem Gespräch über Börsenspekulationen – anzupassen vermochte, nicht gelöst. Die Funktion der unablässigen zitierten, aber niemals musikdramaturgisch plausibel erklärten Formen, die Berg verwendete – von der Passacaglia bis zum Sonatensatz und vom Charakterstück bis zur Invention –, läßt sich erst verständlich machen, wenn man sie als Lösung des Problems interpretiert, unter den Voraussetzungen der Atonalität eine Dialogoper – ohne geschlossene vokale Formen – zu komponieren.

Im Musikdrama wie in der *Opera seria* des 19. Jahrhunderts waren Dialoge, die von sich aus – ohne Orchesterstütze – musikalisches Stückwerk geblieben wären, durch einen Orchestersatz fundiert worden, der entweder – bei Wagner – aus einem Leitmotivgewebe oder – bei Verdi – aus einem Grundmuster repetierter kurzer Instrumentalmotive bestand. Von Berg wurde nun zwar die Leitmotivtechnik übernommen, aber sie blieb ein akzidentelles Moment, statt, wie im *Ring des Nibelungen*, den gesamten Orchestersatz zu durchdringen und von innen heraus zusammenzuhalten. Und daß für einen Komponisten, der sich Schönbergs Allergie gegen Wiederholungen zu eigen mache, die Verdische Technik der Motivrepetition ausgeschlossen – um nicht zu sagen: verpönt – war, braucht kaum erwähnt zu werden. Vor allem aber war die tonale Harmonik, die im 19. Jahrhundert sowohl einem Gewebe von Leitmotiven als auch einem Muster von Motivrepetitionen als festes Fundament zugrundelag, seit 1907/8 zerbröckelt, so daß unter den kompositionsgeschichtlichen Bedingungen der Atonalität – denen sich Berg, trotz vereinzelter tonaler Einschläge, prinzipiell unterwarf – musikalischer Zusammenhang mit anderen Mitteln konstituiert werden mußte. Und die Technik, die bei Schönberg gewissermaßen bereitlag, war die der „entwickelnden Variation“: ein Verfahren, das zwar ursprünglich, in der klassisch-romantischen Musik, mit den Kadenzmodellen und Modulationsgängen der tonalen Harmonik verquickt war, aber mit wesentlichen Merkmalen den Zerfall der Tonalität zu überdauern vermochte.

Die Formen, die Berg den einzelnen Szenen seiner Opern zugrundelegte, sind nicht Vokal-, sondern Instrumentalformen; das heißt: Sie werden nicht durch Periodenstrukturen und Wiederholungs- oder Reprisenschemata, sondern durch „entwickelnde Variation“ konstituiert. Und die Funktion, die sie erfüllen, besteht in der Begründung eines in sich konsistenten Orchestersatzes, der für den Dialog – einen nicht durch „Rhythmus im Großen“ (Eduard Hanslick) zusammengehaltenen Prosadialog, der ohne Orchesterstütze in Fragmente zerfallen würde, – eine tragfähige Grundlage bildet.

Ist demnach die Vermittlung zwischen der Literaturoper, deren aus dem Schauspiel stammender Dialog die Möglichkeit eines ständigen und manchmal extremen Wechsels der

vokalen Stillagen fordert, und den Mitteln der Neuen Musik, die musikalischen Konnex im Orchestersatz durch entwickelnde Variation statt durch tonale Harmonik begründen, in *Wozzeck* und *Lulu* bruchlos geglückt, so erscheint andererseits die Beziehung zu den Tendenzen des Regietheaters prekär und widersprüchlich, ohne daß sie gleichgültig wäre, denn sie ist mit den Bedingungen verquickt, unter denen *Wozzeck* und *Lulu* zu Repertoireopern geworden sind: ein Status, den kaum eine andere Oper der musikalischen Moderne bisher erreichte.

Von Berg ist keineswegs der Anspruch erhoben worden, daß die Instrumentalformen, die er dem Orchestersatz von Opernszenen zugrundelegte, hörbar seien: Niemand, der nicht die Noten kennt, nimmt die *Dr. Schön-Sonate* als Form wahr, die der musikalischen Tiefenstruktur des Werkes innere Konsistenz verbürgt. Die Versuchung, Bergs Opern als Schauspiele mit Hintergrundsmusik zu inszenieren, ist darum nicht gering, zumal ein Regisseur erwarten kann, dadurch einem Publikum entgegenzukommen, das moderne Musik zwar im Konzert verabscheut oder meidet, aber einspruchslos hinnimmt, sobald sie — als Film-, Hörspiel- oder Bühnenmusik — lediglich illustrative Funktionen erfüllt. Die Opern werden also, pointiert ausgedrückt, repertoirefähig, indem sich Regisseure ihrer bemächtigen, die Musik und Text dazu benutzen, Inszenierungsideen — etwa den absurd Gedanken, daß *Lulu* unscheinbar wirken müsse, weil die Attraktivität, die von ihr ausgeht, in Wahrheit auf bloßen „Projektionen“ einer „Männerwelt“ beruhe, deren austauschbares Opfer sie sei — szenisch zu realisieren.

Hält man demgegenüber an der Überzeugung fest, daß das „Drama“ — das man bei einem Werk, das der Tradition des Musikdramas angehört, im Wagnerschen Sinne als Resultat einer Ergänzung und Wechselwirkung zwischen Musik, Text und Szene auffassen kann — ohne Verständnis (Wagner würde sagen: „Gefühlsverständnis“) des Orchestersatzes, der niemals zur bloßen Illustration degradiert werden darf, überhaupt nicht „existiert“, und zwar nach den Kriterien des analytisch schwer greifbaren Sachverhalts, den man „Theaterwirklichkeit“ nennt, so ist man gezwungen, sich auf die schwierige Erörterung einzulassen, was mit einem musikalischen „Verständnis“ gemeint ist, dessen Bestimmung als bewußtes Formenhören eine Übertreibung wäre, das sich aber andererseits nicht darin erschöpft, die Musik als Hintergrund wahrzunehmen, der lediglich von Zeit zu Zeit eine tiefenpsychologische Bedeutsamkeit ahnen läßt, die die Hörer einen Augenblick lang betroffen macht.

Die Schwierigkeit läßt sich wahrscheinlich kaum anders als durch einen Rückgriff auf die traditionelle Opernkategorie des Affektkonflikts lösen, eine Kategorie, die es nicht verdient, nur darum als verschlissen abgetan zu werden, weil sie sich als dauerhaft erwiesen hat. Obwohl *Lulu* aus musikalischen Dialogen mit einem Schauspieltext besteht, wirken dennoch die Gefühlsgegensätze, die den Rededuellen latent zugrundeliegen, in der Transformation zur Oper als die eigentlich „dramatische“ Substanz, deren musikalischer Ausdruck darum den sprachlichen Text, ohne daß er unkenntlich oder gleichgültig wäre, in den Hintergrund zurückdrängt. Und daß dem Orchestersatz Instrumentalformen zugrundeliegen, hindert nicht, daß die Gefühlsgehalte, die er ausprägt, mit dem, was die Vokalstimmen ausdrücken, gewissermaßen zusammenwachsen. Um die von Berg erstrebte Wirkung zu verstehen, muß man sich vergegenwärtigen, daß ein unbefangener Hörer — und zwar auch bei Wagnerschen Musikdramen — den Instrumentalpart nicht abgehoben für sich, sondern als Teil des durch den Sänger personifizierten musikalischen Ausdruckscharakters wahrnimmt: Was im Orchester musikalisch geschieht, wird dem Vokalpart un-

willkürlich hinzugefügt; der Sänger steht nicht nur für das ein, was er selbst vorträgt, sondern für die Gesamtheit dessen, was sich musikalisch ereignet.

Läßt man aber die skizzierten Prämissen gelten: die Behauptungen, daß in *Lulu* – trotz der Schauspielialoge oder durch sie hindurch – Affektkontraste die eigentliche „dramatische“ Substanz der Szenen bilden und daß das Publikum den Orchesterpart – trotz der Instrumentalformen, deren Hörbarkeit von Berg gar nicht erstrebt wurde – unwillkürlich dem musikalisch-expressiven Gehalt der Gesangsstimmen zurechnet, so wird – und das Resultat setzt den Ambitionen des Regietheaters Grenzen – hinter der Fassade der Literaturoper das Theaterphänomen sichtbar, das seit Jahrhunderten Oper heißt und dessen musikdramaturgisches Grundmuster nahezu sämtliche stilistischen Wandlungen unverändert überdauerte.

AUSDRUCKSPRINZIP UND ORCHESTERPOLYPHONIE IN SCHÖNBERGS *ERWARTUNG*

1

Schönbergs *Erwartung* ist von Zeitgenossen und Historikern einerseits geistesgeschichtlich als musikalische Ausprägung des Expressionismus, andererseits kompositionsgeschichtlich als Verwirklichung der Idee einer a-thematischen und nicht durch Formkategorien bestimmten Musik begriffen worden¹. Und es ist offenkundig, daß den Urteilen die Vorstellung eines Gegensatzes zwischen Ausdruck und Form oder Struktur zugrunde liegt, als bedeute die Herrschaft des einen Prinzips eine Schmälerung des anderen. Dagegen verstand Theodor W. Adorno, der starren Kontrastierungen mißtraute und dazu neigte, weniger das Auseinanderstreben von Extremen als deren Abhängigkeit voneinander wahrzunehmen und zu akzentuieren, Schönbergs *Erwartung* als „*Protokoll und Konstruktion in einem*“². „*Die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks wird aber zugleich das technische Formgesetz der Musik. Es verbietet Kontinuität und Entwicklung.*“³ Der Mangel an „Kontinuität und Entwicklung“ soll nicht als Negation von Form, sondern selbst als „Formgesetz“ gelten. Ausdruck und Form sind, wie es in Adornos *Asthetischer Theorie* heißt, durcheinander vermittelt. „*Wo Werke nicht durchgebildet, nicht geformt sind, büßen sie eben jene Expressivität ein, um derentwillen sie sich von der Arbeit und Anstrengung der Form dispensieren.*“⁴ Eine Analyse der *Erwartung* – eine Interpretation, die sich dem Vorurteil von der Nicht-Analysierbarkeit des Werkes nicht fügt – müßte also zu beschreiben trachten, welche konstruktiven Momente es sind, die den tragenden Grund der Expressivität bilden, und sie müßte den von Adorno ausschließlich negativ – als Absenz von „Kontinuität und Entwicklung“ – bestimmten Formsinn in kompositionstechnischen Kategorien greifbar zu machen versuchen.

Schönbergs *Erwartung* kann – wenn der Gebrauch historischer, also das Neue und Besondere verdeckender Kategorien einen Augenblick lang erlaubt ist – einerseits als ein zum ganzen musikalischen Drama gedehntes Recitativo accompagnato, als musikalische Deklamation, gestützt von expressiven oder deskriptiven Orchestermotiven, und andererseits als das Werk eines Komponisten, dessen musikalisches Denken primär durch die Tradition der Kammermusik geprägt war, aufgefaßt werden. Das Resultat ist ein Orchestersatz, der a-theratisch wie das Accompagnato-Rezitativ, aber polyphon im Sinne der Kammermusik ist, der also heterogene Voraussetzungen zu einem Paradox zusammenzwingt: Exzessiver Kontrapunkt in einem Recitativo accompagnato war im 19. Jahrhundert ebenso undenkbar wie A-Thematik in polyphoner Kammermusik.

Instrumentationstechnisch ist der Verzicht auf Farbmischungen charakteristisch. Zwar werden manchmal Fagotte durch Kontrafagotte, Geigen durch Bratschen oder – innerhalb der Grenzen der Holzbläsergruppe – Oboen durch Flöten und Klarinetten verdoppelt oder oktaviert; Mischfarben aber, wie sie bei Strauss und Schreker nahezu die Regel darstellen, werden von Schönberg gemieden. Die Klangfarbe ist, als Mittel zur Verdeutlichung, eine Funktion der Polyphonie, nicht umgekehrt die Polyphonie eine Funktion orchestralen Farbenreichtums. Und die Hervorhebung polyphoner Strukturen durch unvermischt Farben ist ein Zug, der an Kammermusik erinnert. Daß Orchesterpolyphonie, wie Schönberg sie verstand, die Expressivität des Monodramas nicht durchkreuzt, sondern stützt oder überhaupt erst hervorbringt, müßte kaum gesagt werden, wenn nicht das

Vorurteil, Ausdruck und Kontrapunkt seien Gegensätze, trotz oft repetierter Widerlegung nahezu unausrottbar wäre.

Technisch kann Expressivität geradezu als Funktion von Polyphonie aufgefaßt werden, denn je „sprechender“ eine Stimme ist, je Bedeutenderes sie zu sagen hat, desto nachdrücklicher dringt sie als Teil des kontrapunktischen Diskurses ins Bewußtsein eines mitdenkenden Hörers. Das *Espressivo* ist ein Mittel der Verdeutlichung und nicht – wie Verächter der Romantik meinen – der Verunklärung. Und umgekehrt wird die Expressivität einer Stimme durch die polyphone Gleichzeitigkeit mit anderen „beredten“ Stimmen nicht etwa verringert, sondern vielmehr – durch Kontrastierung, Abhebung oder Ergänzung – in helleres Licht gerückt. In expressiver Polyphonie sind Ausdruck und Konstruktion, wie Adorno sagen würde, „*durcheinander vermittelt*“.

2

Der Versuch, die Relation zwischen dem Ausdrucksprinzip und der Orchesterpolyphonie in Schönbergs *Erwartung* näher zu bestimmen und die dialektische Formel von der Vermittlung der Momente durcheinander auf analytisch greifbare Sachverhalte zu stützen, setzt eine Präzisierung und Einschränkung der These voraus, die musikalische Struktur des Werkes sei a-thematisch. Daß dem Monodram weder Themen noch Leitmotive zugrunde liegen, daß also sowohl die Brahms- als auch die Wagner-Tradition der „musikalischen Logik“ suspendiert ist, dürfte unleugbar sein, und die Suche nach „Leitakkorden“ erscheint müßig. Unentschieden aber ist einstweilen, in welchem Ausmaß man dennoch sinnvoll von Motivzusammenhängen und sogar von motivischer – nicht thematischer – Arbeit sprechen kann.

Geht man davon aus, daß Schönberg Webers Orchesterstücke als Zusammendräzung symphonischer Sätze auf engstem Raum begriff, so ist es nicht absurd, die Abschnitte von 1–5 Takten Länge, in welche die *Erwartung* gegliedert ist, als Kontraktion Wagnerscher Perioden – der „dichterisch-musikalischen Perioden“, die sich im *Ring* im allgemeinen über ungefähr 20–30 Takte erstrecken⁵ – aufzufassen (oder mindestens zu vermuten, daß Schönberg sie so verstand). Und nicht selten werden die Abschnitte in *Erwartung*, kaum anders als Wagnersche Perioden, durch einen charakteristischen musikalischen Gedanken geprägt, der zwar nicht das einzige, aber das herrschende Motiv darstellt. Besonders auffällig, jedoch keineswegs singulär, ist die motivische Arbeit in den Takten 245–47. Der Gesangsstimme liegt zu den Worten „Wie kannst du tot sein?“ die dreitönige Figur e-dis-a zugrunde, durch Sequenzierung und Verschränkung von Modell und Sequenz zu e-dis-a-gis-d erweitert. Das Motiv wird von den Hörnern in doppelter Diminution vorausgenommen und von den Holzbläsern zunächst in einfacher, dann in doppelter Diminution und in Umkehrung imitiert. Die Bässe setzen dem Hauptmotiv eine Figur entgegen, des-c-a, die eine Variante sein könnte (entstanden durch Zusammenziehung des Tritonus zur kleinen Terz), die sich aber, wenn man den Kontext analysiert, als das eigentliche Grundmotiv erweist, von dem umgekehrt das charakteristische Motiv der Takte 245–47 abgeleitet wurde.

Der Ausdruck „Grundmotiv“ ist allerdings dem Verdacht ausgesetzt, ein terminologischer Fehlgriff oder mindestens eine Übertreibung zu sein. Denn so unverkennbar der musikalische Gedanke der Takte 245–47 als Motiv hervortritt, so ungewiß ist es, ob oder

in welchem Grade und an welchen Stellen die Figur des—c—a, die als tragende Substanz der Takte 235—49 erscheint, ein Motiv darstellt, das zusammenhangbildend wirkt, oder lediglich als vor-motivisches diastematisches Element gelten kann⁶.

Die Hypothese, es handle sich um ein Motiv, könnte sich erstens auf die Tatsache stützen, daß die dreitönige Figur eine semantische Auslegung zuläßt, also eine musikalisch-dramatische Funktion erfüllt: Sie erscheint in der Gesangsstimme Takt 415 in exponierter Lage zu den Worten „Wo bist du?“, und dem entspricht es, daß die Anstrengung der Frau, angesichts des toten Geliebten das Bild des lebenden heraufzubeschwören, den Inhalt der Takt 235—49 darstellt.

Zweitens erlaubt die Annahme, die Figur sei ein Motiv, eine sinnvolle Formdeutung. Das zentrale kompositorische Problem eines Werkes, dessen „Formgesetz“, wie Adorno es ausdrückt, „Kontinuität und Entwicklung“ verbietet, ist die Begründung des Nebeneinanderbestehens der Abschnitte. Und eines der Mittel, um noch im jähnen Wechsel Zusammenhang zu stiften, ist die Verschränkung von Ende und Anfang. Takt 242 ist textlich, „Und dann winkten wir beide“, ein Abschluß (und zwar der Versunkenheit in Erinnerung). Musikalisch aber wird, wie Schönberg es 1912 im *Blauen Reiter* beschrieb, „ein zarter Gedanke ... durch ein schnelles und heftiges Thema wiedergegeben, weil eine darauffolgende Heftigkeit sich organischer daraus entwickelt“⁷. Heftig auffahrende Instrumentalfiguren antizipieren dynamisch — nicht melodisch — das „Nein, nein, es ist nicht wahr“ der Gesangsstimme im nächsten Takt. Die Gegensätze bleiben jedoch nicht unvermittelt. Vielmehr ist der Kontrapunkt der Hörner und Posaunen in Takt 242 eine Fortissimo-Variante der Figur, die in Takt 241, im vorausgegangenen Abschnitt, von der Oboe „sehr zart“ vorgetragen wurde. Der dynamisch-expressive Kontrast ist motivisch vermittelt — sofern überhaupt von einem Motiv die Rede sein kann, denn es handelt sich um die dreitönige Figur des—c—a, deren Motivcharakter zur Diskussion steht.

Man geriete ins Unwegsame, wenn man die Entscheidung, ob oder wann es sich um Motive oder um vor-motivische Sprachelemente handelt, abhängig machen würde von psychologischen Tests über die Hörbarkeit der Zusammenhänge, die sich bei einer Auffassung als Motive zeigen. Andererseits genügt es nicht, daß eine Motivbeziehung von den Noten abgelesen werden kann. Als wesentliches Kriterium muß es vielmehr gelten, ob der Konnex form- oder strukturbildend ist, und zwar in einem Sinne, der mit der Form und Struktur des ganzen Werkes zusammenstimmt; die einzelne Relation wird erst durch das System, in das sie sich einfügt, zu dem, was sie ist.

Ob also die dreitönige Figur des—c—a, die in den Takt 235—49 der *Erwartung* in verschiedenen Graden von Präsenz und Deutlichkeit erscheint, essentiell oder aber bloß akzidentell ist, hängt ab von der Beziehung zu den konstitutiven Merkmalen des Werkes: zu der charakteristischen Konfiguration von Expressivität und Orchesterpolyphonie.

3

Das Prinzip, das Schönbergs Kontrapunkt — in der *Erwartung* wie in den Orchesterwerken — zugrunde liegt, ist nicht die — zum Lehrbuchideal erhobene — Gleichberechtigung der Stimmen, sondern deren funktionale Differenzierung. Gesangsstimme, instrumentale Hauptstimme, Nebenstimme und Begleitung — grob klassifiziert — bilden eine Hierarchie und sind durch verschiedenes Gewicht der Teilnahme am polyphonen Diskurs voneinan-

der abgehoben. Als geschichtliches Vorbild wird Bachs polyphone Technik erkennbar, sobald man das Vorurteil, der Fugensatz sei der zentrale und paradigmatische Typus des Bachschen Kontrapunkts, preisgibt und die Generalbaß-Polyphonie der Kantaten und Oratorien mit den abgestuften Funktionen der Gesangsstimme, des konzertierenden Instruments, des Generalbasses und der figurativen oder füllenden Nebenstimmen als primäre Ausprägung der Polyphonie in einem Zeitalter, das man innermusikalisch entweder nach dem Generalbaß oder dem konzertierenden Stil benennen kann, gelten läßt.

Ist aber funktionale Differenzierung der Stimmen das Prinzip des Schönbergschen wie des Bachschen Kontrapunkts, so stimmt die Motivtechnik in der *Erwartung*, eine Motivtechnik, die auf einer Abstufung nach Graden der Präsenz beruht, mit einem wesentlichen Strukturmerkmal des Werkes, dem Grundzug der Orchesterpolyphonie, genau zusammen.

Die Motivverknüpfung, auch die kaum wahrnehmbare, bei der die Motive in die Unauffälligkeit von vor-motivischen Sprachelementen zurücktreten, ist sowohl für den Zusammenhang zwischen den polyphonen Stimmen als auch für die Prägung der einzelnen Stimmen konstruktiv. In den Takten 248–49 der *Erwartung* erscheint die dreitönige Figur des-c-a in immer wieder anderen Formen: in der Grundgestalt (Englisch-Horn: g–fis–dis, Flöte: c–h–gis), der Umkehrung (Violoncello: dis–e–g und cis–d–f), dem Krebs (Violoncello: c–es–e) und der Krebsumkehrung (Violoncello: e–cis–his, Gesangsstimme: c–a–gis). Das dichte Netz von Beziehungen läßt sich einerseits nicht als zufällige Häufung desselben musikalischen Sprachelements abtun; andererseits ist es schwerlich als motivische Arbeit wahrnehmbar, denn der diastematische Konnex wird nicht durch einen rhythmischen unterstützt. Dennoch bewirkt einerseits die halb latente Motivtechnik einen Zusammenhang zwischen den polyphonen Stimmen, den auch ein Hörer empfindet, der ihn nicht in Begriffe wie Umkehrung und Krebs zu fassen vermag. Andererseits bildet – und das zweite Moment ist entscheidend – die Motivtechnik ein Mittel zur Formulierung und festen Prägung musicalischer Gedanken.

Um allerdings zu begreifen, was Schönberg unter einem musicalischen Gedanken verstand, muß man berücksichtigen, daß er – in schroffem Gegensatz zur Tradition, zumindest zur Tradition der Theorie – die Tonalität, die Tonbedeutungen lediglich als Darstellungsmittel und nicht als Substanz musicalischer Gedanken auffaßte und gelten ließ. Das primäre, essentielle Moment eines Gedankens war für Schönberg, der nachdrücklich auf dem Ausdrucksprinzip beharrte, der expressive Gehalt oder der gestische Umriß; die tonalen Funktionen und Zusammenhänge erscheinen als sekundäre Bestimmungsmerkmale, als Mittel zur faßlichen Formulierung des Gedankens, nicht als Kern der ursprünglichen Konzeption.

Andererseits bedarf jedoch die Substanz des Gedankens, um aus einer vage vorschwebenden expressiven Geste zu einer fest umrisstenen Gestalt zu werden, entweder der tonalen Strukturierung oder eines anderen Widerparts; und das andere, mit der Tonalität konkurrierende Mittel der Formulierung – ein Mittel, dessen Besitz Schönberg eine kompositionstechnische Sicherheit gab, in deren Schutz er die Tonalität preiszugeben vermochte – war die Motivtechnik in polyphoner Ausprägung, und zwar auch in einem „a-thematischen“ Werk wie *Erwartung*.

Auch die verborgenen oder halb verborgenen Beziehungen, deren motivischer Charakter nicht feststeht, erfüllen also, obwohl sie nicht formbildend im engeren Sinne sind, eine strukturelle Funktion, die mit dem tragenden Prinzip des Werkes, der Idee einer polyphon

entfalteten Expressivität, eng zusammenhängt. Die konstitutiven Momente des Melodrams: der von Konventionen losgerissene musikalische Ausdruck, die Formulierung expressiv-gestischer musikalischer Gedanken durch Vermittlung wiederkehrender Motive oder Intervallstrukturen (statt tonaler Funktionen), die am Modell des Bachschen Kontrapunkts orientierte Hierarchie der Stimmen im polyphonen Satz, die Abstufung der Motivbeziehungen von manifesten, formbildenden Zusammenhängen einerseits, die einem Auseinanderbrechen in expressive Augenblicke entgegenwirken, bis zu halb latenten Intervallstrukturen andererseits, die einen Konnex zwischen den polyphonen Stimmen fühlen lassen – die einzeln und in ihren Relationen zueinander charakterisierten Grundzüge von Schönbergs *Erwartung* bilden eine Konfiguration, die man als die „musikalische Poetik“ des Werkes bezeichnen kann.

Anmerkungen

- 1 E. Stein, *Orpheus in New Guises*, London 1953, S. 53: „*It is a tour de force of musical form without formative devices*“; L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia*, Turin 1954, S. 75: „*Il più assoluto atematismo caratterizza questa partitura schönberghiana.*“
- 2 Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M.² 1958, S. 45.
- 3 a.a.O.
- 4 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 174.
- 5 C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971, S. 71 ff.
- 6 J. Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Kopenhagen 1972, Bd. 2, S. 322, faßt die wiederkehrenden Dreitongruppen in Schönbergs *Erwartung* zu Strukturen zusammen, die von der Reihenfolge der Töne unabhängig sind; die Ähnlichkeit zwischen d–cis–f und f–d–cis, die derselben Maegaardschen Struktur angehören, ist jedoch von geringerer Bedeutung als der – von Schönberg kompositorisch realisierte – Zusammenhang zwischen Grundgestalt und Umkehrung, die nach Maegaard zu verschiedenen Gruppen zu zählen sind.
- 7 A. Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, in: Der blaue Reiter, 1912, Neuausgabe München 1965, S. 65.

SCHREKER UND DIE MODERNE

Zur Dramaturgie des *Fernen Klangs*

Schrekers *Ferner Klang* ist zwischen 1901 und 1910 entstanden, in dem Jahrzehnt, in das nach der Konvention der Historiker die Anfänge der Neuen Musik fallen, getragen von Komponisten, deren Generation Schreker angehört. Vom Begriff der Neuen Musik aber, wie er sich in den Zwanziger Jahren herausbildete, blieb Schrekers Werk ausgeschlossen. Und es scheint geradezu, als sei die Nomenklatur — die Gewohnheit, die „Neue Musik“ als Epoche von der „Spätromantik“ abzuheben — eines der Momente gewesen, die nach 1945 eine Schreker-Rezeption, ein Wiederanknüpfen des abgerissenen Fadens, verhinderten. (So gleichgültig die Terminologie für die Kompositionsgeschichte sein mag, so entschieden greift sie in die Rezeptionsgeschichte ein.) Wenn Schönberg 1928 in den *Musikblättern des Anbruch* schrieb¹, er teile mit Schreker das Geschick, unversehens als „Romantiker“ in die Vergangenheit zurückgestoßen zu werden, nachdem er gerade eben noch als „Neutöner“ und „Zukunfts-musiker“ beschimpft worden sei, so war es Schreker, an dem — im Unterschied zu Schönberg — das Etikett „Romantiker“ oder „Spätromantiker“ haften blieb. Um ihn brauchte man sich darum, als man begann, der Neuen Musik Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, nicht zu kümmern.

So wenig aber Schreker zur Neuen Musik gehört, so unzweifelhaft repräsentiert er das, was Hermann Bahr „die Moderne“ nannte. Deren Anfänge werden in der Musik, später als in der Literatur, um 1890 durch Werke wie Mahlers *Erste Symphonie* und den *Don Juan* von Strauss markiert. Über das Ende aber wäre zu streiten; und die Kontroverse über Worte sollte, da Worte, wenn nicht Kompositions-, so doch Rezeptionsgeschichte machen, keineswegs als belanglos abgetan werden. Der Ausdruck „Spätromantik“, der in der Schreker-Rezeption Schaden anrichtete, muß preisgegeben werden, jedenfalls als umfassender Epochename; denn es ist widersinnig, Komponisten wie Strauss und Mahler, die um 1900 für das Bewußtsein der Zeitgenossen die musikalische Moderne repräsentierten — die Richtung also, die Kaiser Wilhelm insgesamt „nicht paßte“ —, mit Pfitzner, der eine Anti-Moderne proklamierte, als „Spätromantiker“ zusammenzukoppeln, um dadurch eine Epoche, die durch Widersprüche und Konflikte charakterisiert ist, mit einem Schein von innerer Einheit auszustatten, der nicht der Realität, sondern den Postulaten der geistesgeschichtlichen Methode entstammt. Zudem ist „Spätromantik“ ein pejorativ gefärbter, an „décadence“ erinnernder Terminus, der Anhängern des Neoklassizismus und der Neuen Sachlichkeit dazu diente, die unmittelbare Vergangenheit, von der sie sich abzugrenzen suchten, als einen Überhang von „schlechtem neunzehntem Jahrhundert“ in Verruf zu bringen². Allerdings ist das Geflecht der apologetischen und polemischen Motive, die sich hinter den wechselnden Nomenklaturen verbergen, nahezu unentwirrbar. Auch der Begriff der Neuen Musik ist keineswegs schlicht deskriptiv — obwohl die Emanzipation der Dissonanz, die er als Zeichen einer Epochenzäsur in den Vordergrund rückt, zweifellos ein Faktum von tiefgreifender geschichtlicher Bedeutung ist. Er erfüllte vielmehr die Funktion, Schönbergs frühe Atonalität dadurch für das „zwanzigste Jahrhundert“ zu retten, daß er die Moderne — von der man unter anderen Gesichtspunkten als dem der Emanzipation der Dissonanz durchaus behaupten kann, daß sie sich bis in die Zeit um 1920 erstreckt habe — gleichsam in zwei Stücke mit der Bruchstelle „um 1910“ zerfallen ließ, deren Differenzen zu Gegensätzen stilisiert wurden, so daß sich schließlich alles, was

nicht Neue Musik im emphatischen Sinne war, als Spätromantik ins „neunzehnte Jahrhundert“ zurückgestoßen sah. Das Opfer der Rettung Schönbergs für eine Neue Musik jenseits der Moderne aber war Schreker. Nicht, daß der Begriff der Neuen Musik, wie er in den Zwanziger Jahren konzipiert wurde, haltlos wäre; aber er spricht nur eine Teilwahrheit aus, und es ist durchaus sinnvoll, neben einer Vorstellung von Neuer Musik, in der Schönberg mit der *Groupe des Six* zusammenrückt, einem Begriff von musikalischer Moderne nachzugehen, der dem Gefühl einer inneren Nähe Schönbergs zu Schreker, einer Nähe, wie sie sich in dem Stichwort „Sezessionismus“ ausdrückt, historiographisch gerecht wird³.

Schreker ist von Paul Bekker — dem Apologeten, der sich am weitesten vorwagte — als der einzige Komponist der Moderne gerühmt worden, der ähnlich wie Wagner — aber stilistisch unabhängig von ihm — Dramen „aus dem Geiste der Musik“ konzipierte, statt dichterische Texte mit Musik auszustatten, Ideen in Szene zu setzen oder ein Stück Theaterkolportage musikalisch zu illustrieren⁴. Andererseits verkannte Bekker keineswegs, daß *Der ferne Klang* in einigen Szenen einem Naturalismus nahesteht, wie er im musikalischen Drama des fin de siècle durch Charpentiers *Louise* repräsentiert wurde⁵. Und der Widerspruch zwischen dem Naturalismus — der in der Oper um 1900, als Schreker den *Fernen Klang* zu komponieren begann, noch als modern gelten durfte — und dem von Bekker auf Schreker angewandten Wagnerschen Axiom, daß musikalische Dramen „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ seien⁶, also der Widerspruch zwischen krasser Alltäglichkeit und musikalischer Metaphysik ist vielleicht nicht der schlechteste Ausgangs- und Anknüpfungspunkt, wenn man zu begreifen versucht, welcher Zusammenhang zwischen dem Werk Schrekers, das sich durchaus an Gattungstraditionen der Oper orientierte, und den Tendenzen besteht, die im Begriff der Moderne gebündelt erscheinen.

Die Poetik eines Opernkomponisten ist dessen Dramaturgie. Man sollte sich also durch literarische Empfindlichkeit nicht davon abschrecken lassen, Schreker als Dramatiker — als Librettisten „aus dem Geiste der Musik“ — ernst zu nehmen, ohne daß man deshalb gezwungen wäre, von einem „Dichterkomponisten“ zu sprechen. Der Gedanke, die dramatische Konzeption des *Fernen Klangs* zur modernen, nichtklassischen Dramaturgie des späten 19. Jahrhunderts in Beziehung zu setzen, ist jedenfalls nicht so schief, wie er einem Betrachter erscheinen muß, der in Schreker nichts als einen literarischen Dilettanten und Eklektiker zu sehen vermag. Wenn Adorno meinte⁷, es genüge, eine herausgerissene Regiebemerkung aus dem *Fernen Klang* als „literarische Monstrosität“ aufzuspießen, um den Dichter Schreker zum ohnmächtigen Opfer der Methode des tödlichen Zitats werden zu lassen, so verkannte er, daß in der Oper nicht das sprachliche Detail, so unsäglich es sein mag, sondern einzig das Szenarium zählt: die Konfiguration der Affekte, von denen die handelnden Personen bewegt werden, und der Situationen, in die sie sich verstricken.

Der Naturalismus, der dem *Fernen Klang* den Zugang zu Hoftheatern versperrte, ist ästhetisch als Verstoß gegen die klassizistische Stilhöhenregel zu verstehen. Nicht daß Roheit und Trunkenheit überhaupt gezeigt werden, wirkte verletzend, sondern daß sie, statt durch Komik und Opera-buffa-Stilisierung in Distanz gerückt zu werden, als Motive einer tragischen Handlung erscheinen, die den Zuschauern zu nahtritt. Schreker war, wie er 1930 in dem Aufsatz *Wie entsteht eine Oper?* schrieb, „kurz entschlossen, schon dadurch mit aller Wagner-Nachahmung zu brechen“, daß er „einfache, bürgerliche, zum Teil vulgär sprechende Menschen des Alltags auf die Bühne stellte – ein abenteuerliches Unter-

fangen“⁸. Von Sozialkritik zu reden, wäre eine Übertreibung. Denn das Vulgäre, das Schreker dem Erhabenen entgegensetzte, war primär ästhetisch oder sogar ästhetizistisch motiviert und gehörte gerade dadurch in den Kontext der Tendenzen, aus denen sich um 1900 das widerspruchsvolle Bild der Moderne zusammensetzte.

Der Naturalismus war, in der Oper nicht anders als im Roman, ein zwiespältiges Phänomen. Wenn die Brüder Goncourt im Vorwort zu *Germinie Lacerteux* (1864), dem ersten Manifest des Naturalismus, das Recht der „unteren Klassen“ proklamierten, in der Literatur ernstgenommen zu werden, so ist es andererseits kaum zu erkennen, daß die ungewöhnliche, provozierende Stoffwahl – es handelt sich um die Geschichte eines sexuell hörigen Dienstmädchen – zum Teil durch die Suche nach unverbrauchten ästhetischen Reizen motiviert wurde. Und daß in Zolas *Germinale* das sozialkritische Pathos vorherrscht und zu dem Versuch führt, die Vorgänge durch gesellschaftliche Ursachen statt durch „allgemein menschliche“ Affekte zu begründen, rechtfertigt es keineswegs, einen „eigentlichen“, gesellschaftskritischen Naturalismus von einem „uneigentlichen“, ästhetizistischen zu unterscheiden. Gerade die doppelte Motivierung, die wechselnde Akzentuierungen zuläßt, ist charakteristisch.

Der Naturalismus herrscht im *Fernen Klang*, anders als in Charpentiers *Louise*, nicht ungebrochen. Bekker sprach von einem „Hang zur Symbolik“, der dann in Schrekers zweiter Oper, *Das Spielywerk und die Prinzessin*, übermächtig geworden sei⁹. Eine stilgeschichtliche Etikettierung als Symbolismus wäre jedoch prekär. Der Naturalismus verschmähte, so nüchtern positivistisch er sich in der Theorie gebärdete, in der literarischen Praxis den Gebrauch handgreiflich-krasser Symbole keineswegs. Daß im *Fernen Klang* das Kegelspiel, mit dem Gretes Vater die Tochter verschachert, zur tönenden Allegorie eines ausweglosen Schicksals wird, ist ein Motiv, das von Zola stammen könnte. Andererseits waren für den Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts – der Terminus ist eine Verlegenheitsprägung von Jean Moréas – drastische Symbole wie das zitierte gerade nicht charakteristisch. Dennoch kann man durchaus, wenn auch aus anderen Gründen, von symbolistischen Zügen im *Fernen Klang* sprechen. Der „Waldzauber“ in der Schlußszene des ersten Aktes, der Grete – in einem jähnen Umschlag von Verzweiflung in vage lockende Erwartungen – dazu verführt, sich einem Leben zu überlassen, das als einzige Alternative zu bedrückender Kleinstadtenge die Misere einer Kokottenexistenz offenhält: der „Waldzauber“ als ein Stück Dramaturgie aus dem Geiste der Musik stellt eher eine mythische Macht dar, wie sie ähnlich in Maeterlincks Dramen undurchschaubar und absurd über die Menschen herrscht, als daß er eine poetische Chiffre begreiflicher seelischer Vorgänge wäre. Der abrupte Wechsel, die „völlige psychische Wandlung des Charakters“, die Bekker konstatierte¹⁰, muß einem Beurteiler, der von der klassischen Dramentheorie ausgeht, als Konstruktionsmangel erscheinen. Um so bezeichnender ist der Bruch, wenn man ihn ohne ästhetisch-moralisches Mißtrauen als Stimmungsumschlag hinnimmt, für die moderne, nicht-klassische Dramaturgie, die sich Schreker im *Fernen Klang* – wenn auch, wie noch gezeigt werden soll, nur partiell – zu eigen machte.

Man könnte allerdings behaupten, daß durch das Eindringen eines Symbolismus Maeterlinckscher Prägung in die Librettistik lediglich der Oper zurückgegeben werde, was ihr zuvor entlehnt worden sei. Daß der eigentliche Akteur ein unbegreifliches Geschick ist, das sich in Stimmungen ausdrückt, erinnert als dramaturgische Idee an Musikdramen, deren zentrale Handlungsmotive aus dem „mystischen Abgrund“ des verdeckten Orchesters stammen. Und die Dialoge in *Les Aveugles*, die keine Dialoge mehr sind, sondern sich aus

Satzfetzen zusammensetzen, die in willkürlicher Verteilung an kaum unterscheidbare Personen einen Seelen- und Weltzustand paraphrasieren, ähneln einem Opernensemble, in dem – wie in der Schlußszene des zweiten *Lohengrin*-Aktes – die Differenzen der Charaktere in der Einheit des musikalischen Ausdrucks einer lastenden Stimmung aufgehoben sind.

Die Konzeption eines musikalischen Dramas „aus dem Geiste der Musik“, nach Becker eine Erbschaft Wagners, die Schreker jenseits von epigonaler Nachahmung übernahm, traf demnach um 1900 zusammen mit einem literarischen Stil – dem Symbolismus –, der dem ästhetischen Prinzip, daß Opernhandlungen „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ seien – einem Prinzip, das in der Operngeschichte immer schon nach der Herrschaft strebte –, unverhofft die Chance einräumte, in einem über die Musik hinausgreifenden Sinne modern zu sein. Das besagt keineswegs, die Modernität sei bloßer Schein: eine trügerische Verkleidung ältester Opernkonventionen mit Requisiten einer literarischen Mode. Der Begriff der Chance sollte vielmehr geschichtstheoretisch ernst genommen werden: Nicht immer konvergieren die Tendenzen, die in der Oper von Hause aus wirksam sind, mit dem, was literarisch gerade an der Zeit ist. Aus einem Zusammentreffen der Momente aber – wenn es sich, wie in Schrekers *Fernem Klang*, einmal ereignet – resultiert eine stilistische Aktualität, die durchaus zu den ästhetischen Qualitäten eines musikalischen Werkes gehört. Man sollte es keineswegs geringschätzen, wenn musikalische Gebilde, statt in den Grenzen ihrer Gattung gefangen zu bleiben, an außermusikalische geistige Vorgänge ihres Zeitalters anknüpfen. So wenig der Zeitgeist, die Berufungsinstanz einer veralteten Geistesgeschichte, ein Fluidum ist, das sämtliche Ereignisse und Institutionen einer Epoche gleichmäßig durchdringt, so unleugbar dürfte es andererseits sein, daß er existiert und daß es durchaus nicht bedeutungslos ist, welche Phänomene an ihm teilhaben und welche nicht.

Von einer dramaturgischen Konzeption, die bruchlos in sich geschlossen wäre, kann allerdings im *Fernen Klang* schwerlich die Rede sein; die eklektischen Züge des Werkes zu leugnen, wäre falsche Apologie. Die Dialektik, in die sich Fritz verfängt: die tragische Ironie, daß gerade der Weg, den er auf der Suche nach dem fernen Klang einschlägt, derjenige ist, der ihn immer weiter von seinem Ziel entfernt, stammt aus dem Fundus der klassischen Dramaturgie. Und daß die Antithese von Kunst und Leben, der Fritz schuldlos-schuldig zum Opfer fällt, um 1900 ein Thema war, das von Ibsens *Wenn wir Toten erwachen* bis zu Hofmannsthals lyrischen Dramen und Thomas Manns Novellen unablässig variiert wurde, dokumentiert zwar Schrekers Teilhabe am „Zeitgeist“, ist aber musikdramatisch von geringer Bedeutung, weil es sich – anders als bei der symbolistischen Dramaturgie, deren Affinität zur Musik offenkundig ist – um ein Konzept handelt, zu dem sich mit musikalischen Mitteln wenig oder nichts sagen läßt. Musik kann zwar, wie es im *Fernen Klang* denn auch geschieht, Kunst und Leben in eins setzen, aber nicht den Kontrast ausdrücken, aus dem die dramatische Dialektik erwächst. Die Antithese bleibt, um mit Wagner zu sprechen, bloße „dichterische Absicht“, ohne sich durch Musik „für das Gefühl zu verwirklichen“.

Auch der Konflikt, in den Fritz im zweiten Akt gerät, ist dem Arsenal der traditionellen Dramaturgie, wie sie von Gustav Freytag kodifiziert wurde, entlehnt: Fritz kehrt sich von Grete ab, weil sie das geworden ist, wozu er sie – unwillentlich – gemacht hat. Und er verfehlt gerade dadurch den Weg, auf dem er sich selbst und sein Werk finden könnte.

(Moralische Borniertheit erscheint, wie nicht selten im bürgerlichen Trauerspiel, als Motiv und Bedingung, ohne die der tragische Mechanismus ins Stocken geriete¹¹; Hebbels „*Darüber kommt kein Mann hinweg*“ ist die Devise der ganzen Gattung.) Fritz ist dramatis persona im konventionellen Sinne: handelndes Subjekt, dessen autonome Entschlüsse eine tragische Dialektik auslösen, die sich als lückenloser Kausalzusammenhang erweist. Der Held ist, um mit Gustav Freytag zu sprechen, „*der hämmernde Schmied seines Glücks und Unglücks*“¹²; aus seinem Charakter, nicht aus einem von oben verhängten Geschick, gehen die Entscheidungen hervor, durch die er in ein Räderwerk gerät, an dem er zerbricht.

Die Musik aber erhebt im *Fernen Klang* gleichsam Einspruch gegen die Dramaturgie des bürgerlichen Trauerspiels und dessen moralische Implikationen. Sie ist Ausdruck einer inneren Handlung, die der äußereren geradezu entgegenwirkt. Im zweiten Akt wiederholt sich die entscheidende Situation des ersten: Wieder hört Fritz, eher ahnend als erfassend, den fernen Klang, den er fast verloren glaubte, und wieder wendet er sich von Grete ab, ohne zu begreifen, daß sie eins ist mit dem Klang, nach dem er sucht. Er spricht aus, was die in Schrekers Musik sich realisierende Wahrheit über Grete ist, und er weiß nicht, was er sagt: „*Ich höre ihn wieder, den Klang der Harfen, doch nicht mehr wie einst, sanft lockend, verheißend, ein Frühlingswind, der die Harfen streicht: ein brausender Sommersturm tost durch die Saiten.*“ Was in der traditionellen Dramaturgie der Außenschicht des Werkes als Gretes Verkommenheit erscheint – als Misere, von der sich Fritz abgestoßen fühlt, obwohl er es ist, der sie verschuldet hat –, erweist sich in der musikalischen Dramaturgie, in der sich Schreker sozusagen die Apologie der Dirne durch Karl Kraus zu eigen macht, als das genaue Gegenteil: als überwältigende Gegenwart des fernen Klangs. Musikalisch spricht Fritz ein Gefühl aus, von dem er in der naturalistischen Konstruktion des Dramas nichts wissen darf: als singende dramatis persona ist er Ausdruck dessen, was er als handelnde verkennt.

Die Wiederholung einer Situation, in der ein Held zweimal versagt, um schließlich beim dritten Mal das erlösende Wort zu finden, ist ein Märchenmotiv. Und die innere Nähe zum Märchen, die bereits Bekker auffiel¹³, ist geschichtlich kein Zufall. Die Märchenoper war einer der Auswege, die man um 1900 einschlug, um – anknüpfend an ein Teilmoment des Wagnerschen Werkes (erster und zweiter Akt aus *Siegfried*) – dem lastenden Anspruch des Musikdramas zu entkommen. Das Märchen war Wagner-Nachfolge durch Ausweichen, und als solche durch Bayreuth legitimiert¹⁴. Sind aber im *Fernen Klang* Märchenzüge einerseits eine Rechtfertigung dafür, daß sich ein Drama mit naturalistischem Einschlag überhaupt als Oper und nicht als gesprochenes Schauspiel präsentiert, so ist es andererseits unverkennbar, daß es der Musik zufällt, Vorgänge zu motivieren und faßlich zu machen, die ohne musikalische Legitimation kaum begreiflich wären: Musik und Märchen stützen sich gegenseitig. Im dritten Akt bleibt – vor dem Hintergrund des zweiten, in dem die wahre Liebe und die falsche durcheinandergerieten, so daß die Maske als Gesicht erscheint und das Gesicht als Maske – Gretes abrupte Wandlung nach psychologischen Kriterien schlechterdings unverständlich. Die Verklärung, die sich bei den Worten „*Die Bäume rauschen ein wundersam Lied*“ aus dem Geiste der Musik ereignet, ist im Wortsinn märchenhaft. Das Märchen aber, in dem beim dritten Mal gelingt, was zweimal fehlschlug, ist im Zeitalter des Positivismus, das sich in der Dramaturgie des *Fernen Klangs* als Naturalismus dokumentiert, einzig noch durch Musik motivierbar.

Mit der Märchenmotivik ist eine Metaphysik verknüpft, die aus Wagners *Tristan* stammt: eine Metaphysik der Musik, in deren Zeichen Liebe und Tod ineinander übergehen. Daß Fritz stirbt, weil er von einer Vergeblichkeit zermürbt wurde, die er selbst verschuldete, mag als realistische Motivierung gelten. Und sein resigniertes „*Doch nun ist's freilich zu spät*“ in der vorletzten Szene ist sogar unverkennbar ein Ibsen-Motiv: Daß die vergehende Zeit als solche – und nicht nur das, was in ihr geschieht – eine Tragik heraufbeschwört, die aus den Ereignissen selbst nicht restlos erkläbar wäre, ist ein Gedanke, den Schreker aus der modernen, nicht-klassischen Dramaturgie des späten 19. Jahrhunderts übernahm.

Die eigentliche Motivierung des Endes aber ist jenseits der realistischen Schicht des Dramas zu suchen. Die Todessüchtigkeit, in die Grete – fast mit Tristans Worten – im Schlußduett ausbricht, schließt Fritz ein: „... die sehrende Glut, die der Tod nur kühlt: die Sehnsucht nach Liebe“. Sehnt Grete, wie Senta, den Tod herbei, so ist es Fritz, für den er, wie für den Fliegenden Holländer, bestimmt ist. Und anders als aus der Wagner-schen Metaphysik, in der Tod und Liebe ineinander verschlungen sind, ist die Dialektik, durch die im *Fernen Klang* die Handlung dem Ende zutreibt, kaum begreiflich zu machen: die Dialektik, daß Fritz um der Kunst willen das Leben hätte ergreifen und festhalten müssen, statt ihm auszuweichen, daß er jedoch, als er schließlich seinen Irrtum erkennt, sterben muß. In der Musik triumphiert die Erkenntnis, daß Kunst und Leben eines sind, darüber, daß sie zu spät kommt. Denn der Tod, in der realistischen Handlung das Siegel der Vergeblichkeit, ist in der inneren, musikalisch ausgedrückten Handlung ununterscheidbar von der Liebe, von der das Märchenschema nicht zuläßt, daß sie dreimal verfehlt werde.

Für Schreker war offenbar die *Tristan*-Metaphysik, neben Märchenmotivik und Maeterlinckschem Symbolismus, eine der Rechtfertigungen für den Drang, Opern zu schreiben, statt sich mit Musikdramen im Schatten Wagners zu plagen. Und daß eine *Tristan*-Rezeption, die zum Rekurs auf die Oper führte, eine Verflachung bedeutete, ist Schreker – in einer musikgeschichtlichen Situation, in der die Lossage von Wagner ebenso selbstverständlich war wie Wagners unausweichliche, lastende Gegenwart – vermutlich kaum bewußt geworden. Wagners These, Dramen seien „*ersichtlich gewordene Taten der Musik*“, ist von Erfahrungen bei der Komposition des *Tristan* inspiriert und unterscheidet sich drastisch von dem Axiom aus *Oper und Drama*, daß Musik ein Mittel zum Zweck des Dramas sei oder sein müsse, also von dem ästhetischen Programm, von dem Wagner im *Ring des Nibelungen* ausging. Daß aber das Wort vom Drama als „*ersichtlich gewordener Tat der Musik*“ nicht auf eine Rechtfertigung der Oper – im Unterschied zum Musikdrama – zielte, sollte kaum gesagt zu werden brauchen. Dennoch war das Mißverständnis möglich, und es hat, wenn man Paul Bekker glauben darf, durch Schreker Geschichte gemacht. Bei Bekker wirkte es sogar von der Schreker-Apologie auf die Wagner-Interpretation, also von der Musikpolitik auf die Geschichtsschreibung zurück¹⁵. Bezeichnend aber ist, daß Schrekers Restitution der Oper sich noch dort an ein Stück Wagner-Tradition klammerte, wo sie vom Musikdrama loszukommen suchte. Fast scheint es, als habe Schreker die fessellose musikalische Entfaltung, mit der er sich über die naturalistischen Momente seines Dramas erhob, vor seinem ästhetischen Gewissen nur dadurch rechtfertigen können, daß er die *Tristan*-Sphäre beschwore, in der die Musik eine zweite Wirklichkeit jenseits der empirischen ausdrückt. In einer geschichtlichen Lage, in der einerseits der Zeitgeist zum Naturalismus drängte und andererseits die Musik – abgesehen vom Veris-

mo – eine Musik nach Wagner war, präsentierte sich die Oper als Überlagerung einer naturalistischen Schicht durch eine emphatisch-musikalische, zu deren Legitimation die *Tristan*-Ästhetik in eine Apologie der Oper umgebogen wurde, nicht ohne daß andererseits die *Tristan*-Metaphysik, das Ineinander-Übergehen von Liebe und Tod im Zeichen einer Schopenhauerisch begriffenen Musik, einer realistischen Bühnenhandlung aufgedrungen wurde.

Anmerkungen

- 1 H. Schreker – Bures, *Franz Schreker und seine Zeit*, in: *Franz Schreker* (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Band 17), Wien 1970, 31.
- 2 Th. W. Adorno, *Schreker*, in: *Quasi una fantasia*, Frankfurt am Main 1963, 182–83: „Schönberg selbst hat ihn stets mit großem Respekt behandelt und in der Harmonielehre eine Stelle aus dem ‚Fernen Klang‘ – als eine von vielen – unter den ersten Belegen vieltöniger, nicht aufgelöster Klänge zitiert. Die jüngere Generation aber, nicht zuletzt auch Schrekers Schüler, hat, noch als er die Berliner Hochschule für Musik künstlerisch leitete, heftig gegen ihn aufgelehrt, mit dem Gestus avantgardistischer Maler, welche die Arrivierten ihrer eigenen Epoche und ihres eigenen Umkreises als Kitschiers ablehnen.“
- 3 Wenn P. Bekker Schönberg und Schreker schroff kontrastiert, läßt er sich von dem Vorurteil gegen Schönberg leiten, das ihn als musikalischen Ingenieur verdächtigte: „Kein größerer Irrtum, als etwa Schreker mit Schönberg zusammenzuspannen. Schönberg ist eine dem Abstrakten, Spekulativen zugewandte Begabung, durchaus gehirnmäßig empfindend...“ (*Franz Schreker*, in: *Klang und Eros*, Stuttgart 1922, 21).
- 4 P. Bekker, *Franz Schreker*, Berlin 1919, 21–22; ähnlich verknüpfte bereits R. Louis Wagners Wort vom Drama als „ersichtlich gewordener Tat der Musik“ mit dem Postulat, daß sich der Akzent vom „Musikdrama“ zur „Oper“ verlagern müsse, wenn ein musikalisches Drama nach Wagner noch möglich sein solle (*Die deutsche Musik der Neuzeit*, München 3. Auflage 1912, 121–22 und 129–30).
- 5 Bekker, *Franz Schreker* (1919), 28.
- 6 R. Wagner, *Über die Benennung „Musikdrama“*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band 9, 306.
- 7 Adorno, 183–84.
- 8 Schreker – Bures, 14.
- 9 Bekker, *Klang und Eros*, 26.
- 10 Bekker, *Franz Schreker* (1919), 44.
- 11 Aus einer Analyse des *Nachtstücks* folgert G. Neuwirth, Fritz werde durch die Musik „als Kleinbürger identifiziert“ (*Die Harmonik in der Oper, Der ferne Klang* von Franz Schreker, Regensburg 1972, 165).
- 12 P. von Matt, *Das literarische Gespenst, klassisches Drama*, Merkur XXX, 1976, 735 und 739.
- 13 Bekker, *Klang und Eros*, 23–24.
- 14 Louis 88–89.
- 15 Für Bekker war das Wort vom „Drama“ als „ersichtlich gewordener Tat der Musik“, das er einerseits auf Schreker übertrug, andererseits der Schlüssel zum Wagnerschen Gesamtwerk.

BERG UND WEDEKIND

Zur Dramaturgie der *Lulu*

1

Die Literatuoper, zu deren Paradigmata Bergs *Wozzeck* und *Lulu* ebenso gehören wie De-bussys *Pelléas et Mélisande* und *Salomé* wie *Elektra* von Strauss, ist ein umstrittenes Genre, das jedoch trotz des Einspruchs der Kritik in der Operngeschichte des 20. Jahrhunderts einen festen Platz behauptet. Und zur Erklärung des Phänomens genügt es keineswegs, von den Schwierigkeiten und Verlegenheiten zu sprechen, in die ein Komponist bei der Suche nach einem Librettisten gerät, der ausgeprägten Theatersinn mit einem Gefühl für die besonderen Bedingungen verbindet, unter denen ein Sujet oder ein Text für einen bestimmten Komponisten überhaupt komponierbar erscheint. Die Meinung, das Genre der Literatuoper sei nichts als das geringere Übel, gewählt aus Resignation, wäre jedenfalls eine Übertreibung. Und ein Versuch, der Literatuoper ästhetisch und historisch gerecht zu werden, sollte von der Bemühung ausgehen, die kompositionsgeschichtlichen Voraussetzungen zusammen mit den literarischen und den theaterpraktischen zu rekonstruieren. Die Untersuchung der musikalischen Prämissen des Typus, die aus der Tradition des Wagnerschen Musikdramas stammen, müßte durch eine Analyse ergänzt werden, die zu zeigen versucht, was eine Literatuoper für das Drama bedeutet, dessen sie sich bemächtigt, und wie sie sich zur herrschenden Tendenz der Inszenierungsgeschichte, zum Regietheater, verhält.

Der Terminus Regietheater ist ein Sammelname für divergierende Bestrebungen, die jedoch ein wesentliches Merkmal miteinander teilen: die Eigentümlichkeit nämlich, daß sich die Konzeption des Regisseurs als solche fühlbar macht, daß also die Interpretation eines Textes in die Realisierung einer bloßen Vorlage umschlägt, und zwar dadurch, daß durch den Text hindurch oder über ihn hinweg auf latente Schichten, mythische Archetypen, historische Tiefenstrukturen, aktuelle Bezüge oder soziale Prämissen in der Vorgeschichte einer Fabel, zurückgegriffen wird. Die Konsequenzen, die daraus für die Opernregie erwachsen, sind zwiespältig. Bei traditionellen Opern wird durch Regiekonzepte, die sich an verborgene Implikationen des Dramas oder der Fabel klammern, eine geteilte, die Bühnenvorgänge von der Musik isolierende Wahrnehmung begünstigt: eine Zerlegung der Oper in eine symbolische Pantomime einerseits und ein abstraktes Konzert andererseits. Dagegen besteht bei modernen Opern die Gefahr, daß die Musik, kaum anders als im Film, zur akustischen Kulisse der sichtbaren Vorgänge absinkt, so daß ein Publikum, das der Neuen Musik mißtrauisch oder feindselig gegenübersteht, dadurch zu einer falschen Duldung musikalischer Modernität gebracht wird, daß es auf die Musik eigentlich gar nicht mehr ankommt.

Erscheint demnach die Beziehung des Regietheaters zur Literatuoper als charakteristischem Operntypus der Neuen Musik gewissermaßen als schiefe Relation, die rezeptionsästhetisch einen faulen Kompromiß darstellt, so ist es kompositionsgeschichtlich unverkennbar, daß die Voraussetzungen des Genres aus der Tradition des Musikdramas stammen, obwohl gerade an Bergs *Lulu* zu zeigen wäre, wie tiefgreifend die Veränderungen waren, denen die ästhetischen und kompositionstechnischen Kategorien des Wagnerschen Modells im 20. Jahrhundert unterworfen wurden.

Eine der zwar äußerlichen, aber fundamentalen Bedingungen für eine direkte Komponierbarkeit gesprochener Dramen war die „musikalische Prosa“, die eines der wesentlichen Merkmale bildet, durch die sich in Wagners Œuvre die Musikdramen seit dem *Rheingold* von den Romantischen Opern bis zu *Lohengrin* unterscheiden. (Daß der Stabreim literarisch ein Versprinzip ist, ändert wenig oder nichts an der Tatsache, daß er wegen der unregelmäßigen Anzahl der Hebungen und der beliebigen Füllung der Senkungen als Grundlage einer Komposition ein Stück Prosa darstellt.) Musikalisch-formal bedeutete die Vertauschung des Verses mit Prosa, daß statt des Gleichmaßes von Taktgruppen andere Mittel den Zusammenhalt der Musik verbürgen mußten, und zwar einerseits ein dichtes Netz von Leitmotiven, das sich über ein ganzes Werk ausbreitet, und andererseits eine dem gesprochenen Drama ähnliche Dialogstruktur, die Wagner als „*dialogisierte Melodie*“ bezeichnete.

Der Dialog – die zwischenmenschliche Auseinandersetzung, die einer Entscheidung oder einem Entschluß zutreibt – bildet das charakteristische Medium des gesprochenen Dramas, dessen Struktur von Emil Staiger als zielgerichtet beschrieben wurde. Und das ästhetische Daseinsrecht der Literaturoper hängt offenkundig zu einem nicht geringen Teil davon ab, daß es gelingt, den Dialog – anstelle des Duetts – sowohl möglich als auch notwendig zu machen: möglich, indem die statische Form des Duetts, die einen Gefühlszustand umschreibt, durch die dynamische des Dialogs, in der ein Konflikt ein Resultat hervorbringt, abgelöst oder zurückgedrängt wird; und notwendig, sofern statt der Regelmäßigkeit einer musikalischen Periodenstruktur, die Form als „Rhythmus im Großen“ konstituiert, eine musikalisch-dramatische Dialogstruktur, deren Repliken wie Glieder einer Kette ineinandergreifen, die innere Einheit des Ganzen verbürgt.

Läßt sich eine Form, die als „Rhythmus im Großen“ erscheint und deren sprachliche Grundlage der Vers bildet, als tönende Architektur charakterisieren, so ist eine Struktur, die aus der Verknüpfung von Leitmotiven entsteht und mit dem Prosastil des Textes ebenso eng zusammenhängt wie mit dem Prinzip der „*dialogisierten Melodie*“, mit einem Netzwerk oder einem Gewebe vergleichbar, das ein Werk als Ganzes überzieht. Und es ist, wie die Wagner-Analysen von Alfred Lorenz zeigen, inadäquat und irreführend, ein musikalisches Drama, dem die Formidee des Gewebes zugrunde liegt, in Kategorien zu pressen, die von quasi architektonischen Formen wie der Lied-, Bar- oder Rondoform abstrahiert sind.

Mit den Prinzipien der „musikalischen Prosa“, der „*dialogisierten Melodie*“, der „Form als Gewebe“ und der „systematisierten Leitmotivik“ sind die Bemühungen um lückenlose Kontinuität des Stils und der musikalisch-dramatischen Zeitstruktur durch Wechselwirkung verbunden. Die stilistische Kontinuität bildet geradezu das auffälligste Merkmal, durch das sich das Musikdrama und die Literaturoper von der traditionellen Oper, vor allem der *Opera seria* des 19. Jahrhunderts, unterscheiden. Wagners Begriff der „unendlichen Melodie“ schließt, nüchtern analysiert, die Behauptung ein, daß im Drama, zu dem die Oper werden soll, der Kontrast zwischen Rezitativ und geschlossener Melodik ebenso verzerrend wirke wie der Wechsel zwischen sprachlich fundierten und ausschließlich musikalisch begründeten Partien in den Arien und Ensemblesätzen. In einem musikalischen Drama, das den Namen verdienen soll, müsse in jedem Augenblick und in ununterbrochenem Gleichmaß die Musik sowohl sprachlich oder mimisch-szenisch als auch musikalisch bereit und bedeutsam sein, also die Substanz des Rezitativs in sich aufnehmen, ohne den melodischen Anspruch der Arie preiszugeben.

Mit der Kontinuität des Stils, die Wagner erstrebte, hängt die der Zeitstruktur eng zusammen. In der traditionellen Oper klaffen einerseits die reale Zeit, die ein Vorgang in der Wirklichkeit oder im gesprochenen Drama brauchen würde, und die artifizielle Zeit, die er in der musikalischen Fassung beansprucht, schroff auseinander, und andererseits wechselt das Maß der Dehnung ebenso häufig wie abrupt, und zwar keineswegs nur bei den Übergängen zwischen Rezitativen und geschlossenen Nummern: Innerhalb von Ensemblesätzen stehen Dialoge, deren Zeitmaß nur geringfügig von der Realität abweicht, neben kontemplativen Terzetten oder Quartetten, die einen flüchtigen Augenblick ins Unendliche auszubreiten scheinen. Dagegen fallen im Musikdrama und in der Literaturopfer die Darstellungszeit und die dargestellte Zeit zwar nicht zusammen — ein gewisses Maß an Verlangsamung durch die Musik ist unvermeidlich —, aber die Dehnung ist, zumindest tendenziell, gleichmäßig. Die traditionelle Oper ähnelt also insofern dem Roman, als das Zeitmaß sprunghaft wechselt, wenn auch mit dem Unterschied, daß es sich im Roman um eine Zusammenziehung, in der Oper dagegen um eine Ausbreitung handelt und daß außerdem die Differenz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit in einem Roman unauffällig und unproblematisch bleibt, bei szenischer Darstellung dagegen drastisch und darum problematisch erscheint. Umgekehrt teilen das Musikdrama und die Literaturopfer mit dem gesprochenen Drama die Eigentümlichkeit, daß die Zeit im wesentlichen — abgesehen von Zäsuren zwischen Szenen oder Akten — gleichmäßig verläuft, wobei im Schauspiel Darstellungszeit und dargestellte Zeit prinzipiell zusammenfallen, während im musikalischen Drama die reale Zeit musikalisch augmentiert wird.

2

Daß man Bergs *Lulu*, ähnlich wie *Wozzeck*, zur Gattung des Musikdramas zählt, ohne daß dadurch die Schönberg-Schule zur Wagner-Nachfolge erklärt würde, ist ebenso selbstverständlich wie problematisch: selbstverständlich, weil wesentliche Merkmale des Wagner-schen Vorbilds, die musikalische Prosa, die dialogisierte Melodie und die Leitmotivtechnik, von Berg übernommen worden sind; problematisch, weil die Kontinuität des Stils und das Formprinzip des Gewebes, obwohl sie mit der musikalischen Prosa und der Leitmotivtechnik verquickt zu sein scheinen, von Berg preisgegeben und durch einen reich differenzierten Wechsel der Stillagen und Tonfälle ersetzt wurden.

Die Vorstellung, daß Berg durch die traditionellen Satztitel, auf die er zurückgriff — durch Bezeichnungen wie „Duett“ und „Kavatine“, „Sonate“ und „Choral-Variationen“ —, die geschlossenen Formen in der Oper zu restituieren versuchte, ist zu grob, um dem ästhetischen Sachverhalt gerecht zu werden. Und angesichts der Tatsache, daß die dramaturgische Konzeption, die durch einen Vergleich des Bergschen und des Wedekind-schen Textes rekonstruiert werden soll, mit der Formidee des Werkes eng und unmittelbar zusammenhängt — einer Formidee, in der sich eine Abkehr von Wagner innerhalb der Wagner-Tradition manifestiert —, erscheint eine wenngleich flüchtige Analyse dessen, was die Bergschen Satztitel besagen und was sie nicht besagen, unumgänglich.

Eine erste Gruppe bilden Techniken wie „Canon“, „Ostinato“ und „Monoritmica“, die als solche wahrnehmbar sind, aber streng genommen nicht zu den Form-, sondern zu den Strukturprinzipien gehören, sofern man unter Formen die Modelle versteht, die im 18. und 19. Jahrhundert aus dem Ineinandergreifen von thematisch-motivischer Arbeit,

harmonischer Tonalität und Methoden der Gruppierung von Kontrasten und Reprisen entstanden sind. (Die Bezeichnung „Duett“ besagt, als Gegenbegriff zu „Dialog“, in *Lulu* nichts anderes, als daß die Personen, Lulu und der Maler, ihre Repliken ausnahmsweise nach einem festen Schema wie A¹ B¹ A² B² austauschen.)

Eine zweite Gruppe, zu der das „Melodram“, das „Rezitativ“ und das „Arioso“ gehören, dokumentiert besonders kraß das Prinzip des Wechsels der Stillagen, das aus der Nummernoper stammt, von der allerdings in *Lulu* gewissermaßen bloß die Nicht-Nummern, die offenen Formen, übrig geblieben sind. Denn die dritte Gruppe, zu der sich die „Canzonetta“, die „Kavatine“, das „Lied“, die „Arietta“ und die „Hymne“ zusammenschließen, besteht keineswegs, wie die Terminologie zunächst vermuten läßt, aus geschlossenen Formen. Es handelt sich vielmehr um musikalische Tonfälle, die zwar in der Vergangenheit mit bestimmten Formen oder Satzstrukturen verbunden waren, in *Lulu* aber davon losgelöst zitiert werden. Der Terminus „Canzonetta“ besagt kaum mehr als die Tempo- und Charakterbezeichnung „Andantino grazioso“. Und der Ausdruck „Hymne“ ist weniger ein musikalischer oder dichterer Gattungsname als ein Wort aus der Umgangssprache, und zwar in dem Sinne des hymnischen Tons, den man im Zustand des Enthusiasmus anschlägt.

Problematisch ist einzige die vierte Gruppe, zu der man Formprinzipien wie die „Sonate“ und die „Choral-Variationen“ zusammenfassen kann, die mit den Prämissen der Atonalität und der musikalischen Prosa, wie es scheint, unvereinbar sind. Daß die Choral-Variationen nicht als solche hörbar sind, braucht angesichts der Tatsache, daß – nach den Regeln der musikalischen Prosa – der Rhythmus des Themas wechselt und außerdem die Variationen durch Intermezzi unterbrochen werden, nicht umständlich demonstriert zu werden. Und bei der „Sonate“ handelt es sich im Grunde um die mehrfache Wiederkehr kontrastierender Themen, die an ihren Tempocharakteren, Allegro energico und Tempo di Gavotta, kenntlich sind. (Exposition und erste Reprise einerseits, Durchführung und zweite Reprise andererseits sind auf verschiedene Szenen verteilt.) Was von der Form der Sonate ästhetisch – für das Bewußtsein der Hörer – übrig bleibt, ist der Gegensatz der Themencharaktere und nichts sonst, ein Gegensatz, der von einem Kontrast der Satzcharaktere nicht zu unterscheiden ist. Insgesamt kann man also ohne Übertreibung behaupten, daß die „Formen“, auf die Berg scheinbar zurückgriff, in Wahrheit bloße Stillagen, Satztechniken und Tonfälle sind, deren Funktion darin besteht, eine dramaturgisch motivierte musikalische Diskontinuität, die von der Kontinuität der Wagnerschen „unendlichen Melodie“ schroff absticht, zu begründen.

Daß sich Berg an Schönbergs Vorstellung orientierte, durch die Dodekaphonie seien Formen, denen von der Atonalität die Substanz entzogen worden war, wieder möglich geworden, ist keineswegs ausgeschlossen. Doch war, wie es scheint, für die Preisgabe der stilistischen Kontinuität zunächst ein negatives Moment ausschlaggebend. So entschieden nämlich Berg am Prinzip der musikalischen Prosa festhielt, so gering war offenbar das Vertrauen, das er in die Leitmotivechnik setzte, die jedoch bei Wagner mit der musikalischen Prosa eng zusammenhing, weil die Form als Gewebe, die sie begründete, einen Ersatz für die Form als Rhythmus im Großen darstellte, die durch den Übergang von der Periodenstruktur zur musikalischen Prosa zerfallen war. Es scheint fast, als hätte Berg aus der Rezeptionsgeschichte des Musikdramas Konsequenzen gezogen und die Gewohnheit des Publikums, Wagnersche Leitmotive mit greifbaren Personen und Requisiten zu assoziieren.

ren – statt sie als tönende Ideen zu verstehen, in denen sich eine Vielzahl von Zusammenhängen kreuzt –, gewissermaßen „auskomponiert“. Anders als bei Wagner tragen bei Berg die Leitmotive zu Recht die etikettierenden Namen, mit denen sie ausgestattet wurden. Sofern sie aber weniger, wie bei Wagner, ein immer dichteres Netz von Beziehungen zwischen Gegenwart und Vergangenheit knüpfen, als daß sie lediglich die gerade redenden oder handelnden Personen charakterisieren, reduziert sich ihre Funktion, musikalische Form als Gewebe zu konstituieren, in dessen Wahrnehmung sich der Hörer gewissermaßen einspinnt, um das Ganze des Werkes als „Beziehungzauber“ zu erfahren, der mit fortschreitender Handlung immer reicher und mächtiger wird. Offenbar ging Berg, anders als Wagner, nicht von der Vorstellung eines Netzwerks, sondern von dem Gedanken aus, daß es gelingen müsse, eine dramaturgisch motivierte Form musikalisch durch eine Art schwebendes Gleichgewicht im ständigen Wechsel der Deklamationstypen, Stillagen, Tempocharaktere und Tonfälle zu begründen und zu rechtfertigen.

Erscheint demnach die Formidee, die Berg in *Lulu* realisierte, als Konsequenz der geschichtlichen Erfahrung, daß die formbildende Funktion des „Beziehungzaubers“, wie er von Thomas Mann genannt wurde, in der Entwicklung des Musikdramas immer schwächer geworden war, so ist es andererseits unverkennbar, daß der musikalische Unterschied zwischen Bergs und Wagners Konzeptionen mit einer dramaturgischen Differenz eng zusammenhängt. Die Schlüsselfigur der *Ring*-Tetralogie, Wotan als handelnder Gott, als reflektierender Wanderer und als transzendentale Macht, ist von Erinnerungen geradezu überbürdet, so daß eine Leitmotivik, in der sich Erinnerungen ansammeln, handgreiflich aus der dramatischen Struktur des Werkes erwächst, in dem die Technik zum ersten Mal die Gestalt eines Systems annahm. Dagegen scheinen sowohl *Wozzeck* als auch *Lulu*, wenngleich aus verschiedenen Gründen, ausschließlich in der unmittelbaren Gegenwart zu leben: Sie sind nahezu erinnerungslos und streifen an die Grenze, an der ein Ausfall des Gedächtnisses in einen Mangel an personaler Identität umschlägt. *Wozzeck* und *Lulu* sind nicht Subjekt, sondern Objekt der an ihnen gewissermaßen vollstreckten Dramen; und was sie gerade sind, hängt fast ausschließlich von den Personen und Situationen ab, mit denen sie konfrontiert werden. Nicht ein System von Rückwärts- und Vorwärtsbezügen, sondern die Dominanz einer gleichsam absoluten Gegenwart bestimmt in *Lulu*, trotz der Bergschen Leitmotiv- und Reprisetechniken, die Zeitstruktur des Werkes.

Das musikalische Formprinzip aber, das einer Dramaturgie der absoluten Gegenwart angemessen erscheint, ist das der Balance im Stilwechsel. Läßt der Wechsel „Momentformen“ entstehen, in denen dramatische Augenblicke die Gestalt von musikalischen Charakterstücken annehmen, so resultiert die Balance, die aus dem Wechsel überhaupt erst Form im emphatischen Sinne hervorgehen läßt, aus einem untrüglichen Sinn für Proportionen zwischen Stillagen, Zeitmaßen und Tonfällen. Entscheidend an der „Sonate“ – die auf dem Prinzip des Wechsels, nicht dem der Entwicklung beruht, also streng genommen gar keine Sonate darstellt – ist denn auch nichts anderes als das Gleichgewicht, das zwischen den kontrastierenden und regelmäßig wiederkehrenden – zwei Szenen miteinander verklammernden – Themen besteht.

Die Streichung größerer Textmengen ist in der Schauspielregie ein so gewöhnliches Verfahren, daß die scheinbar analoge Methode, Dramen durch drastische Reduktionen in Libretti zu verwandeln, einem Theaterpraktiker unbedenklich und durch die Konventionen des Metiers gerechtfertigt erscheinen muß. Dennoch wäre zu fragen, ob ein Schauspiel, von dem nicht weniger als vier Fünftel weggelassen wurden, überhaupt noch dasselbe Stück ist. Und die schiere Quantität des Gestrichenen stellt einen der Gründe dar, warum *Lulu* nicht im gleichen Sinne wie *Wozzeck* eine Literaturoper ist, obwohl sie der Gattung wegen der Wörtlichkeit der Textübernahme zweifellos angehört.

Die „*dialogisierte Melodie*“, wie sie Wagner postulierte, ist vom traditionellen Opernduett, dessen formalen Gestus Berg, wie erwähnt, in dem Duett zwischen Lulu und dem Maler gewissermaßen zitiert, grundverschieden. Andererseits genügt es nicht, sie als einen in Töne gefassten Schauspieltext zu charakterisieren. In einer Analyse, die kategoriale Differenzen bewußt zumachen versucht, müßte vielmehr der musikdramatische Dialog als sprachliches Gebilde vom Schauspiel dialog ebenso abgehoben werden wie vom Opernduett. Und obwohl die Streichungen, durch die Berg in Wedekinds Text eingriff, in erster Instanz in dem Zwang zu äußerster Reduktion begründet waren, ist andererseits ein Vergleich der Textfassungen durchaus geeignet, um einige der Kriterien zu rekonstruieren, durch die sich ein musikdramatischer Dialog prinzipiell – und nicht bloß im Umfang – von einem Schauspiel dialog unterscheidet.

Die Szene zwischen Lulu und Dr. Schön in Wedekinds *Erdgeist* (IV, 3), die in der Oper zu Lulus „Kavatine“ umgeformt wurde (II, 1), ist einer der Dialoge, deren Struktur und Charakter durch die Kürzung tiefgreifend verändert worden sind.

- | | |
|--|--|
| <p>L.: Könntest du dich für heute nachmittag nicht freimachen?</p> <p>Sch.: Was wollte diese Gräfin eigentlich?</p> <p>L.: Ich weiß nicht. Sie will mich malen.</p> <p>Sch.: Das Unglück in Menschengestalt, das einem seine Aufwartung macht.</p> <p>L.: Könntest du dich denn nicht freimachen? Ich würde so gerne mit dir durch die Anlagen fahren.</p> <p>Sch.: Gerade der Tag, an dem ich auf der Börse sein muß. Du weißt, daß ich heute nicht frei bin. Meine ganze Habe treibt auf den Wellen.</p> <p>L.: Lieber wollte ich schon beerdigt sein, als mein ganzes Leben so durch meine Habe verbittern lassen.</p> <p>Sch.: Wem das Leben leicht wird, dem fällt das Sterben nicht schwer.</p> <p>L.: Als Kind hatte ich auch immer die entsetzlichste Angst vor dem Tod.</p> <p>Sch.: Deswegen habe ich dich ja geheiratet.</p> <p>L.: Du bist schlecht gelaunt. Du machst dir zu viel Sorgen. Seit Wochen und Monaten habe ich nichts mehr von dir.</p> <p>Sch.: Dein Frohsinn sollte meine alten Tage erheitern.</p> | <p>L.: Könntest du dich für heute nachmittag nicht freimachen?</p> <p>Sch.: Was wollte diese Gräfin eigentlich?</p> <p>L.: Ich weiß nicht ... Sie will mich malen.</p> <p>L.: Ich würde so gerne mit dir ausfahren.</p> <p>Sch.: Du weißt, daß ich heute auf die Börse muß.</p> <p>L.: Du bist schlecht gelaunt. Seit Wochen und Monaten hab' ich nichts mehr von dir.</p> <p>Sch.: Dein Frohsinn sollte meine alten Tage erheitern.</p> |
|--|--|

- | | |
|--|--|
| L.: Du hast mich ja gar nicht geheiratet. | L.: Du hast mich ja gar nicht geheiratet. |
| Sch.: Wen hätte ich denn sonst geheiratet? | Sch.: Wen hätte ich denn sonst geheiratet? |
| L.: Ich habe dich geheiratet! | L.: Ich – ich habe dich geheiratet. |
| Sch.: Was ändert denn das daran? | Sch.: Was ändert denn das daran? |
| L.: Ich fürchtete immer, es werde vieles ändern. | L.: Ich fürchte: vieles – nur Gottlob eines nicht. |
| Sch.: Es hat auch viel unter die Füße gestampft. | Sch.: Und das wäre? |
| L.: Nur Gottlob eines nicht. | L.: Deine Liebe zu mir. |
| Sch.: Darauf wäre ich begierig. | |
| L.: Deine Liebe zu mir. | |

In Bergs Textfassung bleibt Lulus Replik „*Du hast mich ja gar nicht geheiratet*“ streng genommen unverständlich, weil die Prämisse, Dr. Schöns Satz „*Deswegen habe ich dich ja geheiratet*“, gestrichen wurde. Der Bruch in der Gesprächslogik ist jedoch keineswegs ein bloß zufälliger Mangel, denn in dem Zusammenhang, aus dem die Replik hervorgeht, erscheinen die Merkmale, die für die Dialogtechnik des Schauspiels ebenso charakteristisch sind, wie sie sich als unbrauchbar für die des Musikdramas erweisen, geradezu gebündelt.

Erstens handelt es sich um eine verschobene Replik, die von dem Satz, auf den sie sich bezieht, durch interpolierte Zwischensätze getrennt ist, und die Methode der Unterbrechung dient der Färbung sowohl der eingefügten als auch der voneinander abgespaltenen Dialogpartien. Zweitens ist die Äußerung, an die Wedekind die bei Berg isolierte Replik anknüpft, „*Deswegen habe ich dich ja geheiratet*“, ihrerseits die Fortsetzung eines früheren Satzes von Dr. Schön: „*Wem das Leben leicht wird, dem fällt das Sterben nicht schwer*“; und was Lulu dazwischen über sich selbst sagt, wird übergangen: Jede der redenden Personen bleibt, als würden zwei Monologe miteinander verschrankt, in die eigenen Gefühle und Reflexionen versunken. Drittens schließt die Sentenz, mit der Dr. Schön Lulus innere Verfassung im Unterschied zu seiner eigenen zu charakterisieren glaubt, „*Wem das Leben leicht wird, dem fällt das Sterben nicht schwer*“, im Stil eines Konversationsstücks an ein von Lulu beiläufig benutztes Wort – „*beerdigt*“ – an. Andererseits wirft durch die Erwähnung des Sterbens inmitten eines scheinbar noch unverfänglichen Dialogs die Todesszene, die den Schluß des Aktes bildet, einen Schatten voraus.

Von der Wedekindschen Dialogtechnik – den verschobenen Repliken, den schiefen Gesprächsteilen, in denen sich die Entfremdung der Menschen voneinander zeigt, den Vorwärts- und Rückwärtsbezügen und den verborgenen Widerhaken, die in einer an der Oberfläche unbefangenen Konversation stecken – ist in Bergs Textfassung nahezu nichts übrig geblieben, ohne daß es darum erlaubt wäre, von einer bloßen Trivialisierung des Dramas zum Libretto zu sprechen. Daß die Methode der versetzten, latenten und verqueren Repliken zu kompliziert ist, um für einen Operntext brauchbar zu sein, ist so selbstverständlich, daß es kaum gesagt werden muß. Andererseits ist die These, mit der manchmal die Musikhistoriker einen durch die Librettistik ästhetisch gekränkten Literaturhistoriker zu beschwichtigen trachten: die These, daß die Tiefenstruktur des Wedekindschen Dialogs weggeräumt wurde, um für die der Bergschen Musik Platz zu schaffen, zwar naheliegend, aber nicht zwingend demonstrierbar. Der Kavatinenton, den Lulu bei Berg anschlägt, und der Tangorhythmus, in dem sie sich bewegt, stellen vor dem Hintergrund von Dr. Schöns verzweifeltem Monolog, der unmittelbar vorausgegangen ist, zunächst einmal nichts anderes als den musikalischen Ausdruck der Herausforderung dar, die von Lulus Existenz aus-

geht. Und im Grunde ist die Auseinandersetzung, die bei Wedekind die Form eines Dialogs mit verborgenen Falltüren annimmt, bei Berg in die szenisch-musikalische Dialektik verlagert, die zwischen Dr. Schöns Monolog und Lulus Kavatine besteht, eine Dialektik, die sich melodisch, durch den Kontrast der aufeinander bezogenen Tonfälle, ebenso dramatisch manifestiert wie gestisch und mimisch. Der interne Gegensatz innerhalb eines Schauspieldialogs ist in der Oper, pointiert gesagt, in einen Kontrast zwischen „Nummern“ auseinandergelegt.

4

Bergs Eingriffe in Wedekinds Text sind manchmal von einer Empfindlichkeit diktiert, die man als Privatsache eines Komponisten, der ein rüdes Vokabular nicht ertrug, aber auch als Ausdruck eines Gefühls für prinzipielle Differenzen zwischen der Sprache eines Schauspiels und der einer Oper auffassen kann. Und darüber hinaus läßt sich die Tatsache, daß Berg die schmierigen Roheiten des Athleten milderte, daß er „*Plauze*“ durch „*Bauch*“ und „*abgenagter Knochen*“ durch „*Skelett*“ ersetzte, sogar dramaturgisch erklären: In der *Büchse der Pandora* erscheint der unsägliche Rodrigo Quast als Gegenspieler der Gräfin Geschwitz, die Wedekind im Vorwort zur Buchausgabe von 1906 als die „*tragische Hauptfigur dieses Stücks*“ apostrophierte. Und je roher sich der Athlet gebärdet, desto fühlbarer wird das Elend der Gräfin, die in die tragische Dialektik verstrickt ist, daß gerade das Höchste, was in ihr steckt, ihre selbstlose Liebe, sie in Schmutz und Verkommenheit hinabzieht. Dagegen rückt in Bergs Textfassung die Geschwitz an die Peripherie der Handlung, so daß die Unflätigkeiten des Athleten dramaturgisch funktionslos werden.

Trotzdem wirkt es zunächst überraschend, daß Berg die Szene zwischen der Geschwitz, Alwa und dem Athleten (II, 2), mit der Wedekind einen großen Teil des ersten Aufzugs der *Büchse der Pandora* bestritt, zu geringen Resten schrumpfen ließ. Denn daß drei Menschen, jeder in sich selbst versunken, monologisierend aneinander vorbeisprechen, ist geradezu ein Stück Oper inmitten eines Schauspiels: ein „kontemplatives Ensemble“, wie Richard Strauss den Szenentypus nannte, als dessen Paradigma er das *Fidelio*-Quartett rühmte. (Die Vermutung, daß Berg, als wäre er orthodoxer Wagnerianer, Ensembles vermied, erweist sich angesichts des dritten Aktes der *Lulu*-Oper als verfehlt.)

Die flüchtige Behandlung der Anfangsszene besagt offenbar, daß Berg sie als bloße Exposition oder Einleitung zum Dialog zwischen Alwa und Lulu empfand, auf den der Akzent fallen sollte. Und die Verlagerung des Schwerpunkts ist für die Differenzen, die zwischen Wedekinds und Bergs Konzeption, zwischen der Dramaturgie eines Schauspiel-dichters und der eines Opernkomponisten bestehen, überaus charakteristisch. Die Wedekindsche Doppeltragödie, in der Lulus Geschick und das der Gräfin Geschwitz durch wechselseitige Spiegelung begreiflich oder dem Gefühlsverständnis zugänglich werden, wurde von Berg zum Lulu-Drama reduziert: zu einem Drama, das er mit den Augen von Karl Kraus sah, dessen Wedekind-Vortrag von 1905 sich mit dem Eindruck, den die Aufführung des Stücks in Berg hinterließ, über Jahrzehnte hinweg untrennbar verquicke. Das bedeutete dramaturgisch, daß Berg als Librettist wie als Komponist das Wesen Lulus mit dem Bild identifizierte, das sich Alwa von ihr macht. Alwa wird zur Schlüsselfigur der Bergschen Wedekind-Interpretation, und Alwas Satz über Lulu, mit dem Karl Kraus seinen Vortrag mottohaft eröffnete, „*Eine Seele, die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt*“, erscheint als Quintessenz dessen, was Berg mit musikalischen Mitteln auszudrücken versuchte.

Die Konsequenz war, daß Berg die Züge von Roheit und bestürzender Kälte, an denen es auch in den Dialogen zwischen Alwa und Lulu nicht mangelt, auslösche oder zumindest milderte. Wenn Lulu sich über das „*scheußliche Schuhwerk*“ beklagt, das sie tragen muß, übernimmt Berg aus Wedekinds Text zwar Alwas enthusiastische Replik: „*Das beeinträchtigt deine Reize nicht*“, aber er streicht Lulus assoziative Erinnerung an eine widerliche Szene, in der die Geschwitz um Lulu herumkroch und bat, sie sollte ihr mit den „*Zeugschuhen ins Gesicht treten*“. Und wenn Alwa fragt: „*Liebst du mich – Mignon?*“, so antwortet Lulu bei Wedekind: „*Ich? – Keine Seele*“, bei Berg dagegen: „*Ich weiß es nicht*“ (in Analogie zu der Szene I, 1).

Bergs Textfassung zielt auf eine Eindeutigkeit der Interpretation, die Wedekind, als genuiner Dramatiker, gerade zu vermeiden suchte. Und zwar orientierte sich Berg, als wolle er Lulu insgeheim zu Wozzeck in Beziehung setzen, an der These von Kraus, Lulu sei „*die Tragödie von der gehetzten, ewig mißverstandenen Frauenanmut*“, die „*zur Allzerstörerin wurde, weil sie von allen zerstört ward*“.

Es scheint zunächst, als sei der ästhetische Irrtum, im Drama statt der Darstellung einer Struktur die Manifestation einer Idee zu suchen, von Berg geteilt worden. Daß die eigentliche Substanz des Wedekindschen Stücks in unauflösbar Widersprüchen, in harren, funkelnden Paradoxien besteht; daß demnach kein Satz, weder Alwas hymnischer Ton noch der zynische des Dr. Schön oder der rohe des Tierbändigers, als Quintessenz der Dichtung beim Wort genommen werden darf, sondern jedes Element des Textes durch den sprachlichen oder szenischen Kontext eine Modifikation erfährt, durch die aus der Tragödie die Groteske oder aus der Groteske die Tragödie hervorbricht; daß also, mit anderen Worten, die Einheit des Ganzen ausschließlich als Konfiguration von Widersprüchen und wechselnden Spiegelungen faßbar ist, wurde von Berg wenn nicht verkannt, so doch jedenfalls auch nicht als Angelpunkt der Wedekindschen Dramaturgie begriffen.

Dennoch kann von einem Mißverständnis schwerlich die Rede sein, wenn man nicht generell die Gattungsdifferenz, die zwischen einem Libretto und dem dazu benutzten Dramentext auch bei weitgehender Wörtlichkeit der Übernahmen besteht, als Mißverständnis rubrizieren und abtun möchte. Daß Kraus, an dessen Interpretation sich Berg anlehnte, als publizistischer Moralist aus dem Drama eine „Aussage“ herauslas, statt es primär als paradoxe Struktur zu begreifen, dürfte geradezu die Voraussetzung dafür gewesen sein, daß sich für Berg in dem Schauspiel die Umrisse einer Oper abzeichneten. Berg mußte, um *Lulu* komponieren zu können, einen „Ton“ finden, der das Ganze von innen heraus prägte und durchdrang, und es mußte sein eigener „Ton“ sein. Ein Drama lediglich als Gesamtheit von moralisch-amoralischen Positionen darzustellen, die sich gegenseitig aufheben, wäre für Berg undenkbar gewesen. Und so war es die Formel des Polemikers Kraus, die dem Musikdramatiker Berg die Möglichkeit erschloß, Wedekinds Tragödie musikalische Gestalt annehmen zu lassen.

IGOR STRAWINSKIJS EPISCHES THEATER

1

Der Begriff des Musiktheaters ist eine durch Negation, durch die Differenz zur Oper, bestimmte Kategorie, die dadurch diffus wurde, daß sie für heterogene, untereinander beziehungslose Phänomene gebraucht worden ist, deren gemeinsames Merkmal in nichts anderem besteht, als daß sie sämtlich aus irgendeinem Grunde nicht zu den Opern gezählt werden sollten. Der Verschleiß des Terminus scheint unaufhaltsam zu sein, denn die Probleme, die unter dem Namen Musiktheater behandelt werden — das lexikographische Problem, einen Sammelbegriff zu formulieren, der das Ballett und das Musical ebenso umfaßt wie die antike Tragödie und das mittelalterliche Mysterienspiel, das Inszenierungsproblem, die Musiksprache der Oper realistisch zu begründen, und das historiographische Problem, die neuen Tendenzen der 1920er Jahre von der älteren Operntradition abzugrenzen —, sind so verschieden, daß man lediglich Verwirrung anrichtet, wenn man sie sämtlich unter demselben Stichwort diskutiert, und der Nachteil terminologischer Ambiguität wird nicht einmal durch den Nutzen ausgeglichen, daß die mehrdeutige Vokabel zumindest an einige latente Zusammenhänge zwischen den durch sie gebündelten Problemen erinnert. Was bleibt, ist sprachliche Konfusion und nichts sonst.

Das Verfahren, Igor Strawinskij's Bühnenwerke, die nicht zur Gattung des Balletts gehören, unter dem Etikett „Musiktheater“ zusammenzufassen, wäre demnach ebenso unanfechtbar wie nichtssagend. Über die Art und Weise, in der sich die *Geschichte vom Soldaten*, *Oedipus Rex* oder *The Flood* von der Operntradition unterscheiden, besagt der Terminus — der lediglich ausdrückt, daß überhaupt eine Differenz besteht — wenig oder nichts. Er ist theoretisch substanzarm, weil er nicht die geringste Behauptung darüber enthält, ob den verschiedenen Abweichungen von den überlieferten Opernformen, die nahezu jedes Strawinskij'sche Bühnenwerk zunächst und in erster Instanz als Ausprägung einer eigenen Gattung erscheinen lassen, überhaupt ein gemeinsames Prinzip zugrunde liegt.

Im Gegensatz zum Begriff des Musiktheaters, der sich ins Vage und Ungreifbare — in eine theoretisch substanzlose Mehrdeutigkeit — verliert, scheint der des epischen Theaters, dessen Prägung durch Brecht nicht auslöschar ist, zu eng und fest umrissen zu sein, als daß er auf Strawinskij's Bühnenwerke, deren Ästhetik und Dramaturgie zweifellos nicht mit der Ästhetik und Dramaturgie Brechts übereinstimmt, sinnvoll übertragbar wäre. Die Tatsache aber, daß die Dramatik des 20. Jahrhunderts zu einem großen Teil, weit über den durch Brecht geprägten Typus hinaus, durch Züge gekennzeichnet ist, für die sich der Ausdruck „episch“ geradezu aufdrängt, legt einen gedehnten, weniger orthodoxen Wortgebrauch nahe, der trotz einer unbestreitbaren Einbuße an Präzision historiographisch gerechtfertigt erscheint, weil er Zusammenhänge kenntlich macht, die sonst latent blieben. Mit einem nicht durch Brechts Theorie begrenzten Begriff des epischen Theaters aber ist auch ein Kontext vorgezeichnet, der es erlaubt, die Dramaturgie der Strawinskij'schen Bühnenwerke unter einem Gesichtspunkt zu betrachten, der in den heterogenen Gattungen oder Typen ein wiederkehrendes Prinzip — oder in der extremen Verschiedenheit der Lösungen ein gemeinsames Problem — sichtbar werden läßt. (Es wäre historiographisch unzweckmäßig — und eine Terminologie ist in dem Maße trifftig, wie sie zweckmäßig ist —, aus Rücksicht auf Brechts Nomenklatur und deren Prioritätsanspruch einen weitergreifenden Gebrauch des Terminus „episches Theater“ zu vermeiden, der geeignet er-

scheint, gemeinsame Strukturen in verschiedenen Arten moderner Dramatik kenntlich zu machen, die sich seit dem Zerfall der traditionellen Dramaturgie um 1900 herausbildeten, und zwar im Musiktheater ebenso wie im Sprechtheater, dessen Theorie allerdings unvergleichlich entwickelter ist als die der Oper.)

Daß zwischen der Dramaturgie des Sprachtheaters und der des Musiktheaters ein Konnex besteht, besagt allerdings nicht, daß die Problematik, die im modernen Drama des 20. Jahrhunderts, von Strindberg bis zu Brecht und von Pirandello bis zu Wilder, zu immer wieder anderen Lösungsversuchen führte, in der modernen Oper in einer Weise wiederkehrt, die analoge Formulierungen erlaubt. Die Ästhetik der einen Gattung ist — um einen Satz von Schumann zu parodieren — keineswegs die der anderen, weil die Formprobleme vom Material, das grundverschieden ist, nicht abstrahierbar sind. Und gerade das Merkmal des Epischen, das im Schauspiel zur Signatur der Moderne gehört, ist der Oper, zumindest partiell, ein Stück Tradition, dessen Vorgeschichte Jahrhunderte zurückreicht.

Man kann ohne Übertreibung — ohne das Risiko falscher Verallgemeinerung — behaupten, daß die Oper immer schon durch einige epische Züge gekennzeichnet war, die durchaus zur Gattungskonvention gehörten, während sie vom Schauspiel der Neuzeit, jedenfalls vom Drama der geschlossenen Form, das die klassizistische Theorie proklamierte, ferngehalten wurden. So ist etwa die ästhetische Norm, daß im Drama — im Unterschied zum Roman — der Dichter abwesend sein müsse — daß also ein Drama als in sich geschlossene Handlung konstruiert werden soll, die aus sich selbst heraus abrollt, ohne daß der Autor von außen die Vorgänge kommentiert oder in sie eingreift —, in der Oper niemals in gleichem Maße respektiert worden wie im Schauspiel. Die ästhetische Präsenz des Komponisten im Werk gehört vielmehr — ähnlich wie die des Erzählers im Roman — zur Dramaturgie der Oper, der traditionellen ebenso wie der modernen. In der Technik des Erinnerungsmotivs, die seit der französischen Revolutionsoper des späten 18. Jahrhunderts zum festen Methodenbestand der Opernkomposition gezählt werden darf, ist die Gegenwart des Komponisten im Werk geradezu ostentativ fühlbar, denn oft genug sind es nicht bewußte oder unbewußte Erinnerungen handelnder Personen, die durch die Motive in Töne gefaßt werden, sondern der Komponist, der dadurch als ein die Vorgänge kommentierender musikalischer „Erzähler“ hervortritt, statt hinter der Handlung zu verschwinden, verständigt sich gleichsam über die Köpfe der dramatischen Personen hinweg mit dem Publikum über innere Zusammenhänge, die zwischen äußerlich getrennten Handlungsmomenten bestehen. (Daß der „Erzähler“, der musikalische ebenso wie der literarische, nicht mit der Privatperson des Autors zusammenfällt, sondern ebenso wie das „lyrische Ich“ eines Gedichts ein lediglich ästhetisches Subjekt ist, braucht kaum gesagt zu werden.)

Außer der ästhetischen Präsenz des Komponisten, die dem klassizistischen Dogma von der Abwesenheit des Autors im Drama widerspricht, ist es der geringere Grad von Identifikation des Darstellers mit der Rolle, der die Oper in die Nähe des epischen Theaters rückt. Dem älteren, in der Tragödie unangefochten herrschenden, in der Komödie nicht selten durchbrochenen Postulat, daß der Schauspieler in der Rolle aufgehen soll, so daß eine Differenz oder Spaltung nicht fühlbar ist, setzte Brecht die Forderung entgegen, daß der Darsteller gewissermaßen neben der dargestellten Figur stehen müsse, um deren Verhalten nicht selbstverständlich und „allgemein menschlich“, sondern auffällig oder sogar befremdlich — und dadurch in seiner gesellschaftlichen Bedingtheit erkennbar — erscheinen zu lassen; die Figur soll nicht menschlich „nahegebracht“, sondern in Distanz gerückt und in ihrer sozialen Determiniertheit gezeigt werden.

Die Identifikation aber, die Brecht aufzulösen versuchte, war in der Oper niemals so lückenlos verwirklicht worden wie im Schauspiel. Die Differenz zwischen Darsteller und Rolle blieb stets fühlbar, weil die Sprache in der Oper gewissermaßen gespalten ist: Einerseits erscheint sie als musikalischer Affektausdruck, andererseits als tönende Chiffre einer „realen“ Sprache, in der die Akteure einer dramatischen Handlung sich verständigen oder Konflikte austragen. (Anders als im Schauspiel treten in der Oper die „Darstellungssprache“ – die Musiksprache – und die „dargestellte Sprache“ auseinander.) Als Verständigungssprache wirkt die Musiksprache der Oper kommunikativ, Beziehungen zwischen den handelnden Personen stiftend, als Affektsprache, die den singend Redenden gewissermaßen auf sich selbst zurückwirkt, dagegen isolierend. (Wer sich singend ausdrückt, ist im Grunde mit sich allein, und das „kontemplative Ensemble“, in dem jede der Personen in die eigenen Gefühle versinkt, so daß der Dialog in eine bloße Bündelung simultaner Monologe auseinanderfällt, ist für die Oper ebenso charakteristisch, wie es im Schauspiel absurd wäre.) Das Opernpublikum schwankt darum ständig zwischen den entgegengesetzten Möglichkeiten, sich entweder mit einem verselbständigen, aus der dramatischen Situation herausgelösten Affektausdruck zu identifizieren oder aber die musikalische Affektsprache als „Übersetzung“ einer szenisch begründeten Verständigungssprache der handelnden Personen aufzufassen und zu dechiffrieren. Die Herauslösung des Affekts aus der Situation aber bedeutet zugleich eine Distanzierung des Darstellers von der Rolle, ohne daß allerdings, wie bei Brecht, mit der ästhetischen Spaltung eine sozialkritische Absicht verbunden wäre. (Als primitive szenische Konsequenz des Heraustretens aus der Rolle erscheint das „Singen an der Rampe“.)

2

Die Behauptung, daß Strawinskis Bühnenwerke die russische Operntradition fortsetzen, wäre zweifellos eine Übertreibung, die den Kosmopoliten Strawinskij in die Nähe der Nationalkomponisten rücken würde, über die er sich mit kaum verhohler Geringsschätzung äußerte. Unabhängig von der Schwierigkeit aber, daß ein Außenstehender nicht sinnvoll über russische Züge in Werken außerhalb von Strawinskis „russischer Periode“ urteilen kann, und abgesehen von dem Zweifel, was es überhaupt besagt, wenn bei einem Komponisten russischer Herkunft von einer „russischen Periode“ seines Œuvres die Rede ist, steht jedenfalls fest, daß eine der klassizistischen Doktrin widersprechende Neigung zum Epischen für das russische Theater des 19. Jahrhunderts, und zwar für das musikalische Drama ebenso wie für das Schauspiel, charakteristisch war. Die Hauptgattungen der russischen Oper, das Märchen (Glinka, Rimskij-Korsakow), die Historie (Mussorgskij, Borodin) und das Drama lyrique (Tschaikowskij), sind sämtlich durch epische Momente gekennzeichnet, die gegen ästhetische Normen des Dramas der geschlossenen Form verstößen: Die Historie, deren Vorbild Shakespeares Königsdramen darstellen, tendiert zur Chronik, deren Struktur sowohl in *Boris Godunow* als auch in *Fürst Igor* unverkennbar ist, das Drama lyrique zum Roman, den es weniger „dramatisiert“ als in szenische Bilder übersetzt, und die epische Struktur des Märchens konnte durch Dramatisierungen niemals aufgelöst werden, weil nicht ein Konflikt, der in Dialogen ausgetragen wird, sondern das Ereignis eines Wunders, das in die gewöhnliche Welt hereinbricht, das Zentrum einer Handlung ausmacht, die weniger ein Vorgang als ein „lebendes Bild“ ist.

Le Rossignol, entstanden zwischen 1908 und 1914, wurde in einer Zeit konzipiert, in

der Strawinskis Orientierung an Rimskij-Korsakow noch fühlbar war. Und als Märchenoper gehört das Werk einer Gattung an, in der seit Glinkas *Ruslan und Ljudmila* die russischen Komponisten eine Chance erkannten, der Neigung zum Exotismus ebenso nachzugehen wie der zum Folklorismus und dadurch zugleich dem fatalen Dilemma auszuweichen, in der Oper entweder avantgardistisch und theaterfremd oder aber bühnengerecht und konventionell sein zu müssen: Die charakteristisch gefärbte Musik einer Märchenoper war nach den Kriterien des 19. Jahrhunderts unbezweifelbar modern und blieb dennoch unmittelbar faßlich.

Die Historie und das *Drame lyrique*, die musikalische Chronik und der musikalische Roman, gehörten allerdings zu den Operngattungen, denen Strawinskij – trotz einiger Affinitäten zu Mussorgskij, dessen Stil im dritten Bild von *Le Rossignol* Spuren hinterließ, und zu Tschaikowskij, an den sich *Le Baiser de la Fée* anlehnte – durchaus fernstand. Dennoch war für ihn das epische Moment der russischen Operntradition zumindest negativ von Bedeutung, und zwar insofern, als zu seiner literatur- und musikästhetischen Erbschaft jedenfalls kein rigoroser Begriff von „eigentlicher“ Dramatik gehörte. Die klassizistische Doktrin vom geschlossenen Drama war in Rußland – im Gegensatz zu Frankreich, aber auch zu Deutschland, in dessen literarischer Überlieferung der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller über den tiefgreifenden Unterschied zwischen epischer und dramatischer Dichtung ein zentrales Dokument darstellte, das neben ästhetischem Nutzen auch Schaden anrichtete – niemals mit Entschiedenheit proklamiert und durchgesetzt worden. Wenn also Strawinskis episches Theater sich in den geschichtlichen Kontext dramaturgischer Bestrebungen des 20. Jahrhunderts ebenso widerspruchslos einfügt wie in den der Neuen Musik, so bedeutet die „Episierung“ des musikalischen Dramas andererseits durchaus keinen Bruch mit der Vergangenheit: einer Vergangenheit, die in Rußland weder in der Ästhetik noch in der Praxis des Dramas jemals durch klassizistische Dogmen bestimmt wurde, die ein Vordringen epischer Züge als Regelverstoß hätten erscheinen lassen. Im Drama kehrte also ein Vorgang wieder, der sich ähnlich in der Musik ereignete: Tendenzen, die sich im 19. Jahrhundert an der Peripherie Europas herausbildeten, rückten im 20. Jahrhundert, in der modernen Dramatik ebenso wie in der Neuen Musik, ins Zentrum der Entwicklung. (Neues entsteht in der Kunstgeschichte weder aus dem Nichts noch ausschließlich durch einen dialektischen Umschlag, zu dem eine interne Entwicklung des Alten hindrängt, sondern beruht fast immer zu einem nicht geringen Teil auf dem Hervortreten von Tendenzen, die zuvor im Schatten standen, also der Nobilitierung dessen, was früher unten oder draußen gehalten worden war.)

3

Keines der Strawinskischen Bühnenwerke, außer *Oedipus Rex*, beruht auf einem Drama, das die von der klassizistischen Doktrin postulierte geschlossene Form ausprägt. Und in *Oedipus Rex* wurde die Sophokleische Tragödie bei der Anpassung an eine musikalische Werkidee, die zwischen der dramatischen Gattung der Oper und der epischen des Oratoriums vermittelt, gewissermaßen entdramatisiert. Andererseits wurde die Struktur von Vorlagen, die aus epischen Gattungen stammen, bei der Umformung in ein Libretto nicht aufgehoben oder tiefgreifend verändert, sondern in den Grundzügen bewahrt. Dem „Drama“ im engeren Sinne des Wortes ging Strawinskij, der im Gegensatz zu Beethoven, Wagner oder Schönberg kein „dialektischer Komponist“ war, eher aus dem Wege, als daß er es suchte.

Le Rossignol ist von Strawinskij, der den Text gemeinsam mit S. Mitusow aus Andersens Märchen zusammenstückte, als „conte lyrique“, als Märchen für die Opernbühne, bezeichnet worden. Die Gliederung in Szenen – die Suche nach der Nachtigall, die Konfrontation der natürlichen und der künstlichen Nachtigall, die Vertreibung des Todes vom Krankenbett des Kaisers – war bei Andersen bereits vorgezeichnet. Und die Dramatisierung – das In-Szene-Setzen – der Vorlage bestand keineswegs, wie man nach den Konventionen des Metiers erwarten würde, in dem Verfahren, die Erzählung in dramatischen Dialog zu verwandeln, sondern lediglich in der Umformung von sprachlich suggerierten Bildern in musikalisch-szenische. So genau jedoch Strawinskij die Struktur des Märchens reproduzierte, so wenig konnte er dessen tragende Idee in eine musikalische Sprache übersetzen, die seine eigene war und dennoch zugleich Andersens „Ton“ traf.

Andersens Erzählung, die aus der Zwiespältigkeit der Gattung „Kunstmärchen“ das Formprinzip des individuellen, besonderen Textes entwickelt, beruht auf dem frappierenden Kunstgriff, mit sämtlichen Mitteln der Märchensprache eine restlos artifizielle Welt – eine Phantasmagorie des chinesischen Kaiserhofs – zu entwerfen, von der sich dann das Natürliche, das sich mit Worten kaum schildern läßt und das auch gar nicht geschildert zu werden braucht – der Gesang der Nachtigall – als das Wunder abhebt, dessen Einbruch in die gewöhnliche Welt zur Struktur des Märchens gehört. Die Umkehrung des traditionellen Märchenschemas aber – der Gedanke, daß gerade das Natürliche, mit dem Künstlichen konfrontiert, die Märchenfunktion des Wunderbaren erfüllt, während es etwa bei E. T. A. Hoffmann Zauberreiche wie Atlantis und Dschinnistan sind, die irritierend inmitten des Dresdener Alltags Platz greifen – war für Strawinskij musikalisch nicht nachvollziehbar. Im Grunde war Andersens Märchen, obwohl dessen Struktur nicht angetastet wurde, kaum komponierbar.

In der Oper sind die „Lieder“ der Nachtigall virtuose Gebilde, die so artifiziell wirken wie in Andersens Märchen der Luxus des Kaiserhofs, von dem sie sich doch gerade kontrastierend abheben sollen. Und unter den Bedingungen der Stilstufe, die von Strawinskij um 1910 erreicht worden war, konnte eine Gesangspartie, die mit vier Nummern die eigentliche Substanz einer Oper bildet, die insgesamt nicht länger als eine Dreiviertelstunde dauert, wohl auch schwerlich anders ausfallen. Der Widerpart, von dem sich der Gesang der Nachtigall abhebt, ist nicht, wie bei Andersen, durch Artifizialität, sondern gerade umgekehrt durch Simplizität charakterisiert: Die Einfachheit des Fischerliedes und das musikalische Parlando des Hofstaats im ersten Akt, sowie der „Volkston“ der Chöre im zweiten und der „Kirchenton“ der Geisterstimmen im dritten Akt bilden die musikalisch-dramaturgisch notwendige Kontrastfolie. (Im zweiten Akt ist außerdem der Gegensatz zwischen der Vokalität der Nachtigall und der Instrumentalität des chinesischen Marsches und der künstlichen Nachtigall formal konstitutiv.)

Daß die Idee des Märchens, die Konfrontation des Natürlichen und des Künstlichen, zwar als Intention des Operntextes ausgesprochen wurde, aber in der Musik, die den natürlichen Gesang der Nachtigall durch Umsetzung in eine Sopranarie ins Künstliche transformieren mußte, nicht verwirklicht und sinnfällig gemacht werden konnte, ist demnach offenkundig, ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß die epische Struktur des Märchens, die einfache Reihung von in sich selbst kontrastierend angelegten Bildern, in der Oper erhalten blieb. Strawinskis „conte lyrique“ setzt sich, wie Andersens Erzählung, aus Szenen zusammen, deren Substanz nicht in Konflikten besteht, die in Dialogen aus-

getragen werden, sondern in der Suggestion herausgehobener Augenblicke, in denen sich inmitten der gewöhnlichen Welt – die bei Hoffmann eine prosaische, bei Andersen eine artifizielle ist – ein Wunder ereignet, um dessentwillen das Märchen erzählt wird.

4

Wie das Märchen, von dem Strawinskij in *Le Rossignol* ausging, ist auch die Tierfabel, die er *Renard* (1915/16) zugrunde legte, eine epische Gattung. Und die epische Struktur der Vorlage – den Text stellte Strawinskij selbst aus russischen Volkserzählungen zusammen – wurde durch die Dramatisierung zwar in eine kompliziertere Form gebracht, aber keineswegs aufgehoben.

Man kann in der ungewöhnlichen dramaturgischen Struktur des Werkes entweder eine Konsequenz des prekären Gedankens sehen, eine Tierfabel in Szene zu setzen, oder kann gerade umgekehrt die Wahl einer Tierfabel als Kunstgriff auffassen, durch den Strawinskij eine Formidee zu realisieren und zu rechtfertigen suchte, die primär in seinen ästhetischen Neigungen, den Neigungen eines entschiedenen „Anti-Dilettanten“, wie Debussy sagen würde, begründet war.

Die frappierende Dramaturgie beruht auf einem Prinzip, dessen psychologische Wurzel die Verzweiflung eines Opernregisseurs über ein Metier sein könnte, das ständig mit der eigenen Unmöglichkeit konfrontiert ist. Die Rollen des Stücks – Hahn, Fuchs, Kater und Bock – werden von Strawinskij gewissermaßen aufgespalten, indem er das szenisch-gestische Moment vom sprachlich-musikalischen trennt: Auf der Bühne – oder genauer: auf einem Gerüst vor dem Orchester – werden die Figuren der Fabelhandlung pantomisch (durch Schauspieler, Tänzer oder Akrobaten) dargestellt, während die Stimmen, die zusammen ein Männerquartett bilden, im Orchester plaziert sind. (Eine Zuordnung der Vokalpartien zu den szenisch dargestellten Rollen ist angedeutet – Hahn: Tenor I, Fuchs: Tenor II, Kater und Bock: Baß I und II –, wird aber nicht selten durchbrochen.)

Man kann demnach *Renard* entweder als in Szene gesetzte Kantate oder aber umgekehrt als eine mit Vokalmusik ausgestattete Pantomime auffassen. Die Klassifikation ist jedoch gleichgültig oder zumindest von sekundärer Bedeutung, weil nicht ein Gattungsmodell, zu dem das individuelle Werk eine Variante darstellt, sondern ein ästhetisches Prinzip, von dem sich Strawinskij bei Werken mit extrem verschiedenen Gattungstraditionen leiten ließ, die geschichtliche Voraussetzung der Konzeption bildete, von der eine Interpretation ausgehen muß.

Die Behauptung, daß Strawinskij die Rollen in Teilmomente zerlegte, weil er den Dilettantismus von Sängern, die sich als Schauspieler gebärden, ohne es zu sein, nicht länger ertrug, wäre zwar nicht untrifftig, griffe jedoch zu kurz. Und auch die naheliegende Erklärung, daß bei einer Tierfabel die „dargestellte Sprache“ eigentlich in wortloser Verständigung besteht, während die Worte zusammen mit der Musik zur „Darstellungssprache“ gehören, die man von der „dargestellten Sprache“ unterscheiden und sogar trennen kann (als „beredte Übersetzung“ von der „stummen Originalsprache“): eine Erklärung, die von der spezifischen Problematik einer in Szene gesetzten Tierfabel ausgeht, reicht nicht aus, um der dramaturgischen Struktur des Werkes und der ästhetischen Intention, die sich in der Struktur ausprägt, gerecht zu werden. Entscheidend war offenbar, daß durch die Aufspaltung der artifizielle Charakter der einzelnen „Parameter“, der Pantomime einerseits und der Vokalmusik andererseits, nicht nur realisiert, sondern auch ins Licht gerückt

wurde, daß er sowohl technisch — durch Professionalität der Darstellung — als auch ästhetisch — durch Sinnfälligkeit für das Publikum — deutlicher hervortrat, als es in den traditionellen Formen des Musiktheaters geschah.

Strawinskij ging, wie es scheint, von der einfachen Tatsache aus, daß Teilmomente der Wirklichkeit, wenn man sie isoliert und aus der komplexen Realität herausläßt, unversehens zu ästhetischen Phänomenen werden, die um ihrer selbst willen da sind, statt pragmatische Funktionen zu erfüllen. (Alltagsgeräusche, von ihren Ursachen abgeschnitten und als „musique concrète“ in den Konzertsaal versetzt, werden unwillkürlich „ästhetisiert“: sie nehmen, substantiell verändert oder nicht, ästhetischen Charakter an.)

Die „Ästhetisierung“, die der einfache Kunstgriff der Isolierung und Abstraktion bewirkt, besteht in nichts anderem, als daß im gleichen Maße, wie die Fäden zur übrigen Welt abgeschnitten werden, die internen Strukturen eines Phänomens deutlicher hervortreten: Die Wahrnehmung konzentriert sich, statt den Symptomcharakter einer Erscheinung zu entziffern, auf deren sinnlich-formale Qualitäten, und die pragmatische Auffassung, die den Gegenstand funktional und im Zusammenhang begreift, wird durch eine ästhetische abgelöst, die ihn für sich und in seiner inneren Zusammensetzung zur Geltung bringt. Man könnte also, im Sinne der Theorie des russischen Formalismus, Strawinskij's Verfahren der Rollenaufspaltung als ein „Wahrnehmbar-Machen“ durch Isolierung der „Parameter“ interpretieren: Am Gestischen tritt dadurch, daß es vom Sprachlichen getrennt erscheint, die intern-formale Struktur statt der inhaltlich-externen, realistischen Bedeutung hervor, und Analoges gilt für den musikalischen Textvortrag, der durch Loslösung vom Szenischen ins halb Abstrakte gerät.

Andererseits war die Trivialität, daß in einem Theaterstück, wenn es verständlich bleiben soll, die pantomimisch dargestellte Handlung ständig auf den gesungenen Text bezogen werden muß, auch für einen Rigoristen der „ästhetischen Gewaltenteilung“ wie Strawinskij nicht zu umgehen, so daß es scheint, als werde die Isolierung der Parameter, die deren artifiziellen Charakter verbürgen sollte, durch die Rezeption als Werk des Theaters wieder rückgängig gemacht. Die „*Massenkunst par excellence*“, wie Nietzsche das Theater verächtlich nannte, widersetzte sich einer rücksichtslosen Ästhetisierung, wie sie Strawinskij vorschwebte.

Das Zusammenwachsen der Teilmomente, das aus einer festen, verlässlichen Zuordnung entstanden wäre, ist jedoch von Strawinskij, der dadurch die Faßlichkeit des Werkes gefährdete, immer wieder durchkreuzt worden. Er skizzierte zwar, wie erwähnt, eine Verknüpfung der pantomimisch dargestellten Figuren mit bestimmten Vokalpartien — etwa des Hahns mit Tenor I und des Fuchses mit Tenor II —, verhinderte aber eine Verfestigung, indem er den Parallelismus von Zeit zu Zeit durchbrach. Außerdem vertauschte er im Mittelteil (Ziffer 27) die Dialogstruktur des Textes mit einfacher Erzählung, also die „Rollenprosa“ mit epischem Bericht. Und wenn in den erzählenden Text dann wiederum Dialoge eingestreut werden, wechselt die Zuordnung der Stimmen zu den pantomimisch dargestellten Figuren nach einem besonders verwickelten Muster.

Die Kunstgriffe, durch die Strawinskij die Rollen in Teilmomente zerlegt, deren Trennung dem Publikum ständig bewußt gehalten werden soll, sei es auch um den Preis der Irritation, akzentuieren also einerseits den artifiziellen Charakter der einzelnen, isolierten Parameter, hängen andererseits jedoch mit der epischen Struktur des Werkes, die Strawinskij aus der Vorlage übernahm und gewissermaßen mit veränderten Mitteln reproduzierte, eng zusammen. Denn die Zerteilung bewirkt, daß die Handlung der Fabel, im Wi-

derspruch zu den Postulaten der klassizistischen Doktrin, nicht als in sich geschlossener, aus sich selbst heraus abrollender Vorgang erscheint, sondern daß vielmehr „hinter“ den szenischen Ereignissen und deren sprachlich-musikalischer Ergänzung ein „Arrangeur“ oder „Monteur“ — oder ein Marionettenspieler, der die getrennten Fäden in der Hand hält — fühlbar bleibt.

Die Aufspaltung der Figuren läßt gleichsam den Mechanismus hervortreten, von dem sie bewegt werden, und das „Auffällig-Machen der Kunstrmittel“ gehörte denn auch zum ästhetischen Programm des russischen Formalismus, mit dem Strawinskij's musikdramaturgische Tendenzen durch bewußte Aneignung oder unbewußte Affinität zusammenhängen.

Die ästhetische Gegenwart des Autors aber ist — wie der Übergang von dialogischen zu erzählenden Partien — ein episches Strukturprinzip: Daß ein Arrangeur oder Erzähler ästhetisch präsent ist, war im Gegensatz zum klassischen Drama, das die Abwesenheit des Dichters zur Norm erhob, im Roman und im Epos immer schon ästhetisch legitim. Die „Artifizialisierung“ der voneinander getrennten „Parameter“ oder Teilmomente, die Strawinskij in *Renard*, einem Schlüsselwerk seiner Musikdramaturgie, erstrebte und praktizierte, bildet also die Kehrseite einer „Episierung“ des Theaters, durch die der strikte „Anti-Dilettantismus“, den Strawinskij mit Debussy teilte, mit zentralen Tendenzen des Dramas im 20. Jahrhundert in Konvergenz trat.

5

Daß die Form eines Theaterstücks eine Funktion des Inhalts sei, daß also die Struktur eines Werkes dazu diene, die Fabel und deren Bedeutung verständlich und sinnfällig zu machen, gehört zu den Gemeinplätzen der Ästhetik, deren Verschlissenheit nicht darüber hinwegtäuschen sollte, daß sie nützlich und vernünftig sind und durchaus dazu taugen, die Maxime einer Interpretation zu bilden. (Das gewaltsame und scheinbar sogar absurde Unterfangen, in wenigen Sätzen die „Handlung“ des *Hamlet* oder des *Faust* zu erzählen, mag eine Zumutung für Literatur-Exegeten sein, ist aber bei dem Versuch, die Werke zu inszenieren, nicht der schlechteste Ausgangspunkt, den ein Regisseur wählen kann.)

Die Zweck-Mittel-Relation, die zwischen Inhalt und Form besteht, ist jedoch umkehrbar, ohne daß dadurch eine „natürliche“ Hierarchie, die es nicht gibt, auf den Kopf gestellt würde; und wenn die traditionelle Ästhetik vom Primat des Inhalts ausging, als sei er selbstverständlich, so ist es in Werken der modernen Kunst nichts Ungewöhnliches, daß ein Sujet, pointiert ausgedrückt, dazu dient, die Kunstrmittel, über die ein Autor verfügt, angemessen zur Geltung zu bringen. Der Stoff wird gewissermaßen zum Vehikel, um den artifiziellen Apparat, auf den es primär ankommt, in Gang zu setzen. Andererseits erschöpft sich die Struktur gerade dann, wenn sie eine eigene Existenz erhält, nicht in dem, was sie „ist“, sondern nimmt eine „Bedeutung“ an, durch die sie gewissermaßen in „Inhalt“ übergeht. Was in einer naiven Ästhetik, die unselbständige Teilmomente zu voneinander trennbaren Kategorien verfestigt, „bloße Form“ heißt, ist in Wahrheit selbst als Sinnzusammenhang, als Bestimmungsmerkmal des „Inhalts“, dechiffrierbar.

Die komplizierte Dramaturgie der *Histoire du soldat* (1918) ist aus der Fabel des Stücks, die Ramuz und Strawinskij aus einer Sammlung russischer Volkserzählungen entlehnten, kaum ableitbar — es sei denn negativ: Daß die Geschichte vom Teufelspakt des Soldaten, eine Geschichte, deren epische Struktur unaufhebbar erscheint, einer Dramati-

sierung widerstrebt, dürfte angesichts von Episoden wie der Reise mit dem Teufel, bei der sich die Tage zu Jahren dehnen, offenkundig sein; und wenn ein Dichter wie Ramuz, der ein Erzähler und kein Dramatiker war, dennoch das Wagnis einer Bühnenfassung des sperrigen Sujets unternahm, so mußte er Umwege einschlagen und zu ungewöhnlichen Mitteln greifen, die keineswegs im herkömmlichen Metier der Theaterschriftsteller bereitlagen. Der Nicht-Dramatiker wurde zum dramaturgischen Experimentator.

Der Protagonist des Stücks ist nach der erklärten Absicht von Ramuz und Strawinskij der auf der Bühne plazierte Erzähler. Die bloße Feststellung, daß der Erzähler zu den Requisiten des epischen Theaters – als einer dominierenden Form des modernen Dramas – gehört, stellt jedoch weniger eine Begründung als einen Sachverhalt dar, der einer Begründung oder Interpretation bedarf. Anders als etwa in Thornton Wilders *Our Town*, wo der Spielleiter die szenischen Vorgänge lediglich in Gang setzt und von Zeit zu Zeit kommentiert, ist der Erzähler der *Histoire du soldat* gewissermaßen ständig als der eigentliche Träger des Stücks gegenwärtig. Die szenischen Vorgänge werden nicht durch Erzählungen ins Licht gerückt, sondern umgekehrt die Erzählungen durch szenische Vorgänge illustriert, in denen Tänze und Pantomimen eine nicht geringere Rolle spielen als gesprochene Dialoge.

Die Dialoge zwischen dem Soldaten und dem Teufel gehören denn auch in gleichem Maße der Erzählung wie den Bühnenvorgängen an: Bühnenrede, innerer Monolog und Erzählprosa gehen ineinander über. Und die dramaturgische Struktur des Stücks würde es prinzipiell, wie in *Renard*, durchaus erlauben, die Stimmen der handelnden Personen von deren pantomimischer Darstellung zu trennen, also mit Sprechern zu operieren und den Teufel sowie den Soldaten ebenso wie die Prinzessin durch Tänzer präsentieren zu lassen.

Die epische Struktur der *Histoire* wird, statt unterdrückt zu werden, noch dadurch akzentuiert, daß der Erzähler aus einem Buch vorliest und nicht, wie in *Our Town*, als Spielleiter agiert, der die Vorgänge in Szene setzt. Und der Sichtbarkeit des Vorlesens entspricht ästhetisch die des Musizierens: Der Vortrag der Instrumentalmusik wird ebenso wie der des erzählenden Textes gewissermaßen nach außen gekehrt, statt, wie es Tradition war, im Verborgenen gehalten zu werden. Die Reproduktion präsentiert sich sinnfällig als Aktion.

Ob man in dem Arrangement, daß die acht Musiker auf der Bühne statt im Orchesterraum sitzen, eine Vorform des „instrumentalen Theaters“ der 1960er Jahre sehen soll, mag zweifelhaft sein, weil die Idee, durch Ortsveränderungen der Musiker deren sichtbare Aktionen auffällig zu machen, so daß dann auch die gewöhnlichen Spielbewegungen die optische Aufmerksamkeit auf sich ziehen, bei Strawinskij noch fehlt. Wesentlicher als eine Entscheidung darüber, wie zu klassifizieren sei, ist jedenfalls die ästhetische Absicht, die sich in der Sichtbarkeit des Musizierens ausdrückt. Wagners „unsichtbares Orchester“ – die extreme Konsequenz eines Abscheus gegen den Anblick von Musizierenden, wie ihn Wagner in der Novelle *Ein glücklicher Abend* drastisch äußerte – kann als Zeichen und Ausdruck einer klassizistischen Ästhetik aufgefaßt werden, deren Ziel es war, die Kunstmittel, die einem Werk zugrunde lagen, zu verbergen: „nascondere l'arte“. Kunst sollte, wie Kant es formulierte, als Natur erscheinen, statt sichtbare Spuren der Hervorbringung an sich zu tragen. Dagegen gehört das Vorzeigen der Kunstmittel, das ostentative Hervorkehren der Methode, die der Herstellung des Werkes zugrunde liegt, zu den Merkmalen einer „manieristischen“ Ästhetik oder Poetik (im Sinne der Dichotomie von „Klassizis-

mus“ und „Manierismus“, die Ernst Robert Curtius vorschlug). Und nach dem Prinzip, daß die Ästhetik eines Werkes durch dessen Technik gewissermaßen eingelöst werden muß, um nicht leere Intention zu bleiben, ist die dramaturgische Tendenz der *Histoire du soldat*, das Innere des künstlerischen Mechanismus nach außen zu kehren, dadurch geöffnet, daß sie im musikalischen Stil der Partitur eine genaue Entsprechung findet. In der virtuosen Musik, die Strawinskij in der *Histoire du soldat* für die Sologeige schrieb, ist der Tonsatz weniger eine Substanz, die durch das Instrument vermittelt werden soll, als vielmehr ein Vehikel, um das Instrument und dessen spezifischen Ton zur Geltung zu bringen. Wiederum ist also eine traditionelle Zweck-Mittel-Relation, die zwischen musikalischer Struktur und klanglicher Realisierung, ins Gegenteil verkehrt: Was im Gedächtnis haftet, ist ein musikalisches Erinnerungsbild von „Geigenspiel schlechthin“. Die Geige, die als Symbol und Requisit zur Bühnenhandlung gehört, ist also weniger ein Darstellungsmittel als der eigentliche Akteur der Musik, und die Schaustellung des Instrumentalisten ist ebenso in der Struktur der Musik begründet wie andererseits die Struktur wiederum aus der Funktion, aus der dramaturgischen Rolle der Geige, erwächst.

Daß der Text der *Histoire du soldat* von Ramuz als dichterisches Werk – nicht als unselbständiges Libretto – und die Musik von Strawinskij als Konzertsuite, die eines programmatischen Kommentars nicht bedarf, gesondert publiziert wurden, ist charakteristisch für das Ausmaß, in dem die Bestandteile des Werkes, dessen Zusammenhalt eher auf dem Prinzip der Montage als auf dem der Integration beruht, eine selbständige Existenz und Bedeutung bewahren. Und die Isolierbarkeit kann als Kehrseite des „Auffällig-Machens“ der Kunstmittel begriffen werden, das Strawinskij in der *Histoire du soldat* ebenso erstrebte wie in *Renard* oder später in *Oedipus Rex*. Denn im gleichen Maße, wie die Darstellungsmethoden und -techniken als solche vorgezeigt und akzentuiert werden, statt im Gesamteindruck der Handlung „aufgehoben“ zu sein, streben sie gewissermaßen auseinander, und die Differenzen zwischen Musik, Sprache und Gestik – einer Musik, die sich zur Instrumentalmusik, einer Sprache, die sich zur Erzählprosa, und einer Gestik, die sich zu Pantomime und Tanz verselbständigt – werden drastisch fühlbar, statt durch die gemeinsame Funktion, die Fabel verständlich und sinnfällig zu machen, verdeckt zu werden. Die Degradierung des Sujets zum bloßen Vehikel – die Umkehrung der traditionellen Zweck-Mittel-Relation zwischen Inhalt und Form – und die Nicht-Integration der Kunstmittel – die Aufspaltung der Bühnenhandlung in Erzählung, Dialog, Pantomime und Instrumentalmusik, die nicht miteinander verschmelzen, sondern gesondert, wenn auch aufeinander bezogen wahrgenommen werden sollen – sind zwei Seiten derselben Sprache.

Andererseits sollte nicht verkannt werden, daß gerade die „manieristische“ Tendenz des Werkes – das Vorzeigen der Methode, „wie es gemacht ist“ – außer einem artifiziellen auch einen volkstümlichen Zug des Werkes darstellt, durch den Strawinskij der Herkunft des Stoffs ebenso gerecht zu werden trachtete, wie es Ramuz durch die Knittelverse des Textes versuchte. (Zum Volkstheater gehört seit jeher außer der Lust an der Illusion auch deren Gegenteil, die Zerstörung der Illusion durch das Sichtbar-Machen des Mechanismus.) Daß Strawinskij in der *Histoire du soldat*, ebenso wie in *Renard*, bei dem Versuch, das Theaterspiel gewissermaßen in Bestandteile zu zerlegen, die er dann anders als gewöhnlich montiert, zu populären Sujets, zu Märchen oder Volkserzählungen griff, ist also ein Vorgang, dessen ästhetische Logik durchaus einleuchtet.

Die eigentliche Wirkung der ungewöhnlichen, frappierenden dramaturgischen Struktur besteht allerdings in einer Distanzierung der Vorgänge, durch die eine Identifikation

des Publikums mit den Figuren des Stücks verhindert oder zumindest erschwert wird, ohne daß die Nicht-Einfühlung, wie in Brechts epischem Theater, sozialkritisch motiviert wäre. Im Unterschied zu Wilders *Our Town*, wo der Spielleiter ein Nachbarschaftsverhältnis zwischen dem Auditorium und den handelnden Personen herstellt, werden in der *Histoire du soldat* durch den Erzähler die Vorgänge nicht nahegebracht, sondern eher ferngerückt. Sie tragen, obwohl das ursprüngliche Zeit- und Lokalkolorit von Ramuz und Strawinskij getilgt wurde – also trotz Tango, Walzer und Ragtime – unverkennbar die Farbe der Vergangenheit, wenn auch einer unbestimmten, abstrakten Vergangenheit. Die Geschichte spielt irgendwann und irgendwo, aber jedenfalls in einer Ferne, die durchaus nicht den Anspruch erhebt, eine Chiffre für „zeitlose Zustände“ zu sein. Als entlegene Überlieferung aber wirkt die Erzählung, kaum anders als die musikalischen Formmodelle, die Strawinskij aufgreift und parodiert, insgesamt wie ein Zitat. Und der Zitatcharakter, der dem Sujet anhaftet, bildet die Kehrseite einer dramaturgischen Struktur, die durch das Vorzeigen der Kunstmittel charakterisiert ist. Die Fabel, die Strawinskij in der *Histoire du soldat* erzählt, ist wie der *Große Choral*, der die Erinnerung an *Ein feste Burg* ebenso provoziert wie unterdrückt, nichts als das Substrat einer Überformung, deren ästhetischer Sinn in der Distanzierung vom Sujet, nicht in dessen „Vergegenwärtigung“, besteht. Der künstlerische Prozeß, der das ästhetische Leben des Werkes ausmacht, ein Prozeß, den das Publikum nachvollziehen soll, kann als fortschreitende Entfernung der Struktur vom Stoff aufgefaßt werden, einem Stoff, der lediglich einen Ausgangspunkt bildet, von dem sich die Form allmählich los löst, um eine Autonomie zu gewinnen, in der unter den Voraussetzungen von Strawinskis ästhetischer Gesinnung die Rechtfertigung der Kunst lag.

Der Ästhetizismus, zu dem Strawinskij neigte, erscheint zunächst und in erster Instanz als ein theaterfremdes Prinzip, wie denn auch Nietzsche, der für die ästhetischen Tendenzen des Fin de siècle, aus dem Strawinskij stammte, die philosophischen Fundamente legte, eine Geringschätzung des Theaters zur Schau trug, die keineswegs ausschließlich im Ressentiment gegen Wagner begründet war. So wenig aber die *Histoire du soldat*, deren epische Struktur in der Bühnenfassung unverkennbar blieb, ein „Drama“ ist – jedenfalls nach traditionellen Begriffen –, so wirksam ist sie als „Theater“. Daß Ramuz und Strawinskij Aktionen sichtbar machen, die gewöhnlich von der Bühne ferngehalten werden – das Musizieren der Instrumentalisten und das Vorlesen aus einem Buch –, und daß sie gestische und sprachliche Äußerungen durch Herauslösen aus dem Gesamtzusammenhang der Personendarstellung pointieren und als Kunstmittel auffällig machen, ist ein durchaus „theatralisches“ Konzept. Das Vorzeigen der Kunstmittel widerstrebt zwar dem Drama, sofern man darunter nach traditionellen Normen die Vergegenwärtigung einer Fabel versteht, aber durchaus nicht dem Theater. Und wäre der Begriff des Musiktheaters nicht durch äquivokten Gebrauch allzu verschlissen, so wäre er ein taugliches Schlagwort für die Emanzipation des Theaters von der Diktatur des Dramas.

6

Mavra, Strawinskis „opéra bouffe“ (1921/22), ist dem Andenken Puschkins, Glinkas und Tschaikowskis gewidmet. Von Puschkin stammt das Sujet, das dem Stück zugrunde liegt, und Glinka sowie Tschaikowskij waren Strawinskis Vorbilder bei dem Versuch, die russisch-italienische Opernmelodik des 19. Jahrhunderts, die er als Widerpart zur Tradition des Wagnerschen Musikdramas empfand, zu restaurieren, wenn auch in ironischer Brechung.

Die Geschichte, die Puschkin in *Das kleine Haus in Kolonna* erzählt, ist strenggenommen eine bloße Anekdote, und die Bühnenfassung durch Boris Kochno, den Sekretär Diaghilews, änderte an der Struktur der epischen Miniaturform, die zwar eine szenische Umsetzung, aber keine eigentliche Dramatisierung zuläßt, wenig oder nichts. Als Anekdote lebt die Geschichte von der Zuspitzung auf eine Pointe: auf den Augenblick, in dem Paraschas Mutter den als Köchin verkleideten und in den Haushalt eingeschmuggelten Husaren beim Rasieren ertappt.

Der entscheidende Moment gleicht einem Tableau vivant, einem lebenden Bild, in dem sich eine verworrene und frappierende Situation mit szenischer Drastik präsentiert. Und um die Pointe herbeizuführen, bedarf es keiner dramatischen Dialoge, in denen zwischen den handelnden Personen irgendwelche Konflikte — erhabene oder lächerliche — ausgetragen werden, sondern lediglich einer Exposition der Figuren, die dann in eine anekdotische Relation zueinander gebracht werden sollen. Eine dramatische Handlung findet, sofern deren Medium der Dialog ist, in *Mavra* nicht statt.

Die musikalischen Teile, aus denen sich Strawinskis „opéra bouffe“ zusammensetzt, die Lieder Paraschas und des Husaren, die Duette der Liebenden, die Klage der Mutter über den Tod der alten Köchin und das duettierende Geschwätz mit der Nachbarin, sind denn auch sämtlich Nummern, die nicht als Dialoge die Handlung weitertrieben, sondern als musikalische Milieubilder die Situation umreißen, aus der dann am Ende die anekdotische Pointe herausspringt. Die einzige Nummer, die unter den beengenden Voraussetzungen des Sujets eine musikalische Darstellung interner Kontraste, also ein Buffo-Ensemble großen Stils sein könnte, das Quartett, in dem Parascha den Husaren als Köchin präsentiert, wurde von Strawinskij in einer bloßen Schrumpfform komponiert, und zwar insofern, als er die Personen in ein gemeinsames Lob der verstorbenen Köchin ausbrechen läßt, statt daß sie ihre gegensätzlichen Situationen und Empfindungen in Worte und Töne fassen. Die Gelegenheit zu einem in sich kontrastierenden Ensemblesatz, zu dem Szenen-typus also, der die musikalisch differenziertesten Tradition der Opera buffa darstellt, blieb ungenutzt, obwohl man schwerlich behaupten kann, daß sie von Strawinskij, der über ein genaues dramaturgisches Gefühl verfügte, nicht gesehen wurde. Die Buffo-Dialektik, die aus der Anekdote, jedenfalls einen Augenblick lang, ein Drama machen würde, ist offenbar von Strawinskij bewußt vermieden worden. Und von einem Mißgriff bei der Wahl des Sujets zu sprechen, als wäre Strawinskij, der ein Mann des Theaters war, ein zufälliger Mangel unterlaufen, wäre zweifellos verfehlt. Man kann der Meinung sein, daß *Mavra* ein mißlungenes Stück ist, kann jedoch das Mißlingen, wenn es eines ist, nicht einer dramaturgischen Nachlässigkeit zur Last legen.

Die dramaturgische Substanzlosigkeit der Nummern, aus denen sich die Partitur zusammensetzt — eine Substanzlosigkeit, die am auffälligsten und provozierendsten in dem Duett zwischen der Mutter und der Nachbarin über das Wetter und ähnliche Themen zutage tritt —, ist ein Teilmoment der Parodietechnik, durch die für Strawinskij, wie es scheint, der Gattungsstil der Opera buffa, den er zu restituieren versuchte, entscheidend geprägt wurde. Pointiert ausgedrückt: Je nichtssagender sowohl die Texte als auch — was bedeutsamer ist — die Situationen sind, die das Libretto bereithält, um so drastischer wirkt der Kontrast zwischen dem Sujet und der Musik, einer Musik, deren kantablen Ton sich Strawinskij aus den Traditionsbeständen des 19. Jahrhunderts aneignete, während die dramaturgische Technik eher an das Intermezzo des 18. Jahrhunderts erinnert. Und viel-

leicht ist es nicht einmal eine Überinterpretation, wenn man vermutet, daß die Disproportion zwischen Handlung und Musik, die gewissermaßen in den szenischen Vorgängen nicht restlos „aufgeht“, aus der dramaturgischen Funktion, die sie erfüllt, halb herauszulösen, so daß sie das Maß von Autonomie erhält, in dem nach Strawinskij's Überzeugung sogar im Theater ihre eigentliche ästhetische *raison d'être* besteht. Nach den Späßen der Burleske läge demnach insgeheim eine artifizielle Motivierung zugrunde.

Daß die SchlußpoinTE, die zur Struktur der Anekdote als epischer Miniaturform gehört, also die einseitige Zuspitzung auf das Ende der Geschichte statt auf den Weg, der dahin führt, den Rest der Handlung fast zur Belanglosigkeit degradiert, wäre demnach kein Mangel, der Strawinskij aus Naivität oder Nachlässigkeit unterlief, sondern Resultat eines künstlerischen Kalküls, der nichts, nicht einmal Schwächen oder scheinbare Schwächen, dem bloßen Zufall überläßt. Gerade auf die Belanglosigkeit, die Banalität der Worte und Situationen, die in einem ironischen Kontrast zum inständig beredten Belcanto des russisch-italienischen Opernstils steht, kam es Strawinskij offenbar an. Das „undramatische“, die *Buffo-Dialektik* des in sich von Kontrasten bewegten Ensembles meidende *Sujet* diente als Transportmittel einer Parodie, die für Strawinskij, dessen Neoklassizismus sich insgesamt weniger an der Klassik als an der Vorklassik des 18. Jahrhunderts orientierte, zum Wesen einer im 20. Jahrhundert restituierten *Opera buffa* behörte.

Von Strawinskij's *Mavra* kann man ohne Übertreibung sagen, daß in dem Werk die *Opera bouffe* insgesamt Zitatcharakter annimmt, und zwar stilistisch ebenso wie dramaturgisch: stilistisch durch den Versuch, die russisch-italienische Kantabilität des 19. Jahrhunderts, wenn auch „verfremdet“ durch ständigen irregulären Taktwechsel, zu restaurieren; dramaturgisch durch das seltsame Unterfangen, die *Opera seria*, eine längst tote Gattung, wieder einmal – als lebte sie noch – in einer *Opera buffa* zu parodieren.

Sofern aber „Drama“ und „Zitat“ – oder die ästhetische Idee des Dramas und die des Zitats – gewissermaßen im Widerstreit miteinander liegen, bildete gerade die „undramatische“ Struktur des Werkes, die aus dem anekdotischen Charakter der Vorlage resultierte, eine – wenn auch negative – Voraussetzung dafür, daß die Stilparodie, die zum Konzept des Strawinskij'schen Neoklassizismus gehörte, überhaupt realisierbar war, ohne durch ihr Heraustreten aus der ästhetischen Präsenz der Handlung die dramatische Struktur zu gefährden. Das „ungeeignete“ *Sujet* erweist sich am Ende als „passend“, wenn man das Problem rekonstruiert, zu dessen Lösung es dienen soll.

Oedipus Rex (1926/27), das „offizielle Hauptwerk“ des Neoklassizismus, zu dem Jean Cocteau außer dem Text auch die ästhetische Ideologie lieferte, ist von Strawinskij als „Opéra-Oratorio en Deux Actes d'après Sophocle“ bezeichnet worden. Und daß es sich um eine Oper „nach Sophokles“ handelt, besagt zweifellos nicht nur, daß die Vorlage, von der Cocteau ausging, die Tragödie des Sophokles war, sondern darüber hinaus, daß der ständige Bezug auf das antike Drama, das dem Publikum als Prototyp bewußt sein soll, zur ästhetischen Substanz des Werkes gehört. *Oedipus Rex* ist ein Drama über ein Drama. Der Sprecher, der in Französisch die Fabel des Librettos skizziert – eines Librettos, das durch Übersetzung ins Lateinische Distanz zum Publikum hält –, erwähnt anfangs ausdrücklich den Zusammenhang mit der Tragödie des Sophokles, charakterisiert

ihn also als Konnex, der ein Teilmoment der Sache selbst und nicht bloß der Entstehungsgeschichte darstellt (um die sich das Publikum nicht zu kümmern braucht). Und am Ende kündigt er den Botenbericht über den Tod der Jokaste wie ein von alters her überliefertes Prunkstück theatralischer Rhetorik an: „*Et maintenant, vous allez entendre le monologue illustre ,La tête divine de Jocaste est morte*‘, monologue où le messager raconte la fin de Jocaste.“ Das Werk, das wie kein anderes den Geist des Neoklassizismus ausprägt, ist also als Drama nicht „primär“, sondern „sekundär“. Es beruht nicht in sich selbst, sondern existiert in Relation zu früherer Dramatik, zur Tragödie des Sophokles, an die es erinnert, statt sie durch die eigene ästhetische Präsenz in Vergessenheit zu bringen.

Daß der Zitatcharakter, der dem *Oedipus Rex* dadurch anhaftet, einem strikten Begriff des Dramas zuwiderläuft, ist von Cocteau und Strawinskij keineswegs verkannt, sondern deutlich gesehen und sogar gewissermaßen zum Programm erhoben worden. Denn die Bezeichnung „Opéra-Oratorio“ besagt, daß das Werk zwischen der Kategorie des Dramatischen und der des Epischen vermittelt. In der Theorie des 19. Jahrhunderts, die aus den poetologischen Kategorien „Epos“ und „Drama“ die ästhetischen Grundbegriffe des „Epischen“ und des „Dramatischen“ entwickelte, ist das Oratorium immer wieder – und zwar keineswegs ausschließlich wegen der Rolle des Erzählers – zu den epischen Gattungen gezählt worden.

Der Sprecher in *Oedipus Rex*, ein Einfall Cocteaus, den Strawinskij zunächst nur zögernd akzeptierte, darf allerdings nicht mit dem Erzähler in der *Histoire du soldat* gleichgesetzt werden. Er ist nicht der eigentliche Protagonist des Stücks, sondern eine bloße Hilfsfigur: ein Kommentator, dessen Französisch das Latein der Übersetzung einerseits erläutert und andererseits durch den Kontrast als Fremdsprache fühlbar macht. Als Übersetzungssidiom ist das Lateinische ein sprachliches Zeichen für den Zitatcharakter der Handlung. Und daß sich der Sprecher im Frack präsentiert, während die Figuren auf der Bühne in stilisierten Gewändern fast zu Statuen erstarren, besagt unmißverständlich, daß Strawinskis „Opera-Oratorio“ weniger die ästhetische Gegenwart einer Tragödie als die gewissermaßen Stein gewordene Erinnerung an eine Tragödie ausprägt und szenisch darstellt.

Nicht die Äußerlichkeit aber, daß ein Sprecher die Fabel erzählt, und auch nicht die Tendenz, die szenische Aktion auf ein äußerst geringes Maß zu reduzieren, ist für den episch-oratorischen Charakter des Werkes entscheidend, sondern der Eingriff in die „innere Form“ der Tragödie: die Preisgabe der dialektischen Struktur, die den Hauptszenen bei Sophokles zugrunde liegt. Daß das Drama aus der ästhetischen Gegenwart in die Distanz eines Dramas über ein Drama gerückt wurde, besagt im Hinblick auf die dramaturgische Technik, daß die Dialoge, statt in sich bewegt zu sein, gewissermaßen zu Tableaux erstarren. Die Idee des „lebenden Bildes“, die Strawinskij vorschwebte, geht dem Dialog, also der zwischenmenschlichen Auseinandersetzung als dem eigentlichen Medium des Dramas, an den Leibensnerv.

Die zentrale Szene zwischen Oedipus und Jokaste, der Anfang des zweiten Aktes, ist bei Cocteau nichts als ein Petrefakt dessen, was sie bei Sophokles war. Um den Wahrspruch des Teiresias, daß Oedipus selbst der Mörder sei, den er sucht, zu entkräften, beteuert Jokaste wieder und wieder, daß Orakel lügen, und zum Beweis erzählt sie, daß Laios, entgegen einem Orakelspruch, nicht durch Sohneshand, sondern durch Räuber an einem Dreiweg erschlagen worden sei. Der Bericht aber, der Oedipus beruhigen soll, ver-

stärkt lediglich die Ahnung der Schuld, die ihn bedrückt. Der Grundriß der Szene stammt aus der Tragödie und wurde nicht angetastet. Von dem dialektischen Prozeß aber, der den Dialog gleichsam zu einem Strudel werden läßt, dem Prozeß, daß Jokastes immer inständiger Versuche, Oedipus zu retten, ihn Schritt für Schritt immerrettungsloser an den Abgrund heranführen, in den er stürzen wird und Jokaste mit ihm, ist in Cocteaus reduziertem Text wenig oder nichts erhalten geblieben. Jokaste erzählt, wie Laios erschlagen wurde, und Oedipus erleicht, weil er sich selbst in dem Mörder zu erkennen fürchtet: das ist alles. Der Sophokleische Dialog, in dem Jokaste und Oedipus in äußerster Herzensangst gemeinsam um die Aufrechterhaltung eines Scheins kämpfen, den Jokaste dann gerade durch die Argumente zerstört, durch die sie ihn zu retten versucht: ein Dialog, der wegen der Hilflosigkeit einer Rationalität, die sich ebenso tapfer wie vergeblich gegen die Dämonie, die Absurdität und die tragische Ironie des Schicksals und der Götter zur Wehr setzt, so überaus rührend und bewegend wirkt, schrumpft bei Cocteau zu Jokastes argumentierendem Bericht und dem Schrecken des Oedipus bei der Erwähnung des Dreiwegs, des Trivium. Die Dialektik, in der die menschliche Substanz der Szene bestand, ist nahezu ausgelöscht. Und strenggenommen sprechen Jokaste und Oedipus gar nicht miteinander, sondern Jokaste teilt, an Teiresias wie an Oedipus gewendet, ein Faktum mit, das Oedipus in Panik versetzt. Das statuarische Drama erweist sich als ein enthumanisiertes.

Einer ähnlichen Reduktion der dialogischen Substanz wurden die Szenen mit dem Boten aus Korinth und dem Hirten unterworfen. Die beiden Alten, von denen Oedipus als Kind gerettet wurde, die also die einzigen Zeugen seiner Herkunft sind, verwickeln sich bei Sophokles in eine Auseinandersetzung, deren tragische Ironie um so schneidender wirkt, als sich das Verhängnis, dessen unbewußte Werkzeuge die Alten sind, unter der Oberfläche eines halb burlesken Auftritts vollzieht. Zwischen dem Hirten, der die wahren, grausigen Zusammenhänge ahnt, und dem Knecht aus Korinth, der nicht begreift, warum er sich bei einer Botschaft, die er als froh empfindet, stören lassen soll, entspinnt sich eine Intrige, deren Komik das Herz stocken läßt, weil sie eine Komik mit tödlichem Ausgang ist, der dem Publikum längst als unabwendbar vor Augen steht. Der Rückgriff auf den „niederen Stil“ wird zum bewegenden Moment der Tragik, deren eigentlicher Ort der „hohe Stil“ ist, und sofern die Stilmischung, wie von Erich Auerbach gezeigt wurde, ein Merkmal „realistischer“ Kunst darstellt, ist die Hirten- und Botenszene einer der „realistischen“ Augenblicke der griechischen Tragödie. Von der Differenzierung, die durch Mischung der Stillagen entstand, ist allerdings bei Cocteau nichts als ein „Lapidarstil“ übriggeblieben, der sich in schierer Mitteilung der kargen Fakten erschöpft; und die beiden Alten tragen, statt aneinander zu geraten, am Ende der Szene das Resümee ihrer Aussagen – „*In monte repertus est, a matre derelictus*“ – im Duett vor.

Der Stilisierungsprozeß, dem die Tragödie von Cocteau und Strawinskij unterworfen wurde, ist von ihnen selbst als Reduktion aufs Monumentale interpretiert worden – „*l'opéra-oratorio ne conserve des scènes qu'un certain aspect monumental*“ –, und zwar in einer Erklärung, die zum Text des Sprechers, also zum Werk selbst als ästhetischem Gegenstand gehört, einem Werk, das sich dadurch, daß es sich als Reduktionsform eines anderen präsentiert, in dessen Nach- oder Wirkungsgeschichte einordnet und als „sekundär“ zu erkennen gibt.

Durch die Stilisierung, die an ein Petrefakt erinnert, entfernt sich *Oedipus Rex* ebenso von der traditionellen Oper – als einer Konfiguration musikalisch ausgedrückter Affek-

te – als auch vom eigentlichen Drama, dessen Medium der Dialog, die zwischenmenschliche Auseinandersetzung ist, eine Auseinandersetzung, die Cocteau nicht sucht, sondern geradezu vermeidet, als gelte es, das Formgesetz des Dramas zu umgehen, statt es zu erfüllen. Und es ist erstaunlich, daß ein Werk, das die Spannung des Rededuells ebenso verschmäht wie die des monologischen Affektausbruchs, weil das eine für Strawinskij so unkomponierbar gewesen wäre wie das andere, ein Werk zudem, dessen szenische Mittel eher durch Kargheit als durch Reichtum bestechen, überhaupt als Bühnenhandlung zu bestehen vermag. Es scheint jedoch, als sei die „Indirektheit“, aus der die Schattenhaftigkeit resultiert, zugleich die ästhetische Bedingung, die unter den Bedingungen der Gegenwart ein Überdauern verbürgt. Denn gerade die Tatsache, durch die *Oedipus Rex* gegen das Formgesetz des Dramas verstößt, die Tatsache, daß es sich um ein Drama über ein Drama handelt, das sich im Werktext selbst als „sekundär“ einbekennnt, untergräbt das Werk nicht, sondern erhält es am Leben. Die Erinnerung an Sophokles gehört ästhetisch zur Sache selbst, und man könnte behaupten, daß von Cocteau und Strawinskij die Hegelsche Kategorie der „bestimmten Negation“ ins Werk gesetzt worden sei: Dadurch, daß Cocteau den *Oedipus* des Sophokles gewissermaßen versteinern ließ, was er als „Monumentalisierung“ – genauer: als Reduktion auf einen gewissen monumentalen Aspekt – bezeichnete, vollzog er in Werkgestalt einen Schritt des Geschichtsprozesses, dem die Tragödie unterworfen ist, und zwar in einer Werkgestalt, die den Text für Strawinskij überhaupt erst komponierbar werden ließ.

8

Strawinskis Verfahren, Gattungstraditionen zu mischen oder miteinander zu konfrontieren, läßt nicht selten die Grenzen zwischen Werken, die man als Ballette auffassen kann, und anderen, die eher als szenische Vokalwerke zu klassifizieren wären, ins Fließen geraten. Und obwohl die Gewohnheit, *Les Noces* zu den Balletten, *Persephone* dagegen zu den „operähnlichen“ Bühnenwerken zu zählen, durch die Untertitel in gewissem Maße gerechtfertigt werden kann – „Scenes choreographiques russes avec chant et musique“ bei *Les Noces*, „Mélodrame“ bei *Persephone* –, bleibt bei einer Rubrizierung ein Rest von Willkür bestehen. Die Differenz zwischen einer Kantate, die choreographisch in Szene gesetzt werden soll, und einem Tanzwerk, dessen Musik außer instrumentalen auch vokale Partien umfaßt, ist im Grunde gering.

Persephone (1933/34), deren Text von keinem Geringeren als Andre Gide stammt, ist, wie *Les Noces*, ein Ritual. (Und wenn die Gerichtsszene, das Rededuell mit ungewissem Ausgang, ein Prototyp des Sprechtheaters ist, so stellt das Ritual, das von sich aus nach Musik verlangt, ein Grundmodell des Musiktheaters dar.) Die Geschichte von Persephone, der Demeter Tochter, die aus Mitleid mit den Schatten der Unterwelt in den Hades hinabsteigt, um dessen Königin zu werden, die aber schließlich von der Sehnsucht nach dem Licht, das über der Erde liegt, zurückgetrieben wird, ist ein Mythos oder eine Allegorie des Frühlings, der vergeht und wiederkehrt. Und als Allegorie tendiert das Werk insoweit zum Ballett, als die „sprechenden“ Attribute der Handlung – die Narzisse, deren Duft das Mitleid mit der Unterwelt übermäßig werden läßt, und der Granatapfel, dessen Geschmack das Verlangen nach Rückkehr auf die Erde weckt – Requisiten einer pantomisch restlos verständlichen Handlung bilden, die der Worte kaum noch bedarf. (Auch

musikalisch ist der Primat des Vokalen, der es rechtfertigen würde, von einer choreographisch in Szene gesetzten Kantate zu sprechen, keineswegs ungebrochen: Die Melodik, mit der Eumolpe, der „Erzähler“, in der Hadesszene Persephone anredet, „*Tu viens pour dominer*“, wirkt wie ein sekundärer Kontrapunkt zu einer primär gestisch-instrumentalmusikalisch konzipierten Ballettszene.)

Trotz des Schwankens zwischen Merkmalen der Kantate einerseits und des Balletts andererseits ist jedoch der Gattungsname „Mélodrame“, der das gesprochene Wort in den Vordergrund rückt, keineswegs unbegründet (und es wäre verfehlt, ihn als bloßes Zugeständnis an die Empfindlichkeit des Dichters abzutun). Denn die traditionellen Rollen der Rezitation und des Gesangs sind in *Persephone* gewissermaßen ins Gegenteil verkehrt: Die Partie des Erzählers – eines Testo, der manchmal allerdings als Dialogpartner fungiert, so wie umgekehrt der Chor, der in der Regel der Bühnenhandlung angehört, gelegentlich Erzählerfunktionen übernimmt – ist eine Gesangspartie, die durchaus ariose, virtuos-kantabile Züge trägt, trotz einiger melodischer Formeln, deren stereotype Wiederkehr an den musikalischen Rezitationsstil des Testo im Oratorium erinnert, zugleich aber wohl auch – wie durch Textstellen wie „*C'est ce que nous raconte Homère*“ oder „*C'est ainsi, nous raconte Homere*“ nahegelegt wird – den Gestus des homerischen Rhapsoden heraufbeschwören soll. Dagegen ist Persephone eine Sprechrolle, und dadurch, daß das gesprochene Wort gegen einen Hintergrund von Chor- und Sologesang, Instrumentalmusik und Ballett oder Pantomime kontrastiert, wächst ihm eine eigentümliche ästhetische Qualität zu, von der man übertreibend sagen kann, daß gewissermaßen der Akt des Sprechens als solcher, die schiere Deklamation als tönendes Faktum, zu einem theatralischen Moment wird. Daß Persephone spricht – und zwar im erhabenen Stil –, sowie die Stimme, mit der sie spricht, ist wesentlicher, als das, was sie sagt und was ihre Worte für den Ablauf der Handlung bedeuten.

Im Grunde wiederholt sich in *Persephone* an der gesprochenen Sprache ein Vorgang, der von Strawinskij in *Renard* an der Bühnengestik und in der *Histoire du soldat* an der sichtbar gemachten Instrumentalmusik vollzogen worden war: Ein eigentlich unselbstständiges Teilmoment der musiktheatralischen Handlung wird dadurch, daß es aus den gewohnten Zusammenhängen herausgelöst erscheint, für sich auffällig gemacht und gewissermaßen in seiner „Materialität“ vorgezeigt, um somit in seiner internen, gewöhnlich durch Funktionen halb verdeckten Struktur wahrnehmbar zu werden. Und zwar beruht die Isolierung, die eine Artifizialisierung bewirken soll, in *Persephone* auf dem einfachen Kunstgriff, daß dort, wo man aufgrund der Bühnenkonvention Rezitation erwartet, in den Partien des Erzählers Eumolpe, unvermutet arioser Gesang einsetzt, dort aber, wo sonst Arien stehen würden, in den lyrischen Monologen Persephones, bloße Rezitation, wenn auch „erhöhte“ Platz greift, eine Rezitation, die dadurch einen dramaturgischen Stellenwert erhält, der noch über das Maß hinausgeht, das im 19. Jahrhundert der Rezitation im „opernnahen“ Sprechtheater eines Victor Hugo zugemessen worden war. *Persephone* ist insofern ein „Mélodrame“, als die gesprochene Sprache, statt Vehikel der Handlung zu sein, durch Abhebung von einem Kontext, der als Kontrastfolie wirkt, in ihrem materiellen Bestand zum „Ereignis“ wird.

The Rake's Progress (1948–51), Strawinskis dritte Oper nach *Le Rossignol* und *Mavra*, trägt einen doppelten Untertitel: „an Opera in Three Acts“ und „a Fable by W.H. Auden and Chester Kallman“. Und unter „Fable“ kann man schlicht eine Dichtung, aber auch eine Parabel und sogar ein Märchen verstehen.

Die Behauptung, daß das Libretto auf eine Bilderserie von William Hogarth, *The Rake's Progress* (1732/33), zurückgehe, ist ebenso unanfechtbar wie unzulänglich. Denn die rührende Geschichte, die Hogarth erzählt, stellte lediglich eine Anregung dar, von der Auden ausging, bildet aber keineswegs die Substanz des Stücks, das er für Strawinskij entwarf und das dessen Enthusiasmus hervorrief. Audens Fassung ist zwar gleichfalls, ebenso wie die Bilderserie, eine Parabel, deren Moral in dem Satz besteht, daß sich wahre Liebe durch ein Lotterleben des Geliebten, das unaufhaltsam zum finanziellen und schließlich zum geistigen Ruin führt, nicht beirren läßt, auch wenn sie außer der Seele nichts zu retten vermag. Die Comedie larmoyante jedoch, in die sich Tom Rakewell aus Schwäche verstrickt, wird von Auden mit unverkennbaren Zügen eines Märchens ausgestattet und gerät dadurch in die Nähe einer literarischen Gattung, die Hogarths sozialkritischem Aufklärungseifer denkbar fernlag.

Der Vertrag, den Tom Rakewell mit Nick Shadow, seinem dunklen Schatten, gedankenlos schließt, ist ein Teufelspakt; und die Szene, in der die beiden um Toms Seele würfeln, könnte geradezu, wie die dramaturgisch analoge Trinkszene in der *Histoire du soldat*, aus einem Volksbuch stammen. Vor allem aber sind die drei Wünsche, die Tom Rakewell offenstehen: verhexte Wünsche, die sich durch die Erfüllung, die Nick Shadow arrangiert, als nichtig und desaströs erweisen, ein Märchenmotiv. Und nicht die Struktur der Comedie larmoyante, die in einer lückenlosen Intrige bestehen müßte, sondern die des Märchens, die eine lockere Reihung zuläßt, bestimmt das Muster, das der Dramaturgie des Stücks zugrunde liegt.

Von den drei Wünschen ist der erste, der aus der Hogarthschen Vorlage stammt: das Verlangen nach Lust, das im Bordell endet, denkbar banal. Der zweite und dritte aber sind charakteristisch für Audens Methode, aus einem Stück Philosophie, dessen er sich als Schriftsteller von äußerster Intellektualität nicht zu schämen braucht, Theatereffekte von äußerster und geradezu bedenkenloser Drastik zu entwickeln, von denen er glaubte, daß sie zum Opernstil gehören.

Auden parodiert den Drang nach schrankenloser Freiheit, den Tom Rakewell in sich fühlt, indem er als extreme Realisierung einen „acte gratuit“, eine absolut sinnlose Handlung konstruiert: die Heirat eines Zirkusmonstrums, der Türken-Baba. Die Dialektik des „acte gratuit“, die Auden als literarisches Motiv von Andre Gide übernahm, erweist sich also – in einem seltsamen Umschlag von abstrakter in farbenschreiende Absurdität – als Anlaß und Vehikel einer szenischen Burleske. Und eine ähnliche dramaturgische Funktion erfüllt der dritte Wunsch, der in dem hybriden Drang besteht, als Geschäftsmann zugleich Erlöser oder als Erlöser Geschäftsmann zu sein, der also ein Stück Kapitalismus-Kritik einschließt, das gewissermaßen zum Lokalkolorit eines im 18. Jahrhundert angesiedelten Librettos gehört. Der Größenwahn, der von Tom Rakewell Besitz ergreift, als ihm Nick Shadow eine Maschine präsentiert, die eine Verwandlung von Steinen in Brot vorgaukelt, wird von dem Mephisto, der Tom als Schatten anhaftet, in schlichten Betrug überführt, der Tom in den Ruin reißt. Die Katastrophe aber löst eine tumultuarische Auktionsszene

aus, die zu den glücktesten Teilen der Oper gehört; und dramaturgisch ist nicht das Tableau eine Illustration der Intrige, sondern eher umgekehrt die Intrige ein Mittel zur Herbeiführung des Tableaus, in dessen breiter Ausmalung die Szenenfolge kulminiert.

Versucht man, das Problem zu rekonstruieren, dessen Lösung für Auden in der seltsamen Verquickung von Märchenmotiven, Gesellschaftskritik und burlesken Theatereffekten bestand, so stößt man auf das Fehlen einer eigentlich dialogischen Substanz, die nach den Normen der traditionellen Ästhetik die tragende Prämissen eines „Dramas“ bildet. Die Liebe der Anne Trulove zu Tom Rakewell wäre als Hauptinhalt einer dreiaktigen Oper zu blaß, weil sie sich nicht entwickelt, sondern lediglich immer aufs Neue dokumentiert. Anne Trulove ist eine Solveig, von der Peer Gynt sicher sein kann, sie noch nach Jahrzehnten so wiederzufinden, wie er sie verlassen hat.

Andererseits fehlt jedoch auch zwischen Tom Rakewell und Nick Shadow, anders als zwischen dem Soldaten und dem Teufel in der *Histoire du soldat*, eine wahrhaft dialektische Beziehung, die einer Reihe von Dialogen die Spannung einer sich steigernden Auseinandersetzung geben könnte, also das Rückgrat eines „Dramas“ wäre. Nick Shadow, der Teufel, der am Ende als betrogener Betrüger dasteht, ist nichts als Tom Rakewells anderes Ich, das die Versuchungen, denen Tom aus Schwäche ausgesetzt ist, beim Namen nennt und die Arrangements trifft, die notwendig sind, um ihnen zu verfallen.

The Rake's Progress, die Umkehrung von *The Pilgrim's Progress*, ist eine schwarze Komödie der Charakterlosigkeit. Tom Rakewell ist nicht einmal ein „gemischter“ Charakter, wie ihn die Dramaturgie der Comedie larmoyante im 18. Jahrhundert postulierte, sondern überhaupt keiner, weder ein Held noch ein Lump und nicht einmal das eine verquickt mit dem anderen. Und gerade dadurch, daß dort, wo ein Charakter sein sollte, schlechterdings nichts ist, eine bloße Leere, ist er den Zufällen eines Schicksals, das blind um sich schlägt, um so widerstandsloser ausgesetzt, nicht unähnlich dem Max in Webers *Freischütz*, in dem das Schicksalsdrama, der Modotypus der Jahre nach 1810, zur Nationaloper wurde. Schicksals- und Charakterdrama schließen sich, wie Walter Benjamin erkannte, gegenseitig aus.

Der Zufall aber, dessen Opfer Tom Rakewell ist, stellt nicht nur ein Motiv des Stücks, sondern geradezu dessen Formprinzip dar. Von lückenloser Motivierung der Handlung oder der Intrige, einer geschlossenen Form also, in der eine Szene aus der anderen hervorgeht, kann nicht die Rede sein. Die Szenen werden nicht von innen heraus, sondern ausschließlich durch die Märchenstruktur, deren altüberliefertes Schema der Reihung von Wünschen, die durch Erfüllung scheitern, einen Schein von dramaturgischer Plausibilität verleiht, zusammengehalten. Der Mangel an Konsequenz aber, der in der Handlung herrscht, drückt deren Moral aus, die Moral einer Parabel: Wer sich, wie Tom Rakewell, den Zufällen des Glücks überläßt, ist schließlich der Betrogene. Nick Shadow, Toms dunkler Schatten, ist der Gelegenheitsmacher, der die Fallen aufstellt, in die Tom dann tappt. Er zaubert, ein zweiter Mephisto, die Situationen herbei, die Tom Rakewell blenden und am Ende in den Ruin ziehen. Daß eine „Logik“ der Handlung, der Szenenverknüpfung, kaum fühlbar ist, bedeutet demnach kein Gebrechen, an dem das Stück krankt, sondern stellt ein Strukturprinzip dar, durch das sich das Thema der Handlung in deren Form ausdrückt. Und die Spannung, von der das Stück getragen wird, ist nicht die „dramatische“ der Konsequenz, sondern die „epische“ der Wechselhaftigkeit, die mit Theaterwirksamkeit durchaus vereinbar erscheint.

Man kann die Struktur oder die Mischung von Strukturen, mit der Auden operierte, auch negativ begründen: Sofern die Spannung, die ein Stück braucht, um im Theater bestehen zu können, weder in einer sich entwickelnden Beziehung der Personen zueinander lag, noch durch eine Intrige, die durch fesselnde Logik die Aufmerksamkeit des Publikums zu erzwingen vermochte, hervorgerufen wurde, mußte sie in der Buntheit der Ereignisse, und zwar einer motivierten, sogar philosophisch motivierten Buntheit, gesucht werden. Und die Märchenstruktur, die Auden der Parabel überstülpte, um den dramaturgischen Schwierigkeiten zu begegnen, diente dazu, eine tumultuarische Szenenfolge zu konstruieren, aus der die Bordellszene, die Auftritte des Zirkusmonstrums und die Auktion besonders grell hervorstechen. Das Märchenschema ist also ein Vehikel der Theatereffekte, die Auden um so bedenkenloser entfesselt, als sie durch ein wenig Philosophie begründet sind, und die Theatereffekte wiederum verdecken den Mangel, daß die dialogische Substanz schwerlich ausreichen würde, um ein „Drama“ in dem Sinne zu konstituieren, wie der Begriff im 18. und 19. Jahrhundert aufgefaßt wurde, wobei die Differenz, ob der Akzent wie im Schauspiel auf die rhetorische Auseinandersetzung der Personen oder wie in der Oper auf die Konfiguration der Affekte und deren Ausdruck in einem in sich kontrastierenden Ensemblesatz fällt, durchaus sekundär ist. Strawinskij war weder ein Komponist von Dialogen noch von Affekten – das Wagnersche Musikdrama ertrug er nicht und das Ausdrucksprinzip der italienischen Oper konnte er sich nur in ironischer Brechung zu eigen machen –, und Auden verfügte über das ästhetische Taktgefühl, eine dramaturgische Konstruktion bereitzustellen, die theatralisch tragfähig war und es Strawinskij dennoch erlaubte, die Schwächen, die ihn als Opernkomponisten zum Außenseiter machten, im Verborgenen zu halten.

10

The Flood (1961/62), ein Stück, das die Geschichte von der Vertreibung aus dem Paradies mit dem Mythos von der Arche Noah verknüpft, war ursprünglich für das Fernsehen bestimmt, wurde jedoch auch im Theater realisiert, ohne daß sich eine der Darstellungsformen als zwingend und ausschließlich angemessen erwiesen hätte. Daß das Stück abwechselnd als „Musical Play“, als „Biblical Allegory“ und als „Dance Drama“ bezeichnet wurde, ist charakteristisch für die Ambiguität eines Werkes, für dessen Theaterwirkung die choreographischen Teile – die Szenen über den Bau der Arche und über die Ausbreitung der Flut – entscheidend sein mögen, dessen eigentliche Substanz jedoch in einem „Musical Play“ besteht, das nach dem Vorbild mittelalterlicher Mysterienspiele oder Moralitäten den „erhabenen Stil“ mit dem „niederen“ mischt oder konfrontiert, weil gerade in der Divergenz der Stillagen und im unvermittelten Gegensatz der Tonfälle die versteckte theologische Pointe der „Biblical Allegory“ enthalten ist, auf die es Strawinskij, dem orthodoxen Christen, offenbar ankam.

Der Text, der von Robert Craft aus Bibelzitaten, Kirchenlatein und Versgruppen aus spätmittelalterlichen Mysterienspielen über die Schöpfung und den Sturz Luzifers und über Noah und die Sintflut zusammengestellt wurde, gleicht einer Collage, deren ästhetischer Sinn verkannt wäre, wenn man sie als gegückte Synthese rühmen würde, die sie gar nicht sein soll. Die Heterogenität der Texte, die aus verschiedenen Quellen stammen, eine Heterogenität, die in ständigen stilistischen Brüchen und Rissen zutage tritt, wurde von Strawinskij geradezu hervorgekehrt, statt verdeckt zu werden, und zwar darum, weil sie

die Begründung und Rechtfertigung einer Dramaturgie darstellt, die wie in *Renard* oder in *Persephone* von einer Aufspaltung der Kunstmittel, nicht von deren Zusammenfassung ausgeht.

Die divergierenden „Theatersprachen“ – der Chor, der Sologesang (oder das Bassistenduett als Stimme Gottes), das Melodram, die Erzählung und die Pantomime – werden allerdings in *The Flood*, anders als in *Renard*, nicht gleichzeitig – als getrennte Darstellung der einzelnen Teilmomente einer Bühnenaktion –, sondern abwechselnd benutzt: Die Vorgänge werden, je nach dem Akzent, den sie tragen, als Zeremonie, als epischer Bericht, als gesprochener oder gesungener Dialog oder Monolog oder als Pantomime dargestellt, wobei das epische Moment des Erzählens keineswegs die Funktion eines bloßen Kommentars zu den szenischen Vorgängen erfüllt, sondern insofern, als durch den schroffen Kontrast der verschiedenen „Theatersprachen“ der schiere Akt des Sprechens gewissermaßen „vorgezeigt“ und als solcher auffällig gemacht wird, durchaus ein Element der „theatralischen“ Wirkung bildet.

Daß die Aufspaltung in gesprochenes Wort – mit oder ohne Instrumentalbegleitung –, Gesang und Pantomime nicht, wie in *Renard*, zu einer „Zerlegung“ der handelnden Personen führt, sondern lediglich aufeinander folgende Textteile durch einen Wechsel der Darstellungsmittel voneinander abhebt – Gott ist ausschließlich Stimme, und zwar eine durch das Bassistenduett „entindividualisierte“ Stimme, Noah dagegen redende Person –, daß also die Trennung der Parameter gewissermaßen aus der Simultaneität in die Sukzession übertragen wurde, ändert allerdings wenig oder nichts an dem ästhetischen Sinn, den sie nach Strawinskis Absicht ausprägt: Sie dient einer Artifizialisierung, auf die es Strawinskij, dem Anti-Dilettanten, auch dann ankam, wenn er ein religiöses Thema behandelte.

Gerade in der Schroffheit der Sukzessivkontraste aber steckt die latente Pointe eines „Musical Play“, das als „Allegory“ gemeint ist. Der Stil des Bassistenduets, das die Stimme Gottes repräsentiert, erinnert durch spröde homorhythmischen Tonsatz – trotz der Zwölftontechnik, die dem Werk insgesamt zugrunde liegt – an mittelalterliche Mehrstimmigkeit, an die Strawinskij auch in der Messe anknüpfte. (Die Assoziation, die sich aufdrängt, ohne greifbar zu sein, wird dadurch verstärkt, daß Strawinskij sogar vor dem eklatanten Stilbruch, aus der Zwölftonreihe eine pseudo-gregorianische Intonation für das „Te deum“, das der Chor singt, abzuleiten, nicht zurückscheute.) Der archaisierende Ton aber, den Strawinskij in den zeremoniellen Teilen des Werkes anschlägt, gehört zweifellos zu den prägnantesten Darstellungsmitteln des erhabenen Stils in der Musik: des „genus sublime“. Demgegenüber repräsentiert Noah in ähnlicher Kraftigkeit den niederen Stil, das „genus humile“. Seine Redeweise – die eines Mannes, der sich als unwürdiges Werkzeug fühlt – bildet zur Stimme Gottes einen Kontrast, wie er schroffer kaum denkbar ist, und zwar durch ein bloßes Sprechen mit karger Instrumentalbegleitung, ein Sprechen, das eine zur Komik tendierende Alltäglichkeit sinnfällig macht.

Im Widerspruch der Stilllagen – einer Divergenz, die nicht als Mangel verdeckt, sondern als Ausdrucksprinzip hervorgekehrt werden soll – verbirgt sich, wie es scheint, die theologische Intention des Werkes, die gewissermaßen die metaphysische „Innenseite“ zu Strawinskis Artifizialisierungs-Tendenzen darstellt. Daß Noah als Komödienfigur erscheint – die Szene, in der Noahs Weib sich sträubt, die Arche zu besteigen, ist ausdrücklich „The Comedy“ überschrieben –, besagt unmißverständlich, daß sich Gottes Gnade gerade am Unscheinbaren, scheinbar Niedrigen bewährt, auf dem nicht der geringste irdi-

sche Glanz liegt. Nach christlichen Begriffen ist das „genus humile“, sofern es von Gnade durchdrungen ist, das eigentliche „genus sublime“. Und es scheint, als sei in *The Flood* die Dodekaphonie als Zeichen und musikalischer Ausdruck einer Spiritualität gemeint, die sämtliche Stillagen des Dramas erfaßt.

11

Strawinskij's Abscheu gegen Wagner – ein Abscheu, an dem kein Wechsel des Stils, weder der Übergang zum Neoklassizismus noch der zur Dodekaphonie, das geringste änderte – war so heftig und tief eingewurzelt, daß Strawinskij aus der Voraussetzung, die italienische Oper des 19. Jahrhunderts stelle den geschichtlich entscheidenden Gegentypus zum Wagnerschen Musikdrama dar, aus der Voraussetzung gemeinsamer Wagner-Feindschaft also, den seltsamen Schluß zog, er selbst sei ein genuiner Opernkomponist im Sinne der italienischen Tradition Bellinis oder zumindest der russisch-italienischen Erbschaft, wie sie von Tschaikowskij hinterlassen worden war. Die polemische Distanz zu Wagner sollte genügen, um eine innere Affinität zur italienischen Oper zu begründen. Und die unbestreitbare Tatsache, daß die italienische Oper ein Drama der Affekte und der Schauplatz einer Gefühlsrhetorik ist, die Strawinskij im Grunde ebenso fernlag wie die Expressivität der Wagnerschen Orchestermelodie, die er als forciert empfand, scheint ihn niemals ernstlich gestört und an der schlichten ästhetischen Dichotomie, die seinen polemischen Ausbrüchen Glanz verlieh (den Glanz, der Simplifizierungen so bestechend macht), irregemacht zu haben.

Man kann jedoch, statt von dem Gegensatz zwischen dem Wagnerschen Musikdrama und der italienischen Oper auszugehen – einem Gegensatz, der ohne Zweifel tiefgreifend ist –, beide Formprinzipien oder Gattungen des Musiktheaters, so verschieden sie sind, unter einem gemeinsamen Begriff, dem des musikalischen Dramas, zusammenfassen, zu dem dann Strawinskij's episches Theater einen Kontrast darstellt, weil es die entscheidende Kategorie sowohl des Musikdramas als auch der italienischen Oper, die Kategorie des Dialogs, preisgibt oder zumindest in den Hintergrund drängt, wodurch es sich andererseits als spezifisch modern erweist, und zwar im Sinne einer Moderne, die sowohl das Schauspiel als auch die Oper, also das Theater insgesamt umfaßt und prägt.

Die Krise des Dramas im 20. Jahrhundert, eine Krise, die keinesfalls eine Verfallsgeschichte des Theaters bedeutet, denn Theater und Drama sind nicht dasselbe, kann, wenn man eine grobe Vereinfachung nicht scheut, als Krise des Dialogs, der zwischenmenschlichen Auseinandersetzung, verstanden werden, wobei der Begriff des Dialogs, um außer dem Schauspiel zugleich der Oper gerecht zu werden, über den gewöhnlichen Wortgebrauch hinaus erweitert werden muß, so daß er auch das typische Opernensemble umfaßt, in dem die handelnden Personen weniger miteinander reden, als daß sie sich in einer Konfiguration von Affekten präsentieren, von denen sie bewegt werden. (Das Drama ist in der Oper gewissermaßen auf die Affektsubstanz reduziert, von der es auch im Schauspiel zehrt, ohne daß sie jedoch mit ähnlicher Drastik und Ausschließlichkeit wie in der Oper nach außen träte.) Der musikalische Ausdruck tritt gewissermaßen an die Stelle des rhetorisch-rationalen Diskurses, also die Konfrontation von Affekten an die Stelle des Rededuels, der paradigmatischen Dialogform des Schauspiels.

Der Dialog ist im modernen Theater nicht bloß formal, sondern anthropologisch gefährdet oder ausgehöhlt, und ohne daß den sozialpsychologischen Gründen der Krise

nachgegangen werden müßte, steht jedenfalls fest, daß das Vertrauen, wesentliche Entscheidungen in vernünftiger oder von Affekten getragener zwischenmenschlicher Auseinandersetzung herbeiführen zu können, geringer geworden ist, als es in der Vergangenheit war. Was sich im Drama als Formkrise manifestiert, ist ein Schwund der im 18. und 19. Jahrhundert ungebrochenen Überzeugung von der Tragfähigkeit des Dialogs, und zwar des Dialogs als Rededuell oder als Affektkonfiguration, also in der Schauspiel- oder in der Opernvariante. Und die Tendenz zum epischen Theater, an der Strawinskij partizipierte, ist negativ in der Erfahrung begründet, daß das Dialogprinzip vom Scheitern bedroht ist, einer Erfahrung, deren Ursprünge außerhalb des Theaters liegen, deren Konsequenzen jedoch im Drama, dem sie an den Lebensnerv gehen, mit einer Drastik zutage treten, die das, was im Alltag geschieht, überhaupt erst fühlbar werden läßt.

Der primäre Impuls, von dem Strawinskij ausging, als er die Grundzüge einer eigenen Dramaturgie entwarf, scheint allerdings der Drang nach rigoroser Artifizialisierung gewesen zu sein, der zum St. Petersburger Milieu des Jahrhundertanfangs gehörte: die Tendenz, die Teilmomente einer Bühnenhandlung, das Gestische, die Sprache und die Musik, voneinander zu trennen, um durch die Aufspaltung der Kunstmittel eine artifizielle Vollendung zu garantieren, die in der traditionellen Oper durch ständige Rücksichtnahme der „Teilkünste“ aufeinander – durch Reduktion des Gestischen wegen der Musik oder der Musik wegen der Szene – verhindert oder gefährdet wurde. Das „Gesamtkunstwerk“ wurde gleichsam zerlegt, um den Bestandteilen durch relative Selbständigkeit und Isolierung einen Kunstcharakter zu verleihen, von dem Wagner gerade umgekehrt behauptet hatte, daß er einzig durch „Aufgehen im Ganzen“, durch eine Funktionalisierung der „Teilkünste“ im Dienste des „Dramas“, erreicht werde.

Daß jedoch die Aufspaltung, die dann von Strawinskij mit der Einführung eines Erzählers und anderen Merkmalen des epischen Theaters verknüpft wurde, als spezifisch moderne Tendenz des Musiktheaters geschichtlich bedeutsam geworden ist, verdankt sie nicht allein der Neuheit des Theaterkonzepts und der zwingenden Wirkung von Strawinskis Musik, sondern dem Zusammentreffen formaler Modernität mit dem Phänomen, das als Zerfall des Dialogprinzips geschildert wurde. Strawinskis episches Musiktheater ist von einem Publikum, das sich als „zeitgenössisch“ im emphatischen Sinne fühlte, akklamiert worden, weil es einen der Auswege aus dem Dilemma zeigte, daß der Drang zum Theater unvermindert anhielt, daß aber das Vertrauen in den Dialog, der nicht allein ein Formprinzip, sondern darüber hinaus eine grundlegende Voraussetzung des traditionellen Dramas darstellte, weitgehend geschwunden war. (Man wollte gewissermaßen auf das Resultat nicht verzichten, ohne jedoch von den tragenden Prämissen noch überzeugt zu sein, und akzeptierte darum musikalisch-szenische Formen, die „Theater“ waren, ohne „Drama“ sein zu wollen.)

12

Die Dramaturgie, die Strawinskij praktizierte, insgesamt „neoklassizistisch“ zu nennen, wäre zweifellos eine Verengung und würde den Sachverhalt in eine Formel pressen, die durch Vergröberung mehr Schaden anrichtet, als sie durch Vereinfachung Nutzen bringt. *Le Rossignol, Renard* und die *Histoire du soldat* gehen der Periode voraus, die als neoklassizistisch etikettierbar ist, und *The Flood* gehört dem dodekaphonen Spätwerk an, in

dem Strawinskij gewissermaßen zur musikalischen Gegenpartei überwechselte, ohne jedoch seine frühere Ästhetik, die neoklassizistisch geprägt war, preiszugeben. (Und es war gerade die seltsame Mischung von Weberscher Kompositionstechnik mit Strawinskischer Ästhetik, von der man sagen kann, daß sie in der seriellen Musik der 1950er Jahre, nachdem von Pierre Boulez der geschichtsphilosophische Tod Arnold Schönbergs proklamiert worden war, „Schule machte“.)

Obwohl also das dramaturgische Konzept, von dem Strawinskij ausging, an keinen bestimmten Stil gebunden war, sondern in *The Flood* grundsätzlich dasselbe blieb wie in der *Histoire du soldat* oder in *Persephone*, besteht dennoch zwischen der Tendenz zum epischen Musiktheater, mit der Strawinskij an der Entwicklung des modernen Dramas partizipiert, und den kompositionstechnischen Methoden, die sich unter dem Begriff des Neoklassizismus zusammenfassen lassen, eine innere Affinität oder Analogie, die unverkennbar ist. Das Verfahren, tonale Zusammenhänge, die nach drei Jahrhunderten Geschichte der harmonischen Tonalität wie ein Stück Natur – oder zumindest zweite Natur – der Musik wirken, zu durchkreuzen oder zu zerreißen und die Akkorde, die disiecta membra der Tonalität, anders zu gruppieren, als man es erwartet – das Verfahren also, den Schein des Musikalisch-Organischen, der den tonalen Traditionsbeständen anhaftet, zu zerstören und durch das Prinzip der Montage zu ersetzen oder zu verdrängen, hängt mit einer Dramaturgie, die eine Bühnenhandlung in die Teilmomente des Gestischen, des gesprochenen Wortes und der Musik zerlegt, so eng und unmittelbar zusammen, daß es nahe liegt, von ein und derselben künstlerischen Denkform zu sprechen, die sich ebenso im epischen Musiktheater wie in der neoklassizistischen Kompositionstechnik Strawinskij manifestiert. Wenn Strawinskij Ästhetik, von der wiederum die Dramaturgie abhing, im Grunde – trotz wechselnder Stilfassaden – unveränderlich feststand, so fand sie in den neoklassizistischen Methoden, wie es scheint, das genaueste kompositionstechnische Korrelat.

Strawinskij's Verfahrensweise, als deren charakteristisches Merkmal das „Auffällig-Machen der Kunstmittel“, also das Vorzeichen des artifiziellen Herstellungsprozesses gelten kann, entspricht in den Grundzügen der Kunstdtheorie, die von Viktor Sklovskij als „Formalismus“ inauguriert wurde (einer Kunstdtheorie, die übrigens zunächst an realistischer Prosa von Gogol und Tolstoi erprobt wurde, so daß die Entgegensetzung von Formalismus und Realismus, auf der Georg Lukacs insistierte, zumindest einseitig und schief ist: Lukacs verquicke realistische und klassizistische Postulate, so daß der Formalismus, der in der Tat antiklassizistisch ist, in Lukacs' Ästhetik in Opposition zum Realismus geriet, wogegen kein geringerer als Brecht sich bereits in den 1930er Jahren wehrte).

Geschichtstheoretisch ist das Verhältnis zwischen dem Formalismus, den Strawinskij praktizierte, und dem Neoklassizismus, zu dem er sich bekannte und den er als klassizistischen Traditionalismus auffaßte, eigentlich verwickelt und scheinbar widersprüchsvoll. Setzt man nämlich die universalhistorische Typologie voraus, die Ernst Robert Curtius vorschlug: die Dichotomie von Klassizismus und Manierismus, so müßte man Strawinskij's Neoklassizismus zweifellos zu den manieristischen Richtungen zählen, denn die Methode des „Auffällig-Machens der Kunstmittel“ ist entschieden antiklassizistisch und insofern manieristisch: Die klassizistische Ästhetik beharrte stets, in der Renaissance ebenso wie um 1800, auf dem Postulat, daß Kunst, um Vollendung zu erreichen, ihren Kunstcharakter verborgen und wie Natur erscheinen müsse. Die Spuren des Herstellungsprozesses sollen im Resultat restlos getilgt sein. Paradox ausgedrückt: Kunst soll sich, um wahrhaft zu sein, was sie ist, als Kunst verleugnen.

Die Behauptung, daß der Neoklassizismus, der sich selbst als Klassizismus begreift, in Wahrheit antiklassizistisch sei, mag zunächst verwirrend wirken, verliert aber den Schein des Absurden, wenn man berücksichtigt, daß ein „sekundärer Stil“ – ein „Stil über einen Stil“ – nahezu zwangsläufig die Aushöhlung dessen betreibt, wovon er zehrt. Man kann geradezu sagen, daß die Rechtfertigung als eigener Stil – die Differenz gegenüber einer bloßen Stilkopie – eben darin liegt, daß er die Tradition zerstört, an die er anknüpft. Und das Prinzip der Montage, das Strawinskis Kompositionstechnik ebenso zugrunde liegt wie seiner Dramaturgie, bildet das technische Korrelat zu dem geschichtlichen Vorgang der destruktiven Aneignung.

Schönbergs schroffe Unterscheidung zwischen dem, was ein Stück Musik ist, und der Art, wie es gemacht ist, war Strawinskij, dem musikalischen Antipoden Schönbergs, durchaus fremd, denn in der Verfahrensweise, die einem Werk zugrunde lag, einer Verfahrensweise, die er gewissermaßen nach außen treten ließ, bestand für ihn das Wesen des Gebildes, das gerade als Dokument des Herstellungsprozesses, und nicht durch dessen Verleugnung, Kunstcharakter erhielt. Die Methoden, mit denen Strawinskij operierte, zeigte er vor, statt sie im Verborgenem zu halten. Und so war das Musiktheater für ihn weniger ein Inbegriff von Kunstmitteln, die darin „aufgingen“, eine Handlung sinnfällig zu machen, als daß umgekehrt die Handlung dazu diente, die Kunstmittel ins Spiel zu bringen, deren Rechtfertigung in ihnen selbst, in dem von ihnen erreichten Grad von Artifiziellität, lag.

EURIPIDES, DAS ABSURDE THEATER UND DIE OPER

Zum Problem der Antikenrezeption in der Musikgeschichte

1

Daß entlegene, periphere Fächer einen Teil der geringen Popularität, die sie überhaupt erreichen, einigen einprägsamen Mißverständnissen und Vorurteilen verdanken, ist eine Tatsache, die man nicht mit Entrüstung konstatieren, sondern als den Tribut betrachten sollte, der dafür gezahlt werden muß, daß eine Disziplin überhaupt an der allgemeinen Bildung partizipiert: einer Bildung, deren Daseinsrecht zwar von Zeloten eines Zeitalters der ausschließlich instrumentalen Vernunft bestritten wird, ohne die jedoch den humanistischen oder historisch-hermeneutischen Disziplinen die soziale Substanz fehlen würde, von der sie zehren.

Es ist demnach nicht als arrogant-expertenhafte Polemik gegen einen Gemeinplatz aufzufassen, wenn man sagt, daß die Vorstellung, die Oper sei um 1600 als Versuch einer Restitution der antiken Tragödie entstanden, ebenso falsch ist, wie sie unausrottbar sein dürfte.

Über die Datierung zu streiten, ist müßig. Die Werke, die im Rückblick als früheste Ausprägungen der Gattung Oper erscheinen, waren ursprünglich, im geschichtlichen Kontext ihrer Entstehungszeit, nichts anderes als eine Sonderform in einer reich differenzierter Menge musikalisch-dramatischer oder halb-musikalischer und halb-dramatischer Spektakel, die zur Ausstattung höfischer Feste gehörten. Und es wäre eine durchaus begründbare These, wenn man postulieren würde, daß von einer in sich zusammenhängenden Geschichte der Oper als Gattung erst seit 1637, dem Jahr der Eröffnung von zwei allgemein zugänglichen Opernhäusern in Venedig, die Rede sein könne. Von Anfängen zu sprechen, die sich datieren lassen, ist allerdings in der Geschichtsschreibung fast immer prekär, wie denn überhaupt die Gewohnheit, eine Entwicklung als geschlossenen Zusammenhang mit Anfang, Mitte und Ende zu schildern, weniger in der geschichtlichen Wirklichkeit begründet ist, als daß sie aus der Technik des Romans stammt. Die Entfernung zwischen Historiographie und Roman, zwischen Ranke und Scott oder Balzac, ist geringer, als sie in einer Wissenschaftstheorie erscheint, die den spezifischen Wahrheitsanspruch der Dichtung ebenso ignoriert wie die Darstellungsprobleme der Geschichtsschreibung: einer Geschichtsschreibung, die nicht grundlos von Johann Gustav Droysen eher zur Kunst als zur Wissenschaft gezählt wurde.

Ist es demnach schwierig und streng genommen auch überflüssig, die Entstehung der Oper pedantisch zu fixieren, so erscheint andererseits eine Definition dessen, was eine Oper überhaupt ist, als geradezu hoffnungsloses Unterfangen. Wie das Verhältnis zwischen gesprochenem Dialog und eingestreuten Liedern und Ensemblesätzen beschaffen sein muß, damit es gerechtfertigt ist, von einer Oper statt von einem Schauspiel mit Musik zu sprechen, läßt sich nicht generell, sondern bloß kasuell, im Hinblick auf einen bestimmten theatergeschichtlichen Kontext, sinnvoll und ohne Willkür entscheiden.

Das eigentlich ausschlaggebende, zum Nachdenken herausfordernde Moment des populären Vorurteils, daß die Oper als musikalisch-dramatische Gattung um 1600 aus dem Versuch einer Restauration der griechischen Tragödie hervorgegangen sei, ist denn auch weder die fragwürdige Datierung noch der unscharf umrissene Gattungsbegriff, sondern der Irrtum oder der halbe Irrtum, der in der Verknüpfung der Oper mit der Tragödie ent-

halten ist. Unter den dramatischen Gattungen, die in der Renaissance und im Frühbarock unterschieden wurden: der Tragödie, der Historie, der Komödie und der Pastorale, war es nicht die Tragödie, sondern die Pastorale, als deren musikalische Variante die frühe Oper entstanden ist. Das gesungene Drama orientierte sich an Dichtungen wie Tassos *Aminta* und Guarinis *Pastor fido*, denn in der arkadischen Hirten- und Schäferwelt, in die sich eine von Kriegen, Seuchen und Hungersnöten heimgesuchte Epoche zurückträumte, war es am ehesten wahrscheinlich, daß Menschen singen statt zu sprechen, wenn sie von heftigen Affekten wie Liebe, Eifersucht oder Furcht befallen werden.

Daß Monteverdis *Orfeo* von 1607 eine zwiespältige, aus Zügen der Pastorale und der Tragödie gemischte Gattung repräsentiert, soll keineswegs geleugnet werden. Und Monteverdis *Arianna* von 1608 ist gerade in dem einzigen musikalisch erhaltenen Teil, dem Lamento „*Lasciate mi morire*“, das Urbild und der Prototyp einer Realisierung des Tragischen im musikalischen Drama. Insgesamt aber ist die fundamentale Tatsache, daß die Oper ursprünglich ein musikalisches Pastoraldrama und nicht eine in Musik gefaßte Tragödie war, unter Musikhistorikern, entgegen dem populären Vorurteil, längst unstrittig.

Die Komödie ist, wenn man verstreute Einzelwerke des 17. Jahrhunderts und interpolierte Buffoszenen in ernsten Opern unberücksichtigt läßt, erst im 18. Jahrhundert, als *Opera buffa* und als *Intermezzo*, zu einer musikalisch-dramatischen Gattung mit kontinuierlicher Entwicklungsgeschichte geworden. Und von der Historie kann man, trotz ungezählter aus dem Arsenal der Geschichte stammender Sujets in der *Opera seria* des 17. und 18. Jahrhunderts, ohne Übertreibung behaupten, daß sie als fest umrissene Gattung im Sinne des Shakespeareschen *chronicle play* erst im 19. Jahrhundert in der Oper realisiert worden ist, wobei das Problem, ob bereits Meyerbeers *Prophète* oder erst Mussorgskijs *Boris Godunow* ein authentisches musikalisches Historiendrama darstellt — in dem Geschichte als solche sinnfällig wird, statt bloß die Personennamen für Intrigenstücke zu liehen —, in unserem Zusammenhang offen gelassen werden darf.

2

Ist es aufgrund des einfachen Räsonnements, daß es plausibler Ursachen bedarf, wenn Bühnenpersonen singen statt zu sprechen, durchaus begreiflich, daß die Oper als musikalisches Pastoraldrama — als Ausprägung einer Phantasie- und Traumwelt — entstanden ist, so erweist sich gerade darum die musikalische Tragödie, die zwar nicht die ursprüngliche, aber eine sich rasch entwickelnde Operngattung darstellt, als ästhetisch-dramaturgisches Problem.

Über das Ausmaß zu spekulieren, in dem die griechische Tragödie eine opernähnliche Theaterform war, ist wegen der Unvergleichbarkeit geschichtlich entlegener, durch zwei Jahrtausende getrennter Phänomene und wegen des Mangels an musikalischen Relikten aus der Antike ein nahezu hoffnungsloses Unterfangen: ein Streit um Worte und nichts sonst. Versucht man demgegenüber, sich innerhalb der Grenzen des empirisch Greifbaren über Voraussetzungen und Probleme der Rezeption oder Aneignung antiker Überlieferungen in der Operngeschichte zu verständigen, so ist nicht die hypothetische Affinität der Tragödie zur Oper, sondern umgekehrt die offenkundige Affinität der Oper zur Tragödie ein Thema, über das nachzudenken sich lohnt, weil die Verquickung der Gattungen, wie gesagt, nichts weniger als selbstverständlich ist. Die Tragödie als Oper war immer ästhetisch prekär.

Das lieto fine, das glückliche Ende, das in der ernsten Oper des 18. Jahrhunderts, der Opera seria, zu den Normen gehörte, die selten durchbrochen wurden — Pietro Metastasio's erstes Libretto, *Didone abbandonata*, ist eine Ausnahme —, wurde von der Operngeschichtsschreibung des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts, die sich bewußt oder unbewußt an Richard Wagner und dessen ästhetischer Theorie und Geschichtsmythologie orientierte, als Verirrung abgetan, für die man als bürgerlicher Historiker, ohne allzu präzise zu argumentieren, die Ursachen in höfischen Vorurteilen suchte. Im Grunde aber ist es, wenn man unbefangen urteilt, durchaus einleuchtend, daß dort, wo Musik ertönt, das Ende einer tragischen Handlung nicht so schlimm sein kann, wie es sich zunächst als unausweichlich ankündigte. Der oft verspottete Deus ex machina, der im Augenblick der Katastrophe rettend eingreift und gewissermaßen Orfeos Gesang auch in letzter Instanz triumphieren läßt, war für das Empfinden des 18. Jahrhunderts im Geist der Musik begründet, einem Geist, dem zwar Nietzsche als Apologet Wagners die Geburt der Tragödie zuschrieb, von dem man aber im 18. Jahrhundert fühlte, daß er eher ein lieto fine rechtfertige oder sogar fordere.

Daß dann in der Oper des 19. Jahrhunderts Menschen singend zugrundegehen, daß sie, verklärt durch Kantabilität, eingemauert oder erschlagen werden oder sich von einer Mauer zu Tode stürzen, ist zwar längst zur verfestigten ästhetischen Konvention geworden, an der kein Eingeweihter Anstoß nimmt, war aber nicht zufällig das Motiv ungezählter Opernparodien, deren unmittelbar wirksame Komik in dem niemals restlos ausrottbaren Gefühl begründet lag, daß das Verhältnis zwischen Musik und Tragödie, trotz Monteverdi, Gluck und Wagner, widersprüchlich ist. Daß die Distanz zur Bühne ein „Vergnügen an tragischen Gegenständen“ möglich macht, genügt offenbar nicht, um Musik ästhetisch zu rechtfertigen: eine Musik, die dadurch, daß sie eine Klage ausdrückt, die Klage immer schon transzendierte. Vielleicht gibt es, wie Franz Schubert meinte, nur traurige Musik; aber trostlose gibt es nicht.

3

Die Problematik, mit der die Tragödie als Oper oder die Oper als Tragödie belastet ist, läßt sich am ehesten verständlich machen, wenn man, um nicht ins Uferlose zu geraten, die Veränderungen skizziert, denen die Werke eines der griechischen Tragiker, die des Euripides, in der Librettistik des 18. bis 20. Jahrhunderts unterworfen waren. Zu schildern, welche euripideischen Sujets von der Opernproduktion — deren Ziele und Methoden bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht selten an die gegenwärtige Filmproduktion erinnern — aufgegriffen und modifiziert, umgeformt oder auch verzerrt wurden, ist allerdings angesichts der Tatsache, daß in vier Jahrhunderten ungefähr hunderttausend Opern aufgeführt worden sind, und angesichts einer durchaus begreiflichen Scheu der Literaturwissenschaftler, sich in die Labyrinth der Librettogeschichte zu wagen, ein geradezu halsbrecherisches Unterfangen. Und man ist darum, wenn man nicht als wissenschaftlicher Hochstapler erscheinen möchte, zunächst einmal zu dem resignierten Eingeständnis gezwungen, daß man von keiner euripideischen Tragödie mit Sicherheit behaupten kann, sie sei niemals als Opernvorlage benutzt worden. Daß Werke wie *Die Troerinnen*, *Die Herakliden*, *Ion* und *Herakles* von Librettisten ausgeplündert worden sind, ist wegen der Konfiguration von emphatischer Frömmigkeit und krasser Brutalität, die sich ohne Zerstörung der

dramaturgischen Struktur nicht mildern ließ, die aber weder für die Aristokratie des 18. noch für das Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts erträglich war, extrem unwahrscheinlich; ausgeschlossen ist es jedoch nicht. Und außerdem bleibt es, solange man nichts als die Titel kennt – und es ist wegen der Vernachlässigung der Librettoforschung mühsam, sich Zugang zu den Werken selbst oder wenigstens den Argomenti (den Inhaltsskizzen) zu verschaffen –, bei Opern, die *Orest*, *Herakles*, *Elektra*, *Medea* oder *Andromache* heißen, zunächst offen, welche Episode eines Mythos der Handlung zugrundeliegt.

Dennoch ist die Tatsache, daß keine der siebzehn euripideischen Tragödien, nicht einmal *Hippolytos*, zu den Stoffen gehörten, die von den herausragenden Librettisten der Opera seria des 18. Jahrhunderts, Apostolo Zeno und Pietro Metastasio, gewissermaßen kanonisiert worden sind, auffällig genug, um einen Interpretationsversuch herauszufordern, zumal andererseits von Glucks sogenannten Reformopern nicht weniger als drei, *Alkestis*, *Iphigenie in Aulis* und *Iphigenie auf Tauris*, unmittelbar oder indirekt auf Tragödien des Euripides zurückgehen. Das Hindernis, das der euripideischen Tragödie den Weg in die metastasianische Opera seria versperrte, war zweifellos nicht das Postulat eines *leto fine*, eines glücklichen Endes: ein Postulat, das mit geringer Mühe – mit oder ohne Deus ex machina – erfüllbar gewesen wäre. (Darüber, ob *Alkestis* von Euripides überhaupt als Tragödie intendiert war, läßt sich ohnehin streiten; wahrscheinlich ist es nicht.) Entscheidend war im 18. Jahrhundert offenbar, daß die Mischung von Liebesintrige und Staatsaffäre, die in der Opera seria – der von Neapel bis St. Petersburg und von Wien bis London dominierenden italienischen Hofoper – in immer wieder anderen Varianten gesucht wurde, aus euripideischen Tragödien nicht einmal durch skrupellose dramaturgische Gewaltstreiche, vor denen die Librettisten keineswegs zurückscheuten, extrahiert werden konnte. Euripides und Metastasio – die Nebeneinanderstellung der Namen ist nichts als die Formel für ein unaufhebbares Mißverhältnis.

Andererseits ist es, wenn man sich einen Augenblick lang auf das methodologische Risiko einläßt, nicht über einen bestimmten geschichtlichen Operntypus, sondern über die Oper schlechthin zu sprechen – die es natürlich für strikt empirisch denkende Historiker gar nicht gibt –, keineswegs unmöglich, außer Differenzen auch einige Affinitäten zwischen Oper und Tragödie gleichsam in abstracto zu skizzieren, wobei die idealtypische Konstruktion nicht das Ziel der Untersuchung bildet, sondern lediglich die heuristische Funktion erfüllt, einer Analyse einzelner Werke, von Glucks *Iphigenie in Aulis* über Cherubinis *Medea* bis zur *Ägyptischen Helena* von Richard Strauss und Hans Werner Henzes *Bassariden*, den Weg zu bahnen.

4

Operiert man also – ein wenig zögernd und unter den Vorbehalten, die den Tribut der generalisierenden Ästhetik an die Empirie ausmachen – idealtypisch konstruktiv, so ist es unverkennbar, daß zwischen der dramaturgischen Struktur der Oper und der euripideischen Tragödie – über Jahrtausende hinweg – handgreifliche Ähnlichkeiten bestehen, die am sinnfälligsten hervortreten, wenn man das klassizistische Schauspiel, das von der Literaturtheorie als Drama der geschlossenen Form typologisch abgegrenzt und charakterisiert worden ist, als Kontrastfolie benutzt. Ebenso wie die euripideische Tragödie ist die Oper, formelhaft gesprochen, weniger ein Charakter- und Entwicklungs drama als ein Affekt-

und Situationsdrama. Die Unterscheidung, die der Erläuterung bedarf, besagt zunächst einmal, daß die Protagonisten in der Oper wie in der euripideischen Tragödie nicht als einheitliche oder in sich gespaltene, aber jedenfalls gleich bleibende Charaktere erscheinen, sondern von den Affekten, denen sie in extrem wechselnden Situationen ausgesetzt sind, hin und her geworfen werden, so daß die Identität des selbstbewußten Subjekts, die von der Poetik des 18. und 19. Jahrhunderts vorausgesetzt wurde, als wäre sie eine psychologische oder anthropologische Selbstverständlichkeit, gefährdet oder sogar aufgehoben ist; und zwar brechen die Passionen gewissermaßen von außen — verhängt von den Göttern, den Fallenstellern einer dramatischen Situation — über die Menschen herein. Alkestis und Iphigenie, Medea und Hermione (in *Andromache*) sind vom einen zum anderen Augenblick wie umgewandelt, ohne daß es erlaubt wäre, im Sinne einer bürgerlich-klassizistischen Kritik von dramaturgischen Brüchen zu sprechen. (Im Rückblick auf das 18. und 19. Jahrhundert liegt der Einwand nahe, daß die Identität des selbstbewußten Subjekts, die Einheit des Charakters also, eine heroische Illusion gewesen ist.)

Andererseits gleicht die Handlung bei Euripides, anders als bei Racine, Schiller oder Ibsen, nicht einer Kettenreaktion, in der das eine Ereignis zwingend das andere nach sich zieht, sondern eher einer lockeren Fügung relativ selbständiger Szenen. Zwar treibt auch in der antiken Tragödie eine zu Anfang exponierte Konfiguration unaufhaltsam einer Katastrophe entgegen, aber die moderne Sukzessionslogik, der dramaturgische Ehrgeiz, ein Schauspiel so zu konstruieren, daß, wie in Schillers *Wallenstein* oder *Maria Stuart*, jede Szene als Konsequenz der vorausgegangenen und als Prämisse der folgenden erscheint, war den griechischen Tragikern durchaus fremd. Auf die Situation selbst, nicht auf das, was aus ihr hervorgeht, fiel der Akzent.

Die Grundzüge der Dramaturgie, die aus den Voraussetzungen des Affekt- und Situationsdramas erwächst, sei es in der Oper oder in der euripideischen Tragödie, sind ohne Mühe und ohne den Zwang, Beispiele zu häufen, rekonstruierbar. Erstens ist der Monolog — gleichgültig, ob ein stummer Antagonist oder ein Confidante auf der Bühne anwesend ist oder nicht — in einem Drama, das zur Entladung von Affekten in relativ isolierbaren Szenen drängt, statt unter dem Zwang zu stehen, durch Dialoge, die Rededuellen gleichen, die Handlung ständig weiterzutreiben, eine legitime Form und nicht eine bloße Verlegenheitslösung, die gegen die Maxime verstößt, daß alles Wesentliche in zwischenmenschlicher Rede ausdrückbar sei und ausgedrückt werden solle. — Zweitens tendiert die einzelne Situation, wie gesagt, zur Selbständigkeit: Die Antithetik oder Dialektik, die sie ausprägt, liegt primär in ihr selbst und erst sekundär in dem Entwicklungszug, der von zurückliegenden Prämissen zu künftigen Konsequenzen drängt; die Handlung ist eher eine Funktion der Szene als die Szene eine Funktion der Handlung: Die in sich geschlossene Einzelsituation bildet in der Oper wie in der euripideischen Tragödie eine dramaturgische Einheit, die für sich, und nicht nur im Hinblick auf das Ganze, Aufmerksamkeit beansprucht. — Drittens ist nicht die Spannung auf den Ausgang, sondern die Konzentration auf die Kunst, mit der ein längst bekannter Stoff interpretiert und abgewandelt wird, die grundlegende Rezeptionskategorie. So absurd und irreführend es wäre, zwischen den wechselnden Dramatisierungen eines festen Traditionsbestandes von Mythen einerseits und den immer wieder anderen Vertonungen derselben metastasianischen Libretti in der *Opera seria* des 18. Jahrhunderts andererseits eine strikte Analogie zu konstruieren, so unverkennbar ist es dennoch, daß man beide Dramentypen als „Inszenierungen“ gegebener und bekannter Vorlagen kennzeichnen kann und daß eine Dramaturgie, deren Sinn in der

differenzierenden Variation von Modellen besteht, über Jahrtausende hinweg gemeinsame Züge herausbildet, durch die sie sich von einer Dramentechnik unterscheidet, die auf Neuheit und Überraschung im Stofflichen und auf lückenlose Stringenz im Formalen zielt. – Viertens ist die Zeitstruktur des Affekt- und Situationsdramas von der des Charakter- und Entwicklungsdramas grundverschieden. Die „reißende Zeit“, von der Emil Staiger sprach, um das teleologische, einem Ziel entgegenstürzende Wesen des Dramas zu kennzeichnen, scheint in der Oper – und in geringerem Maße auch in der euripideischen Tragödie – nicht selten innezuhalten, um einem Affekt Platz zu lassen, der sich um ein Vielfaches länger ausbreitet, als es in der Realität oder im gesprochenen Schauspiel der Neuzeit ohne parodistische Wirkung möglich wäre. (Daß das rhetorische Drama Victor Hugos eine Ausnahme darstellt, besagt lediglich, daß es latent bereits eine Oper ist, so daß es, um als Libretto zu dienen, nur geringfügig modifiziert zu werden brauchte: In der musikalischen Arie kam die sprachliche gewissermaßen zu sich selbst.)

5

Läßt man die skizzierten Strukturanalogien – trotz eines Abstraktionsniveaus, durch das sie in die Nähe vager Spekulationen geraten – zumindest als Vehikel zu heuristischen Zwecken zunächst einmal gelten, so wäre es andererseits sinnwidrig, vor den Schwierigkeiten, die in der Oper einer Aneignung von Formstereotypen der antiken Tragödie im Wege standen, die Augen zu verschließen.

Daß die Stichomythie, die Wechselrede im Zeilenabstand, kaum komponierbar ist, dürfte unmittelbar einleuchten: Als Duett wirkt sie entweder unerträglich kurzatmig oder verliert durch musikalische Dehnung die Schärfe des Rededuells, auf die es ankommt. Und im Rezitativ, der Alternative zum Duett, gerät die Regelmäßigkeit des Zeilenabstands in Widerspruch zu dem Postulat eines häufigen Wechsels der Syntax, der im Rezitativ unentbehrlich ist, wenn es nicht in Monotonie verfallen soll.

Nicht weniger prekär ist in der Oper der Botenbericht, obwohl die Erzählung vom Tod der Eurydike in Peris Oper, deren monodischer Stil der Spaltung in Rezitativ und Arie vorausliegt, zu den berühmtesten Stücken des frühen musikalischen Dramas gehört. Einerseits fehlt dem Botenbericht die dialogische Spannung, von der das Rezitativ lebt. Andererseits ist er, auch wenn der Bote die Ereignisse, die er schildert, durch den Ton erschütterten Mitgefühls mit dem Schein unmittelbarer Präsenz ausstattet, niemals von einem durch die Situation sinnfällig begründeten Affekt getragen, wie ihn die Arie verlangt, um als lang ausgesponnener Sologesang eine über fünf oder gar zehn Minuten sich ausdehnende Strecke in einer Bühnenhandlung, deren Publikum zur Ungeduld neigt, bestreiten zu können.

Außerdem ist das Prinzip, über Ereignisse zu berichten, statt sie zu zeigen, im Grunde opernfremd (sogar in Wagners *Ring des Nibelungen* wird in der Regel nur das erzählt, was man früher bereits gesehen hat). In der Oper zählt das Sichtbare und nichts sonst (so daß man ohne Übertreibung behaupten kann, die wirkliche – und das heißt: die musikalisch realisierte – Handlung des Verdischen *Trovatore* sei eine andere als die, die in Opernführern aus verstreuten Erzählfragmenten des Werkes rekonstruiert wird).

In der Oper ist darum generell – im Unterschied zum Schauspiel, und zwar zum antiken ebenso wie zum modernen – die verdeckte Handlung, die nicht szenisch, sondern lediglich sprachlich vergegenwärtigt wird, ein dramaturgischer Mißgriff, sofern sie wesent-

lich und nicht, wie im *Trovatore*, irrelevant ist. Die Oper, deren Text man nur partiell versteht – eine Tatsache, die von Librettisten kalkuliert wird – verlangt gewissermaßen zum Ausgleich szenische Sinnfälligkeit.

Dagegen ist die euripideische Tragödie weniger ein Drama der Aktion als der Reaktion. Was man auf der Szene sieht, ist nicht die Katastrophe, sondern deren Wirkung auf die Betroffenen und der Anblick der Opfer; nicht die Tat, sondern die Entstehung des Gedankens, der zu ihr führt; nicht das Ereignis, sondern die reflektierende Auseinandersetzung über das, was geschehen ist oder geschehen soll.

So problematisch demnach in der Oper der Botenbericht und das Prinzip der verdeckten Handlung sind, so selbstverständlich scheint andererseits der Monolog zu den Formen zu gehören, die ohne dramaturgisches Risiko aus der Tragödie in die Oper übernommen werden konnten und übernommen worden sind. Man muß sich jedoch bewußt machen, daß in der euripideischen Tragödie der große Monolog des Protagonisten im allgemeinen durch einen Botenbericht motiviert wurde, daß also das eine Formstereotyp ein Korrelat des anderen darstellte, um zu erkennen, daß der Monolog zwar zur Substanz mancher Dramentypen – vor allem der musikalischen – gehört, daß aber in der gesamten Theatergeschichte Begründungsschwierigkeiten bestanden, die das Metier des Tragödiendichters wie das des Librettisten nicht unerheblich belasteten. Man kann die Dramaturgie der Oper zu einem nicht geringen Teil aus dem Problem ableiten, Intrigen zu konstruieren, durch die sich ohne Gewaltsamkeit Monologe – und das heißt musikalisch: Arien – herbeiführen lassen.

Die Behauptung, daß auch das Chorlied der antiken Tragödie – auf das sich Wagner berief, um die instrumentalen, durch Musik die Handlung reflektierenden Schlüsse nach Siegfrieds Tod und am Ende der *Götterdämmerung* zu rechtfertigen – im Grunde opern fremd sei, mag zunächst befremden, läßt sich jedoch formal wie inhaltlich stringent begründen. Die Geschichte des Chors in der Oper gleicht, dramaturgisch betrachtet, einer Kette von Versuchen, den reflektierenden und mitleidenden Chor, den der griechischen Tragödie also, zu vermeiden und durch andere Formen zu ersetzen. In der Opera seria des 18. Jahrhunderts war, außer bei Gluck, der Chor, sofern er nicht fehlte, bedeutungslos. Im 19. Jahrhundert bestand die primitivere Lösung in dem Typus des pittoresken, ein Milieu oder eine Stimmung ausmalenden Chors, dessen Daseinsrecht in der generellen ästhetischen Tendenz der Epoche, couleur locale zu vermitteln – einer Tendenz, die in den Romanen von Walter Scott besonders auffällig ist – begründet war. Daß der Opernchor, wie in Glucks *Iphigenie in Aulis*, in Meyerbeers *Prophète* und vor allem in Mussorgskis *Boris Godunow*, zum Kollektiv-Akteur und sogar zum eigentlichen Antagonisten des individuellen Protagonisten avancierte, blieb eine seltene Ausnahme. Die authentische Lösung war diejenige, die kaum jemals glückte.

Daß der reflektierende und mitleidende Chor der antiken Tragödie in der modernen Oper keinen Platz fand, an dem er ästhetisch von innen heraus gerechtfertigt erschien, war jedoch nicht allein dramaturgisch-formal, sondern auch in der Ideenstruktur begründet, ohne die der griechische Tragödichor schlechterdings nicht vorstellbar ist. Er erfüllt, verkürzt ausgedrückt, als Anrufung der Götter, als Erinnerung an Mythen und als Reflexion über die Rätselhaftigkeit des von den Göttern über die Menschen Verhängten nur dann eine sinnfällige dramaturgische Funktion, wenn die eigentliche Handlung einer Tragödie sich nicht nur zwischen Menschen, sondern auch zwischen Göttern und vor allem

zwischen Göttern und Menschen ereignet: Göttern, von denen bei Euripides die Menschen getäuscht, gedemütigt, ins Verhängnis getrieben und einer unaufhaltsamen Katastrophe ausgeliefert werden. Die Auseinandersetzung von Göttern untereinander – Deus contra Deum – bildet den Hintergrund, ohne den die antike Tragödie, vor allem die euripideische, nicht wäre, was sie ist.

In der Oper aber bestand demgegenüber das Problem einer Librettistik, die krasse Anachronismen vermeiden wollte, gerade darin, Konflikte mit den Göttern in zwischenmenschliche Auseinandersetzungen umzudeuten. Daß Phädra ihren Stieffsohn Hippolytos liebt, war unter den Prämissen des 18. Jahrhunderts, es sei denn metaphorisch, nicht als Rache der Aphrodite, die sich durch einen ausschließlichen Artemis-Kult gekränkt fühlt, motivierbar, sondern mußte, um glaubwürdig zu erscheinen, psychologisiert werden.

Die Schwierigkeit, die Religiosität des Euripides zu verstehen, läßt sich, obwohl ein schlichter Opernhistoriker sie eigentlich umgehen sollte, nicht restlos vermeiden, weil sie tief in die dramaturgische Struktur der Tragödien eingreift. Einerseits scheint es, als sei Zeus von Euripides als nahezu anonyme geistige Macht verehrt worden:

„Ob du, der Erden Stütze, der auf Erden thront,
Zeus, wer du seist auch, Hoher, Unerforschlicher,
Ob Geist des Menschen, ob Naturnotwendigkeit,
Ich flehe dich an: denn du lenkst, auf stiller Bahn
Hinwandelnd, alles Menschenlos zum rechten Ziel.“

Andererseits sind die handelnden Götter der Tragödien, Hera in *Herakles*, Apoll in *Ion*, Aphrodite in *Hippolytos* und Dionysos in den *Bakchen*, zutiefst ungerechte, eifersüchtige, rachgierige Wesen, die die Menschen in das treiben, was Jean Cocteau in seiner Ödipus-Version „*machine infernale*“ nannte.

Was die Ambivalenz ideengeschichtlich besagt – in der Epoche der Sophistik, der Euripides angehörte, einer Epoche, die allerdings in der antiken Geschichte eine bloße Episode blieb –, ist in unserem Zusammenhang von geringerer Bedeutung als die dramaturgische Funktion, die sie erfüllt. Die Zwiespältigkeit des religiösen Bewußtseins erlaubt es einerseits, Götter als Akteure zu zeigen, die ebenso von Passionen umgetrieben werden wie die Menschen, die ihnen zum Opfer fallen. Und andererseits bildet die Hoffnung auf eine gerechte, ausgleichende höhere Macht, die Euripides in dem Zeus-Hymnus beschwört, das ideell-religiöse Korrelat zu dem dramaturgischen Prinzip, Schlüsse offen zu lassen und die Widersprüche, die das Publikum betroffen machen, gerade nicht zu schlichten. Das äußere Ende einer euripideischen Tragödie ist oft genug kein Ziel und Resultat, sondern gleicht einem bloßen Abbrechen, weil es die Problematik, die immer quälender angewachsen ist, nicht löst. Was bleibt, ist die in dem Zeus-Hymnus einen Augenblick lang aufblitzende Hoffnung auf eine Gerechtigkeit jenseits der Verwirrung, die der Tragödien-schluß, der eigentlich kein Schluß ist, unaufgehoben läßt.

Offenkundig war jedoch, um zur Oper zurückzukehren, weder ein passioniert und ungerecht agierender Gott noch ein offener Schluß, der das Verhältnis zwischen Göttern und Menschen im Ungewissen hält, in der Oper des 18. oder 19. Jahrhunderts möglich. Und die Aneignung antiker Tragödienstoffe bedeutete darum nichts Geringeres, als daß die dramaturgische Struktur, die mit einer doppelbödigen religiösen Ideenwelt untrennbar verbunden war, von Grund auf umgeformt werden mußte.

Richard Wagner, der 1847 als Dresdener Hofkapellmeister Glucks *Iphigenie in Aulis* inszenierte und dirigierte, fühlte sich durch die Tatsache, daß du Rouplets Libretto sich weniger an der Tragödie des Euripides als an Jean Racines Tragédie orientierte, zu Eingriffen in das Werk herausgefordert, deren Zweck es war, die unter der französischen Verkrustung verborgene ursprüngliche tragische Substanz wiederherzustellen. „*Das Gedicht selbst*“, schrieb Wagner, „suchte ich durch Fernhaltung alles dessen, was dem französischen Geschmacke gemäß das Verhältnis des Achilles zu Iphigenia zu einer süßlichen Liebschaft stempelte, namentlich aber durch die vollständige Umänderung des Schlusses mit der unerlässlichen ‚Mariage‘ soweit als möglich mit dem gleichnamigen Stück des Euripides in Übereinstimmung zu setzen... Im dritten Akt mußte ich der Iphigenia, sowie der von mir eingeführten Artemis, ariose Rezitative von meiner eigenen Komposition geben.“

Überflüssig, Wagners antifranzösischen Affekt zu kommentieren, in dem sich die Erinnerung an demütigende Jahre in Paris mit den Topoi der – teils von Lessing stammenden, teils fälschlich auf ihn zurückgeföhrten – deutschen Racine-Kritik verquickte. Wesentlicher – und frappierend – ist die Bedeutung, die Wagner den divergierenden Dramenschlüssen zumißt, obwohl er als Musikdramatiker, der seine Zweifel an den Schlüssen des *Tannhäuser*, des *Lohengrin* und später auch der *Götterdämmerung* niemals restlos zu beschwichtigen vermochte, so genau wie kein anderer wußte, wie quer die Gewohnheit ist, die Struktur eines Dramas von dessen Ende her zu dechiffrieren: Daß der Schluß des *Tannhäuser* variabel ist, ändert an der dialektischen Konfiguration, in der die Substanz des Werkes besteht, wenig oder nichts.

Entscheidend ist vielmehr ein Sachverhalt, den Wagner mit keinem Wort erwähnt: die Tatsache, daß Euripides, Racine und Gluck oder du Roullet Iphigenie-Tragödien konzipierten, von denen man, obwohl der Grundriß der Handlung scheinbar feststeht, sogar bei großzügiger Auslegung dessen, was die Identität eines Mythos ausmacht, nicht mit Sicherheit behaupten kann, es handle sich strukturell und ideell um bloße Varianten ein und desselben Modells.

Das Drama des Euripides ist eine Tragödie Agamemnons und Iphigenies, die sich, jeder in anderer Weise, vergeblich gegen den Spruch der Artemis, daß Iphigenie zum Todesopfer bestimmt sei, wenn dem griechischen Heer der Aufbruch nach Troja gelingen solle, zur Wehr setzen. Agamemnons Versuche, durch Listen und Ränke dem von der Göttin Verhängten auszuweichen, schlagen kläglich fehl, und am Ende ist er, äußerlich wie innerlich, eine Ruine seiner selbst: geschlagen und gedemütigt. Iphigenie dagegen, die zunächst um Rettung und Erbarmen fleht, fügt sich, ohne daß der abrupte Umschlag motiviert würde, mit plötzlicher Ergebenheit in das Geschick, als Opfer für Griechenland zu fallen. Am Ende kann Artemis das Verhängnis, das von ihr ausging, widerrufen, denn die Macht, die sie ausübt, erweist sich ohnehin als unwiderstehlich – im Bösen wie im Guten --: Statt Iphigenie ist es eine Hirschkuh, die geschlachtet auf dem Opferaltar liegt, und Iphigenie wird nach Tauris, dem Schauplatz einer zweiten Iphigenie-Tragödie, entrückt.

Die eigentliche, religiös fundierte Handlung besteht also in den wechselnden Formen, in denen sich Agamemnon und Iphigenie mit der Übermacht dessen, was die Göttin verhängte, auseinandersetzen. Und es ist ein ungleicher, in die Katastrophe treibender Kampf: eine Katastrophe, die auch dann, wenn Gnade sie aufhebt, verstörend bleibt. Achill, von Agamemnon vorgeschoben, um Iphigenie mit einem vorgetäuschten Heirats-

plan nach Aulis zu locken, ist nichts als eine dramaturgische Hilfsfigur; und daß er sich schützend vor Iphigenie stellt, geschieht weniger um ihretwillen als wegen der eigenen Ehre, die auch gegen den bloßen Schein eines Schattens, der auf sie gefallen ist, verteidigt werden muß.

Daß die Abruptheit des Übergangs von Iphigenies verzweifeltem Flehen zu heroischer Demut für eine Dramaturgie charakteristisch ist, die nicht eine Einheit oder eine kontinuierliche Entwicklung von Charakteren, sondern die ergreifende Wirkung isolierbarer Einzelszenen erstrebte, wurde bereits erwähnt.

Kulminiert demnach die Rolle der Iphigenie im großen Monolog, so bilden die Intrigen, durch die Agamemnon vor dem Spruch der Artemis Zuflucht sucht, die Anlässe für Dialoge mit Menelaos, Achill und Klytämnestra, in denen unlösbare Konflikte als effektvolle Rededuelle ausgetragen werden, wobei nicht die äußere Handlung, in der die Ohnmacht von Agamemnons Ränken allmählich zutage tritt, ausschlaggebend ist, sondern die innere, deren Sinn darin besteht, einem religiös betroffenen Publikum zu zeigen, wie sich sämtliche handelnden Personen in die von Artemis gestellten Fallstricke verfangen. Nicht daß die Szenen und die Konflikte, die in ihnen ausgetragen werden, zwingend auseinander hervorgehen, bildet, wie im neuzeitlichen Drama der geschlossenen Form, das Grundmuster der euripideischen Dramaturgie, sondern daß vor dem Hintergrund des von Artemis verhängten Dilemmas die Menschen in Szenen, die prinzipiell isolierbar und in ihrer Disposition zum Teil vertauschbar sind, in quälend widersprüchliche Situationen geraten.

Daß die Tragédie von Racine, trotz klassizistischer Pietät gegenüber den drei Einheiten des Aristoteles, von Grund auf anders strukturiert ist als eine antike Tragödie, ist eine Trivialität, die zu kommentieren überflüssig erscheint. Racine führte in *Iphigénie* eine neue Figur ein, Eriphile, die sich am Ende als die eigentlich vom Orakel gemeinte Iphigenie erweist und die, nach dem Prinzip einer Moral der ausgleichenden Gerechtigkeit, ihren Opfertod wegen der Intrigen verdient, mit denen sie die Liebe zwischen Iphigenie und Achill zu untergraben versuchte, um Achill für sich selbst zu gewinnen. In der Vorrede zu *Iphigénie* schrieb Racine 1674: „*Unvorstellbar, daß ich die Bühne durch die grausige Ermordung eines so tugendhaften und liebenswerten Menschenkindes besudelt hätte, als welches Iphigénie doch darzustellen war. Und unvorstellbar, meine Tragödie mit der Hilfe einer Göttin und einer Maschine aufzulösen und durch eine Verwandlung, die wohl zur Zeit des Euripides einigen Glauben finden konnte, aber bei uns gar zu ungereimt und unglaublich wirken würde. Ich darf also sagen, daß ich sehr glücklich gewesen bin, bei den Alten diese andere Iphigenie zu finden, die ich so darstellen konnte, wie ich es für gut hielt, und die, wenn sie dem Unglück anheimfällt, in das diese eifersüchtig Liebende ihre Gegnerin stürzen wollte, es auf der einen Seite verdient, bestraft zu werden, ohne doch ganz unwert des Mitgefühls zu sein.*“

Charakteristisch für die Form, die Racine dem Drama gab, ist demnach erstens die ideengeschichtlich verständliche, allerdings dramaturgisch fragwürdige Eliminierung des religiösen Prozesses, der bei Euripides zwischen Artemis und ihren Opfern, Agamemnon und Iphigenie, ausgetragen wurde, zweitens die breite Darstellung einer komplizierten Liebesintrige zwischen Achill, Iphigenie und Eriphile und drittens der damit zusammenhängende Gedanke, den stellvertretenden Opfertod der Eriphile, der „anderen Iphigenie“, als Strafe für die Schuld zu rechtfertigen, die sie als Intrigantin auf sich geladen hat. Mit anderen Worten: Racine verknüpft eine Handlung, in der Staatsaffäre und Liebesintrige ineinander greifen, mit einer Moral, deren Grundkategorien Schuld und Sühne sind.

Von der religiösen Substanz der euripideischen Tragödie verstand er, als jansenistischer Christ, nichts als das dramentechnische Requisit des Deus ex machina, das er, von seinem Standpunkt zu Recht, als bloßen Apparat abtat und verschmähte.

Daß du Roulet, Glucks Librettist, durch französische Konventionen, denen sich auch eine Reformoper nicht zu entziehen vermochte, gezwungen wurde, in die tragische Handlung nicht weniger als sechs Ballettnummern einzufügen, ist eine Tatsache, die ein Ästhetiker beklagen mag, ein Historiker jedoch hinnehmen muß. Wesentlicher ist, daß der Chor der Griechen, die die Opferung Iphigenies fordern, mit einer musikdramatischen Brutalität, zu der im 18. Jahrhundert niemand außer Gluck fähig war, immer wieder die Bühne beherrscht, daß also die unsichtbar göttliche Drohung, die über der Handlung liegt, in eine sichtbar menschliche verwandelt wurde. (Den euripideischen Chor bilden Mädchen aus Chalkis, die reflektierend und mitleidend mit den Opfern der Tragödie fühlen.) Die Macht, der Agamemnon und Iphigenie in Glucks Oper ausgeliefert sind, ist demnach — sofern man die dramaturgische Technik als Ausdruck und Korrelat der Ideenstruktur betrachtet — weniger Artemis, die als nicht mehr geglaubte Göttin zur Allegorie verblaßt, als vielmehr das Griechenheer; und weil die aufgebrachte Menge der eigentliche Antagonist der eher leidenden als handelnden Protagonisten ist, muß sie — nach dem Formgesetz der Oper — sinnfällig in Erscheinung treten. Da zu Beginn jedes Aktes der Chor die Opferung verlangt, ist die beängstigende Drohung ständig präsent.

Daß andererseits du Roulet von Racine einige Teile der Liebesintrige übernahm, ist unbestreitbar und war unter den musikdramaturgischen Bedingungen, die für Gluck in den 1770er Jahren die Grenzen des Möglichen absteckten, auch schlechterdings unvermeidlich. Die Figur der Eriphile wurde allerdings eliminiert, und der versöhnliche Schluß greift auf den Deus ex machina zurück, wenngleich Artemis nicht selbst erscheint, sondern ihren Willen, der die Katastrophe im letzten Augenblick abwendet, durch den Oberpriester Kalchas offenbart.

Trotz der Reduktion der Liebesintrige ist jedoch Glucks Oper, die als grundstürzende Reform proklamiert wurde, weniger eine musikalische Tragödie aus antikem Geiste als eine Opera seria des 18. Jahrhunderts. Das von Artemis Verhängte ist trotz der Transformation in Chorszenen, durch die es Bühnenpräsenz erhält, nach musikdramaturgischen Kriterien — und das heißt: im Hinblick auf das musikalisch Realisierte — nicht zentral, sondern fungiert als Vehikel der Handlung zwischen Iphigenie und Achill. Die Oper als Drama kontrastreich wechselnder Affekte entfaltet sich in Szenen, deren Substanz — um am ersten Akt zu exemplifizieren — eine Kette gegensätzlicher Leidenschaften bildet: Die Qual Agamemnons und die Freude Klytämnestras bei der Ankunft Iphigenies, die sehnsüchtige Liebe Iphigenies zu Achill, die Wut Klytämnestras, als sie Iphigenie von Achill getäuscht glaubt, Iphigenies fassungslose Trauer über den vermeintlichen Verrat des Geliebten, Achills Empörung über den falschen Verdacht, dem er ausgesetzt war, und schließlich das Glück der Liebenden über die Aufklärung der trennenden Mißverständnisse.

Daß im zweiten Akt die von Artemis verhängte Tragödie und die Liebeshandlung miteinander verschrankt werden, daß Achill und Agamemnon in Konflikt geraten und daß Achills Entschlossenheit, sich der Opferung zu widersetzen, zu Iphigenies Ergebung in das Schicksal einen rührenden Kontrast bildet, mildert zwar den Bruch in der inneren Form des Werkes, hebt ihn jedoch nicht auf. Glucks Reformoper ist das Dokument einer musikgeschichtlichen Situation, in der nichts anderes möglich war, als zwischen dem Anspruch

der Tragödie und den Konventionen der *Opera seria* oder der *Tragédie lyrique* einen mittleren Ausgleich zu suchen. Das Tragische, die „*machine infernale*“, ist durchaus fühlbar; und der dunkle Schatten, der dadurch über der Handlung liegt, ist, wie erwähnt, aus dramaturgischen wie religiösen Gründen – aufgrund der Überzeugungen eines Christen und der Formgesetze der Oper – vom unsichtbar Göttlichen ins sichtbar und brutal Menschliche transformiert. Andererseits aber war die musikalische Ausdrucksform, die Gluck voraussetzte, immer noch die Arie. (Siebzehn Arien stehen zwei Duette, ein Terzett und zwei Quartette gegenüber.) Die euripideische Dramaturgie, in der unter dem Druck des von Artemis Verhängten die Menschen sich in Konflikte verstricken, die in Rededuellen ausgetragen werden, war darum für Gluck nicht brauchbar und mußte durch die metastasianische Dramentechnik ersetzt werden, die durch labyrinthische Intrigen immer von neuem Gelegenheit zu Affektausbrüchen gibt: durch Intrigen, mit denen die Betroffenen weniger unmittelbar konfrontiert werden, als daß sie indirekt von ihnen erfahren, so daß sie mit ihren Gefühlsreaktionen, die dadurch die Form von Arien annehmen, allein gelassen sind.

7

Die Tragödie der Medea – die Katastrophe in Korinth, nicht die Handlung in Kolchis – ist einer der antiken Stoffe, die ein lieto fine, sei es mit oder ohne Deus ex machina, nicht zulassen. Und daß das grausige Sujet dennoch von Luigi Cherubini, Simon Mayr, Giovanni Pacini und Saverio Mercadante als Opernhandlung verwendet wurde, war einerseits darin begründet, daß seit der Französischen Revolution die Konvention des versöhnlichen Schlusses durchbrochen wurde, und ließ sich andererseits moralisch motivieren, wenn man Medea als Hexe darstellte, die weniger das Opfer einer Tragödie als deren Anstifterin ist.

Die Kluft, durch die man sich damit von Euripides trennte, war unüberbrückbar, ohne daß man sie, in klassizistischem Enthusiasmus befangen, im geringsten ahnte. Halévy glaubte sogar aus der Musik zu Cherubinis *Medée* eine griechische Färbung herauszuhören: „*Griechische Kunst scheint ebenso in den Studierzimmern Méhuls und Cherubinis zu Hause gewesen zu sein wie in Davids Atelier.*“

Das Drama des Euripides ist eine Tragödie der Heimatlosigkeit, wobei das Wort Heimat streng genommen eine schief, mit falschen Konnotationen belastete Bezeichnung für das ist, was die griechische Polis bedeutete. Medea ist eine Ausgestoßene, und sie ist eine Barbarin – ein Ausdruck, der allerdings bei Euripides keineswegs pejorativ gemeint ist: Nicht selten sind in euripideischen Tragödien, vor allem in *Hekabe* und in den *Troerinnen*, die Barbaren – und das heißt einfach: die Nicht-Griechen – menschlicher als die Griechen. Daß Medea an Jason, der sie verläßt, an Kreusa, die der Abenteurer Jason heiratet, um Bürger von Korinth zu werden, und an Kreusas Vater Kreon, der Medea aus der Stadt verbannt, abstoßende Rache übt, eine Rache, die sogar vor dem Mord an den eigenen Kindern nicht zurückschreckt, da deren Tod den verhaßten Jason zutiefst verletzen muß – die Häufung von Gräßlichkeiten, die Medea auf sich lädt, bleibt schlechterdings unverständlich, solange man nicht, sich ins Antike zurückdenkend, die Heimatlosigkeit als das äußerste und darum zu extremen Verzweiflungsstaten herausfordernde Elend erkennt, als das sie in den Tragödien des Euripides, der selbst am Ende seines Lebens emigrierte, immer wieder beklagt wird.

Die euripideische Medea ist, anders als die der Opern, von Anfang an entschlossen,

zusammen mit sich selbst auch alle anderen, sogar die eigenen Kinder, in den Abgrund zu stürzen, der sich vor ihr auftut. Bereits in ihrem ersten Monolog heißt es:

„*Im Fluch fahr hin
des verstoßenen Weibs unselige Brut,
Und das Haus und der Vater verderbe!*“

In dem Monolog, der der Katastrophe unmittelbar vorausgeht, zögert Medea einen Augenblick lang.

„*Ich kann es nicht! Mein früherer Entschluß fahr hin –:
Ich führe meine Kinder aus dem Lande fort.
Was soll ich, daß ihr Vater um ihr schlimmes Los
Sich häarme, doppelt bittres Leid mir selbst antun?*“

Medea liebt ihre Kinder und schreckt vor dem Mord zurück. Der Gedanke aber, sie in Rechtlosigkeit und Verachtung zurücklassen zu müssen, erweist sich in seiner Unerträglichkeit als das stärkere Motiv; der Tod ist das geringere Übel.

„*Nie solls geschehen, daß ich meine Kinder selbst
den Widersachern überlasse zum Gespött!*“

Der soziale Druck ist mächtiger als das individuelle Gefühl.

In der Tragödie des Euripides sind demnach die Konflikte, die Medea quälen, und die Impulse, von denen sie sich getrieben fühlt, unmißverständlich. Die Triebkräfte der Handlung: Medeas Haß gegen die, von denen sie ausgestoßen wurde, und der Zwiespalt, ob sie ihre Kinder retten oder opfern und sie dadurch, daß sie sie mordet, zugleich zu Werkzeugen der Rache an Jason machen soll, stammen sämtlich aus derselben Wurzel: dem Unglück, nirgends mehr zu Hause und dadurch der Verachtung auch des niedrigsten seßhaften Bürgers ausgesetzt zu sein.

Daß das zentrale Motiv der euripideischen Tragödie in einer Oper des bürgerlichen Zeitalters unverständlich und darum dramaturgisch nicht tragfähig war, leuchtet auch ohne sozialgeschichtlichen Exkurs über die Kluft zwischen der griechischen Polisidee und dem Heimatbegriff eines modernen Staatsbürgers unmittelbar ein. Um so aufschlußreicher erscheint, wenn man ideengeschichtliche zu musikdramaturgischen Voraussetzungen in Relation bringt, Luigi Cherubinis *Medée* von 1797, eine Oper, die von Beethoven und Schubert, von Wagner und Brahms, also von musikalischen Dramatikern und Nicht-Dramatikern gleichermaßen, als herausragendes Werk gerühmt worden ist. Brahms, sonst eher karg mit Lobsprüchen, soll sich geradezu enthusiastisch geäußert haben: „*Diese Medea, das ist, was wir Musiker unter uns als das Höchste in dramatischer Musik anerkennen.*“

Dennoch ist das Werk aus dem Zwischenzustand, von Zeit zu Zeit ausgegraben zu werden, ohne sich im Repertoire zu behaupten, niemals herausgekommen. Und die Schwierigkeiten, die Cherubinis Oper im Wege stehen, zumindest die äußeren, sind so offenkundig, daß es genügt, sie flüchtig zu erwähnen. Aus dem fatalen, im starren Pariser Privilegienwesen begründeten Zwang, der für das Théâtre Feydeau bestimmten *Medée* die Form einer Opéra comique, das heißt einer Oper mit gesprochenen Dialogen zu geben, resultiert bei jeder Aufführung das ausweglose Dilemma, entweder die sowohl musikalisch als auch dramaturgisch quälend inadäquate Struktur als authentisch hinzunehmen oder die von einem anderen Komponisten, Franz Lachner, 1854 nachkomponierten Rezitative in Cherubinis Partitur einzufügen. Und es ist keine Übertreibung, wenn man sagt, daß es ebenso unmöglich ist, die Bearbeitung zu akzeptieren, wie sie nicht zu akzeptieren.

Andererseits erkannte Edward Bellasis, Cherubinis erster Biograph, bereits 1874, daß es fast unmöglich ist, „*eine Schauspielerin zu finden, welche neben allen Erfordernissen einer tragischen Rolle, wie Medea sie voraussetzt, zugleich das Geschick und die physische Kraft besitzt, Cherubinis Musik auszuführen*“. Kein Zufall also, daß niemand anderem als Maria Callas die Wiederentdeckung von Cherubinis *Medée*, eine Wiederentdeckung, die nicht die erste war und nicht die letzte bleiben wird, zu verdanken ist.

Die zentrale Schwierigkeit, die Cherubinis Librettist, François Benoit Hoffmann, lösen mußte, bestand allerdings weder in den Tücken des Pariser Opernsystems noch in der erdrückenden Dominanz der Protagonistin, sondern in der Notwendigkeit, eine Handlung, deren fundamentale sozialgeschichtliche Prämissen hinfällig war, für ein modernes Publikum zurechtzurücken und zugleich die Bedingungen zu erfüllen, unter denen das Sujet um 1800, und für Cherubini im besonderen, überhaupt komponierbar war. (Opernkritiker, die sich über Libretti mokieren, vergessen in der Regel, daß auf Komponisten Rücksicht genommen werden muß, bei denen die Prämissen, unter denen sie musikalisch produktiv werden, nicht selten extrem kompliziert sind.)

Undenkbar, daß Cherubini, abgesehen von peripheren Nummern, ein Monodram der Medea oder ein Duodram zwischen Medea und Jason hätte komponieren können, noch dazu unter dem von außen auferlegten Zwang zur Dialogoper mit gesprochenen Texten. Der Kunstgriff, mit dem Hoffmann, der übrigens einige Motive von Pierre Corneille entlehnte, das Libretto dem formgeschichtlichen Entwicklungsstand der Oper um 1800 und zugleich den psychologischen Erwartungen des Publikums anpaßte, bestand vielmehr in nichts anderem, als daß er zwischen den Hochzeitsvorbereitungen und -feierlichkeiten für Kreusa (Dirce), die bei Euripides gar nicht auftrat, und der Drogung, die von Medea ausgeht, eine ständig präsente Spannung herstellte, die ohne Übertreibung dialektisch genannt werden darf (so daß es verfehlt ist, Arien wie die der Kreusa und der Dienerin Neris unter Verkennung des musikdramaturgischen Kontextes als konventionell abzutun). Die großen Ensemblesnummern, die Introduktion mit Kreusa und ihren Dienerinnen, der Marsch und der Chor der Argonauten und die Gebetsszene im ersten Akt sowie das Terzett mit Chor und vor allem die Hochzeitsszene im zweiten Akt, wären für sich genommen Requisiten der französischen Operntradition, erhalten aber dadurch, daß über allem der düstere Schatten liegt, den die Furcht vor Medea wirft, eine Beimischung von „*gepreßter Stimmung*“: einer Stimmung, die Richard Hohenemser, Cherubinis erster deutscher Biograph, aus der Musik selbst herauszuhören glaubte, in der sie aber streng genommen gar nicht enthalten ist. Hohenemser verwechselte die musikdramaturgische Konzeption, die er mit sicherem Gefühl erfaßte, mit der rein musikalischen: mit dem, was in den Noten steht.

Werden demnach die Chor- und Ensembleszenen durch den dramatischen Kontext, in dem sie stehen, in ein eigentlich gebrochenes, fahles Licht gerückt, so daß sie unkonventioneller erscheinen, als sie nach abstrakt musikalischen — das heißt jedoch in der Oper: nach inadäquaten — Kriterien eigentlich sind, so beruht andererseits die dramatische Wirkung der großen Monologe und Duette zu einem nicht geringen Teil auf der Tatsache, daß Cherubini ein Instrumentalkomponist obersten Ranges war. Wenn Bellasis — als Ästhetiker borniert, aber als Hörer einsichtig — den Vorrang des Charakteristischen gegenüber dem Schönen beklagte, aber die Wucht und Differenzierung des Instrumentalparts bewunderte, so kannte er, daß kompositionstechnisch das eine Moment ein Korrelat des anderen ist: ein ins Extrem getriebener halb deklamatorischer Ariostostil und eine

reich entwickelte Orchestermusik stützen und bedingen sich gegenseitig. „*Die Beispiele von deklamatorischer Musik, welche wir hier finden, sind höchstens von Gluck übertragen, insofern er größere Gewalt rasender Stürme mit mehr Schönheit paart. Aber andererseits hat der instrumentale Teil einen Schwung, eine Abwechselung und eine Tonfülle, die zu Glucks Zeit noch nicht entdeckt war.*“

Um die Medea-Handlung, deren sozialgeschichtliches Fundament längst zerfallen war, durch eine Psychologisierung, wie sie Euripides fernlag, dem Publikum der nachrevolutionären Zeit zugänglich zu machen, und zwar – was entscheidend ist – durch eine Psychologisierung, die dialektisch strukturiert war und darum ein Drama und nicht bloß eine Erzählung zu begründen vermochte, griff Hoffmann, Cherubinis Librettist, zu dem Mittel, das in der Literaturtheorie des 19. Jahrhunderts tragische Ironie genannt wurde, aus der jedoch jede Erinnerung daran, daß es in der antiken Tragödie die Götter waren, die den Menschen die Fallen stellten, ausgelöscht war. Solange Medea – im Schlußduett des ersten Aktes – aus ehrlicher Verzweiflung versucht, Jason doch noch zurückzugewinnen, bleibt er ungerührt; als sie jedoch heuchelt und nichts als Rache ausbrüttet – im zweiten Akt –, läßt er sich von ihr dazu bewegen, ihr die Kinder für den einen Tag, den sie noch in Korinth bleiben darf, zu schicken; und dadurch, daß er einen Augenblick lang Erbarmen zeigt, zieht er das Unheil herbei, das ihn vernichtet.

Die Konsequenz einer Psychologisierung, die zwischen Medea und Jason eine in Umrissen dialektisch strukturierte Handlung entstehen ließ – während Medea bei Euripides nichts als eine Ausgestoßene ist, die sämtliche anderen gleichermaßen ins Unglück stürzt –, bestand allerdings in dem schwer erträglichen Handlungsmoment, daß der Mord an den Kindern ausschließlich zum Mittel der Rache an Jason wurde. Er war auch bei Euripides partiell ein Racheakt, aber nicht in einem psychologischen, sondern in einem sozialen Kontext. Und ohne das euripideische Motiv, daß der Tod der Kinder einem Leben in Elend und in Verächtlichkeit vorzuziehen sei, bleibt nichts übrig als der blind rasende Affekt, von dem Medea getrieben wird. Hugo Riemanns Urteil – „*Der Handlung fehlt jegliches Leben, und nur die einen kurzen Moment sich geltend machende Liebe Medeas zu ihren Kindern, die sie doch ermordet, bildet einen tragischen Konflikt*“ – ist gewiß borriert. Daß aber der Tragödie als Oper ein Lebensnerv fehlt, der bei Euripides das Gräßliche, das Medea auf sich lädt, überhaupt erst motivierte, scheint Riemann, ohne es in Begriffe fassen zu können, herausgeföhlt zu haben.

8

In einem Kommentar Hugo von Hofmannsthals zur *Ägyptischen Helena*, einem Libretto für Richard Strauss, steht ein Satz, der 1928 bestürzend wirken mußte. Die Rede ist von der *Helena*-Tragödie des Euripides, die 412, also während des Peloponnesischen Krieges, aufgeführt wurde und die von der Mythen-Variante ausgeht, daß die Helena, deren Entführung durch Paris die Katastrophe des Trojanischen Krieges verschuldete, ein bloßes Phantom, ein Luftgespenst war, während die wahre Helena von Hermes nach Ägypten versetzt wurde, wo sie, eine zweite Penelope, auf Menelaos wartete, der sie als Schiffbrüchiger schließlich findet und mit List und Gewalt der Macht des Helena verfallenen ägyptischen Königs entreißt.

Hofmannsthal schrieb: „*Soweit Euripides. Aber wenn um eines Phantoms willen der*

Trojanische Krieg geführt worden und diese, die ägyptische Helena, die einzig wirkliche ist, dann war der Trojanische Krieg ein böser Traum, und das Ganze fällt in zwei Hälften auseinander – eine Gespenstergeschichte und eine Idylle, die beide nichts miteinander zu tun haben – und dies alles ist nicht sehr interessant. Ich vergaß den Euripides wieder.“ Daß Kriege um Phantome geführt werden – und um was sonst werden sie denn geführt? –, fand Hofmannsthal 1928, zehn Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, „*nicht sehr interessant*“: anders als Euripides, der immer wieder, in den *Troerinnen* wie in *Helena*, indirekt von der Katastrophe des Peloponnesischen Krieges sprach, die mitzuerleiden er verurteilt war. 1926, in einem Brief an Strauss, fühlte Hofmannsthal noch anders: „*Menelaos' Angstgedanke, daß ja, wenn Helena ein Phantom, dann alle Griechen um eines Gespenstes willen gestorben sind*“, sei „*ein wichtiges, tiefes Motiv*“.

Ein Opernmotiv ist es allerdings nicht. Und auch Hofmannsthals Kritik an Euripides läßt sich nicht einfach als unbegründet abtun. Die euripideische *Helena* ist ein zwiespältiges Stück. Der zweite Teil, nach der großen Wiedererkennungsszene, besteht aus nichts als einer Intrige, deren Ziel und Ende die glückliche Flucht vor dem ägyptischen König ist: einer Intrige ohne die geringste Spur eines inneren Konflikts und einer tragischen Katastrophe. Um so fesselnder und abgründiger ist jedoch der erste Teil; und wäre nicht angesichts eines griechischen Tragikers eine schaffenspsychologische Hypothese, wie Gottfried Benn es ausdrückte, eine „*Unverschämtheit*“, so müßte man vermuten, daß Euripides um des Dialogs zwischen Helena und Menelaos willen die Apparatur des Intrigenstücks benutzte, die es ihm erlaubte, aus einer einzigen Szene ein ganzes Drama zu entwickeln.

Menelaos schreckt davor zurück, die Helena, die er leibhaftig vor sich sieht, als die wahre zu erkennen; er weigert sich, an das Glück zu glauben, das ihm zugefallen ist, weil das Unglück, das hinter ihm liegt, einen übergroßen Schatten wirft.

„*Dem schweren Leid vor Troja glaub ich mehr denn dir.*“ Mit anderen Worten: Das Phantom, das Tausende von Griechen und Trojanern ins Unglück stürzte, ist im Grunde realer als die Wahrheit, die ein Einzelner erfährt und die sein Glück begründet.

Hofmannsthal schrieb: „*Ich vergaß den Euripides wieder.*“ Das tragische Motiv aber, daß der Konflikt zwischen den Realitätsansprüchen eines Truges, der reale Leiden verursacht, und einer Wahrheit, die in eine traumähnliche Idylle führt, letztlich unauflösbar ist, vergaß er nicht.

Die ägyptische Helena ist allerdings eine Oper; und an der Oberfläche der Texte ist das Thema, das Hofmannsthal als zentral empfand, von dem tragischen Motiv, das bei Euripides unter der Verkrustung durch eine Intrigenhandlung einen Augenblick lang zutagetritt, so grundverschieden, daß es zwar frappierend, aber keineswegs absurd wirkt, wenn in einem Brief von Hofmannsthal an Strauss sogar das Wort „*Operette*“ fällt – natürlich nicht ohne Ironie.

Oper: das hieß für Hofmannsthal, wie für E. T. A. Hoffmann und Ferruccio Busoni, Rechtfertigung der Musik durch eine dem Realismus des Schauspiels ins Wunderbare und Märchenhafte entrückte Handlung. Der Terminus „*romantische Oper*“, den Hofmannsthal erwog, ohne daß er in die Partitur der *Ägyptischen Helena* Eingang fand, ist demnach fast eine Tautologie. Oper hieß aber auch: eine Handlung nicht durch reflektierende Reden, sondern durch sichtbare Vorgänge und Personenkonfigurationen verständlich und sinnfällig machen – mit Hofmannsthals Worten: „*ein Geheimnis in Gestalten und Situationen symbolisch aussprechen*“. Und als Librettist ist Hofmannsthal sogar Theatraliker:

Der zweite Akt, die Handlung in einer entlegenen Gegend am Atlasgebirge, in der sich Menelaos, jäh aus der Idylle mit Helena herausgerissen, gegen einen Nomadenfürsten — das Pendant des Helena verfallenen euripideischen Ägypterkönigs — zur Wehr setzen muß, ist nicht allein eine Märchenszene, sondern sogar Große Oper, ausgestattet mit einem szenisch-musikalischen Prunk, der unwillkürlich an Meyerbeer erinnert (was nicht pejorativ gemeint ist, obwohl die Behauptung dem Wagnerianer Strauss unangenehm gewesen wäre).

Hofmannsthals dramaturgische Grundvorstellung war, wie fast immer, die eines Konversationsstücks mit einem Hintergrund, der in mythische Tiefen reicht. Und den Mythos, der ihm vorschwebte, den in Worte zu fassen er sich jedoch eigentlich scheute, mußte er einmal, im Dezember 1927, dann doch entgegen seinen poetologischen Instinkten durch eine Formel ausdrücken, als er das, was er für die Gedankensubstanz des Librettos hielt, durch die unbekümmerten Kompositionsmanieren des robusten Theaterpraktikers Strauss gefährdet glaubte. „*Menelaos und Helena rufen hier nicht die gleichen, sondern einander entgegengesetzte und feindliche Göttergruppen an. Helena, die ein Dämon ist, ruft die alten Naturdämonen auf: Erde und Nacht, Mond und Meer, damit sie ihr als ganz unmoralische Naturkräfte durch Zauberei helfen. Menelaos dagegen, der Ehegatte, ruft die oberen, die olympischen Götter an, die Hüter des Rechtes und der Sitte. Wenn Sie nun auch Menelaos singen lassen: Erde und Nacht, Mond und Meer, helfet mir jetzt (wo er ganz genau weiß, daß das die Helfer des immer betrügerischen Weibes und nicht des Recht suchenden Mannes sind), so steht die ganze Sache auf dem Kopf.*“ Was bei Hofmannthal Mythos heißt, war demnach, grob formuliert — und darin erweist er sich als Zeitgenosse Otto Weiningers und Frank Wedekinds — der Gegensatz der Geschlechter, den man damals gern Kampf nannte. „*Helena, der Frau kat' exochen, stehen die Männer, steht das Männliche als ein Gesamtes gegenüber. Das macht ja Menelaos' tragische Situation, daß er sich von diesem Gesamten, von dieser Promiskuität, als ein Einzelner, als der Gatte, absonder will — als der Gatte Helenas!*“

Hofmannthal war überzeugt, daß die Vermittlung des mythisch grundierten Konversationstons mit dem, was die Oper forderte und was er zu geben bereit war, gerade in der *Ägyptischen Helena* bruchlos geglückt sei. „*Die Motive (die psychologischen und die theatralisch-märchenhaften) reichen einander die Hand.*“ Und das trotz allen Ernstes „*noch Verbliebene an Lustspielhaftem, Konversationellem ist sehr wertvoll; aus diesem Doppelten, zwischen Heroischem und Komödienhaftem ergibt sich die Neuheit des Genre und der zarte Wert der Sache*“.

Allerdings darf man den Einschlag von Kunstverständ in dem leisen Spott, mit dem Richard Strauss psychologische Feinheiten rührte, die zu komponieren leider so langweilig sei, nicht erkennen. Und in dem zitierten Brief, in dem Hofmannthal von dem modernen Mythos sprach, zu dem er in der Manier des Jahrhundertanfangs den „Kampf der Geschlechter“ stilisierte, ließ er andererseits unversehens den Theatraliker, der gleichfalls in ihm steckte, einen Augenblick lang zu Worte kommen. „*Das ist die berühmte komische Situation, die ich ins Tragische, hart neben dem Komischen, hinübergeführt habe.*“

Das Psychologische ist in der Oper, was Hofmannthal natürlich wußte, von geringerer Bedeutung als das Theatralische (wobei das Wort ohne die pejorative Färbung, die ihm anhaftet, verwendet werden sollte: einfach als Terminus für das, was dem Theater gebührt). Und die dramaturgische Grundstruktur des Theatralischen wurde von Hofmannthal mit sicherem Gefühl als Konfiguration bestimmt, in der die Tragödie in die Farce und

umgekehrt die Farce in die Tragödie umschlagen kann. Daß die extremen Gattungen sich berühren, ist ein Gemeinplatz der Literaturtheorie; daß sie jedoch in ein und demselben Werk ineinander greifen, ist ein Effekt, den Hofmannsthal, wie erwähnt, als „*Neuheit des Genre*“ für sich in Anspruch nahm. Das Tragische und das Absurde gehen ineinander über oder fallen sogar in eins. Die Koinzidenz aber ist, ohne daß sich Hofmannsthal, der Euripides vergessen zu haben behauptete, des Zusammenhangs bewußt gewesen wäre, ein Stück Euripides-Rezeption in der modernen Oper.

Menelaos, der den Schatten des toten Paris noch einmal ermordet und der Da-ud, den Sohn des Nomadenfürsten, erschlägt, weil er wiederum Paris in ihm zu erkennen glaubt, ist halb eine Tragödien- und halb eine Farcenfigur. Der Wahnsinn, der ihn umtreibt, ist nicht der tragische des euripideischen Herakles – sonst wäre es nicht möglich, daß *Die ägyptische Helena* mit einem strahlend versöhnlichen Finale schließt, als wäre die Leiche des Da-ud, die noch auf der Bühne liegt, eine bloße Attrappe. Restlos aufgehoben aber ist das Tragische nicht, und es ist ein euripideisches Motiv, das ihm zugrundeliegt: Die falsche Helena, das Luftgespinst, ist wegen der Leiden, die sie verschuldete, die eigentlich reale, und ihrer Realität sucht sich Menelaos, nach zehn Jahren Krieg und sieben Jahren Irrfahrt, dadurch zu vergewissern, daß er unablässig Phantomen nachjagt, die er für wirklich hält, weil sie wirklich sein müssen: wegen des Schrecklichen, das ihretwegen geschehen ist. Trotz des Finaleffekts, auf den Strauss nicht verzichten mochte und um der Oper willen, wie er sie verstand – als Fest nämlich – auch gar nicht verzichten durfte: Menelaos wird niemals zur Ruhe kommen.

9

Daß Tragödie und Farce ineinander übergehen, daß die eine Form das Spiegelbild der anderen ist, führte in späten Werken des Euripides, im *Orest* und in den *Bakchen*, zu einer Dramaturgie, deren Rätselhaftigkeit für uns Nachgeborene ebenso unauflösbar ist, wie sie bereits den Zeitgenossen, deren Verständnis Euripides in die Emigration trieb, erschienen sein muß. Über den Schluß des *Orest* schrieb Kurt von Fritz (und es fiele schwer, anders als er zu urteilen): „*Wenn das nicht bitterer Hohn ist auf das happy end einer Orest-tragödie, dann weiß ich nicht, wie blutiger Hohn etwa sonst noch aussehen könnte.*“

Apoll gebietet Orest, Hermione zu heiraten, und zwar in dem Augenblick, in dem Orest Hermione als Geisel mit dem Messer bedroht, um Menelaos, ihren Vater, zu erpressen und zu zwingen, daß er ihn, Orest, vor dem Tod rette, zu dem er als Muttermörder verurteilt worden ist: durch einen Gerichtsspruch, zu dem Menelaos schwieg, um statt Orest König von Argos zu werden. Apoll, der Deus ex machina, war jedoch zugleich der Anstifter des Mordes an Klytämnestra; und in der euripideischen *Iphigenie auf Tauris* klagt Orest einen Gott an, daß ihn in Schuld verstrickte und dann der Qual der Erinyen überließ.

„*Die weisen Götter, wie sie heißen,
sind wahrer nicht als leichtbeschwingte Träume.
Verwirrung maßlos wohnt im Göttlichen
wie Menschlichen.*“

Die Götter betrügen, verraten und verlassen die Sterblichen, die ihnen anhängen, und die Lehre des Epikur, daß die Götter zwar existieren, sich aber um irdische Dinge nicht kümmern, wirkte darum als Erlösung von einem unerträglichen Druck, der auf Menschen lastete, die dadurch, daß sie den einen Gott ehrten, den anderen zu verletzen fürchteten.

Die Erfahrung einer zerbrochenen Götter- und Menschenwelt, die Euripides, der Zeitgenosse des Peloponnesischen Krieges, in Tragödien gestaltete, durch die er den Athenern immer unheimlicher wurde, ist dem modernen Theater, dem Schauspiel ebenso wie der Oper, so ferngerückt, daß eine Restitution, die mehr ist als die Schaustellung einer leeren Hülse, unmöglich erscheint. Und die Versuche, die dennoch gewagt worden sind, bestanden in der Regel in nichts anderem, als daß die religiöse Verstrickung, die einem zunächst christlich geprägten und dann säkularisierten Bewußtsein unverständlich geworden ist, durch eine psychoanalytische ersetzt wurde. Daß die antiken Mythen für eine Psychoanalyse, die sich durch ihren hermeneutischen Einschlag zu Exkursen in die Historie und die Prähistorie bewegen ließ, unwiderstehlich attraktiv waren, verleitete umgekehrt Dramatiker dazu, die Psychoanalyse zu benutzen, um Tragödien, deren religiöses Fundament längst zerfallen war, in eine moderne Bühnenstruktur zu transformieren.

Wesentlicher als die Antiken-Rezeption mit psychoanalytischen Mitteln ist jedoch die latente Affinität zur euripideischen Tragödie, die in Antonin Artauds Idee eines „*Theaters der Grausamkeit*“ enthalten ist: eine Affinität, die man, da sich Artaud weniger auf das griechische als auf das orientalische Theater berief, nicht Rezeption zu nennen braucht und die dennoch als spezifische und extreme Vorstellung davon, was Theater überhaupt ist, Bedingungen schuf, unter denen ein Werk wie *Die Bakchen*, eine exzessive Tragödie des dionysischen Taumels, im 20. Jahrhundert, und zwar in der Oper, als Bühnensujet möglich wurde (ohne daß dadurch bereits ein Urteil gefällt wäre, ob *Die Bassarden* von Auden und Henze geglückt oder mißlungen sind).

Man braucht die Überzeugung von Jean-Louis Barrault, Artauds Manifeste seien „das wichtigste Buch, das über das Theater des 20. Jahrhunderts geschrieben worden ist“, keineswegs uneingeschränkt zu teilen, um dennoch als Historiker konzedieren zu müssen, daß der Einfluß, der von Artaud ausging, kaum überschätzt werden kann.

Um nicht mißverstanden zu werden: Artauds Manifeste sind, jedenfalls an der Oberfläche, keineswegs eine Theorie der Oper, um die sich der Entdecker des „*Theaters der Grausamkeit*“ – eines Theaters, das die Substanz der divergierenden Tendenzen in sich schließt, die mit dem Sammelbegriff absurdes Theater bezeichnet worden sind – niemals explizit kümmerte. Daß Artaud „*die Erschaffung neuer Musikanstrumente*“ forderte, um „*ungegewohnte Klangeigenschaften*“ zu erzielen, ist nichts als eine Konsequenz aus dem Postulat einer „*konkreten Auffassung der Musik, bei der die Töne eingreifen wie Figuren*“: einer Auffassung, die ihrerseits aus der Obsession resultierte, in den räumlichen und zeitlichen, sicht- und hörbaren Elementen des Theaters eine ursprüngliche Kraßheit, die sich zugleich als rigoroseste Form erweist, wiederzuentdecken und sinnfällig zu machen.

Artauds Manifeste erweisen sich – um so formelhaft zu reden, wie es seine sich an Begriffe klammernde statt in Satzzusammenhängen ausdrückende Denkweise nahelegt – als provozierende Plädoyers gegen das realistische und für ein elementares Theater, gegen Psychologie und für heftige Aktion, gegen die Herrschaft des Textes und für den Vorrang sprechender Gebärden und Bewegungen im Raum, gegen die logische Semantik der Sprache und für deren expressive Intonation. Und der bestürzende Satz, der das zweite Manifest des „*Theaters der Grausamkeit*“ 1933 einleitete: „*Eingestanden oder uneingestanden, bewußt oder unbewußt, im Grunde sucht das Publikum in der Liebe, im Verbrechen, den Drogen, in Krieg oder Aufstand einen Lebenszustand, der transzendent, den poetischen Zustand*“ – ist in unserem Zusammenhang bedeutsam, weil er den Punkt markiert, an dem die Rezeption einer Tragödie wie *Die Bakchen* von innen heraus möglich

wurde, obwohl das religiöse Fundament zerborsten ist und ohne daß die Theaterpraxis Zuflucht bei der Psychoanalyse suchen müßte. Und zwar wurde sie möglich als Theaterereignis, das eine Metaphysik suggeriert, ohne daß Artaud, der Verächter einer diskursiven Sprache, sie beim Namen nennt und in Begriffe faßt.

Andererseits ist es unverkennbar, daß in dem, was Artaud „*Theater der Grausamkeit*“ nannte und was, wie erwähnt, die gemeinsame Substanz auseinanderstrebender Formen des absurdens Theaters bildet, eine Affinität zur Oper verborgen liegt. Ein antirealistisches, antipsychologisches Theater: ein Theater der Gebärden, der Bewegungen im Raum und der symbolischen Konfigurationen von Personen, der Sprachintonationen, Töne und Geräusche, die „eingreifen wie Figuren“, präsentiert in Formen, in deren schmerzhafter Heftigkeit eine strenge Strukturierung und in deren strenger Strukturierung eine schmerzhafte Heftigkeit fühlbar wird – ist das nicht eine Art von Oper, wenn auch eine andere als diejenige, deren Tradition mit Richard Strauss zu Ende ging? Nicht zufällig ist der Einfluß, der von Artaud ausging, gerade in den Tendenzen der Operninszenierung, für die sich das Schlagwort „Regietheater“ eingebürgert hat, am drastischsten sichtbar. Schauspielregisseure, die von Artauds Ideen inspiriert wurden – gleichgültig, ob sie sich dazu bekannten oder nicht –, fühlten sich unwillkürlich zur Oper hingezogen, um Vorstellungen zu realisieren, für die ihnen, wie es scheint, das gesprochene Drama mitunter zu eng war. Ob allerdings die Musik, auch die Neue Musik, dem gewachsen ist, was Artaud proklamierte, steht einstweilen nicht fest. Wenn aber die dramaturgischen Möglichkeiten der Musik irgendwo der härtesten Probe unterworfen wurden, dann dort, wo eine Konvergenz der euripideischen Tragödie, die ständig in die blutige Farce umzuschlagen droht, des Artaudischen „*Theaters der Grausamkeit*“, das latent zur Oper tendiert, und einer modernen, von der Emanzipation der Dissonanz und schließlich sogar des Geräuschs geprägten Musik versucht worden ist.

Das Libretto, das Wystan Hugh Auden und Chester Kallman für Hans Werner Henzes Oper *Die Bassariden* schrieben, tendiert zur Chor- und Ensembleoper. Die Bakchen oder Mänaden sind, anders als bei Euripides, nicht allein zwischen den Dialogen, sondern auch während der Solo- und Ensembleszenen musikalisch fast immer präsent. Die Simultaneität von Vorder- und Hintergrund, von dialektischem Rededuell und bacchantischem Tau-mel: eine Simultaneität, die im Schauspiel gemeint, aber dramentechnisch nicht realisierbar war, tritt in der Oper sinnfällig zutage. (Das Urteil, die Oper sei dramaturgisch prinzipiell wirklichkeitsferner als das Schauspiel, bedarf im Hinblick auf die Möglichkeit, gleichzeitige Vorgänge als solche zu zeigen – Vorgänge, die das Schauspiel in sukzessive Teile zerlegen muß –, der Revision.)

Wystan Hugh Auden, nach dem Zerfall der Librettistik als kodifizierbarem Metier neben Hofmannsthal der einzige Librettist von Rang, ließ sich, da es feste Regeln für die Transformation von Schauspielen in Opern nicht mehr gibt, vom Instinkt für die Eigenart des Komponisten leiten und fühlte sich, wenn er für Strawinskij anders arbeitete als für Henze, durchaus nicht von einem schlechten ästhetischen Gewissen geplagt: von der Sorge, sich als Dichter zu kompromittieren, weil er als Librettist die musikalischen Möglichkeiten eines Komponisten genau kalkulierte, also weder verkannte noch überschätzte. Er wußte oder ahnte jedenfalls, daß Henze, der über eine reiche orchestrale Phantasie und eine differenzierte Kontrapunktik verfügt, fähig war, Chor- und Ensemblesätze zu komponieren, in denen Klangrausch und psychologische Dialektik ineinander greifen oder über-einander geschichtet erscheinen, daß aber der große Dialog oder das Duett, in dem Affek-

te aufeinanderprallen, trotz Henzes lebenslanger Verehrung für die italienische Opera seria des 19. Jahrhunderts nicht die Form war, von der aus eine tragfähige Grundstruktur der *Bassariden*-Oper entwickelt werden konnte. Die Rededuelle zwischen Dionysos und Pentheus – dem König von Theben, der sich dem Dionysoskult verweigert – schrumpfen bei Auden und Henze, obwohl sie bei Euripides das Zentrum der Handlung bilden, zu karg begleiteten Partien im Konversationston, die sich erst zu emphatischem Gesang erheben, wenn der Dialog in verzückte Erzählung oder in dionysische Verzauberung, in Monologisches also, übergeht.

Sind demnach die euripideischen Dialoge zu geringen Resten reduziert, statt in Duette transformiert zu werden, in denen nach Verdischem Muster Affektkontraste ausgetragen werden, so wurden andererseits die Ensemblesätze, wie erwähnt, von Auden und Henze um so verschwenderischer ausgestattet, und der dramaturgische Kunstgriff, mit dem Auden operierte, bestand in einer über Euripides weit hinausgehenden Differenzierung der Charaktere und Temperamente. Waren die Greise, Kadmos und Teiresias, bereits in den *Bakchen* des Euripides zwiespältige, keineswegs mit der traditionell griechischen Pietät gegenüber dem Alter gekennzeichnete Figuren, so erscheinen sie bei Auden vollends als Karikaturen: Teiresias ist eitel genug, sich zu suggerieren, daß er mit den Jungen, die dem neuen Gott Dionysos verfallen sind, selbst noch einmal jung werde; und Kadmos opfert ängstlich sämtlichen Göttern – gleichgültig, ob er sie für echt oder unecht hält –, um keinen zu kränken und sich dadurch zu gefährden. Da Auden außerdem, ohne Rückhalt an Euripides, noch andere Personen von Anfang an bereit hält: eine alte Dienerin, die archaische Gebete murmelt, einen Hauptmann der Palastwache, der dem jeweils Herrschenden, unbekümmert um dessen Legitimität, blind gehorcht, ferner Pentheus, den König, der mit tyrannischer Härte den Dionysoskult zu unterdrücken versucht, und seine Mutter Agaue, die zunächst die religiöse Skeptikerin hervorkehrt, um dann um so exzessiver dem dionysischen Taumel zu verfallen – ist die Anzahl divergierender Charaktere, mit denen ein in sich kontrastreicher Ensemblesatz bestritten werden kann, so umfassend, wie es Henze, ein Virtuose des musikalisch-psychologischen Kontrapunkts, nur irgend wünschen mochte.

Das große Ensemble, in dem gleichzeitig singende Personen verschiedene oder gegensätzliche Gefühle oder Reflexionen ausdrücken, ist im 18. und 19. Jahrhundert, zunächst in der Opera buffa und dann in der Opera seria, entwickelt worden und gehört zu den Formen, die auch in der Literaturoper des 20. Jahrhunderts, in Werken wie Alban Bergs *Lulu* oder Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*, nicht preisgegeben wurden, weil die Möglichkeit, die kontrastierenden Reaktionen der handelnden Personen bei ein und demselben Ereignis zu zeigen und musikalisch sinnfällig zu machen – und zwar als gleichzeitige Reaktionen –, für die Oper ebenso spezifisch und nahezu unentbehrlich ist, wie sie dem Schauspiel prinzipiell verwehrt bleibt. Was im gesprochenen Drama bloßes Durcheinanderreden wäre, ist im gesungenen Drama Darstellung seelischer Wirklichkeit: der Tatsache, daß in einer prekären Situation jeder der Betroffenen anders empfindet. Was die Oper zeigt, ist innere Realität, die sich durch Töne äußert und der Worte – die gewissermaßen uneigentliche Sprache sind – lediglich bedarf, um Gesang möglich zu machen.

Musikalische Beweggründe – generell operndramaturgische und spezielle, aus der Be rücksichtigung der Eigenart eines Komponisten resultierende – sind jedoch bei einem Librettisten, der ein Dichter ist, also trotz der Unterordnung unter einen Komponisten eine Form der Selbstbehauptung sucht, niemals die einzigen Motive, die dem halsbrech rischen Unterfangen, eine antike Tragödie von der Rätselhaftigkeit der *Bakchen* der mo-

dernen Bühne anzupassen, zugrundeliegen. Und Auden, der von Antonin Artaud nichts wußte oder, was wahrscheinlicher ist, nichts wissen wollte, mochte auf Psychologie und die dramentechnischen Konsequenzen, die daraus erwuchsen, nicht restlos verzichten.

Daß er, obwohl er sich enger als irgendein anderer Librettist der Operngeschichte an Euripides anschloß, aus der Antike in ein geschichtliches Niemandsland ausbrach, in dem die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen herrscht, ist doppelt motiviert. Einerseits war Auden, der mit Hofmannsthal die Neigung teilte, Mythisches in einen Konversationston zu verkleiden, fasziniert von grellen Theatereffekten – und auch darin glich er Hofmannsthal –, die zu dem in der Oper prekären Konversationston einen Widerpart bilden. Daß der Seher Teiresias „*in die komplette Ausrüstung eines anglikanischen Archidiakonus gekleidet*“ ist, daß der Hauptmann der Palastwache „*die schwarze Rüstung der fränkischen Ritter aus dem 14. Jahrhundert trägt*“ und daß die Mänaden, die Pentheus schließlich zerreißen, ihn mit Taschenlampen einkreisen und ein Lichtgitter bilden, das sich „*mehr und mehr verengt*“ – das Durcheinander der Stile also, das für theatralische Buntheit sorgt, ist das sichtbare Pendant eines hörbaren Wechsels der Tonfälle, die der literarische Virtuose Auden erprobt.

Andererseits erscheint der Anspruch auf Überzeitlichkeit des Mythischen, den Auden durch den Wirrwarr der Kostümierungen erhebt – einen Wirrwarr, der als szenische Chiffre gelesen werden soll –, als Kehrseite der Tatsache, daß Auden einer psychoanalytischen Interpretation der mythischen Substanz, die er aus der antiken Tragödie in die moderne Oper zu transformieren versuchte, nicht zu widerstehen vermochte: Die Psychoanalyse war die Form, in der für die Generation, der er angehörte, Mythos und Moderne konvergierten. Das Intermezzo, das er der euripideischen Handlung einfügte, ein Schäferspiel am französischen Hof des 18. Jahrhunderts, ist als szenische Vergegenwärtigung unterdrückter sexueller Phantasien des Königs Pentheus gemeint. Und der Widerstand des Pentheus gegen den dionysischen Taumel, der Theben ergriff, wird als bloße Fassade von Rationalität denunziert, die aus verdrängter Irrationalität stammt und in der tragischen Katastrophe, einer von Pentheus ebenso gesuchten wie gefürchteten Katastrophe, zusammenbricht.

Daß Agaue, die Mutter des Pentheus, in der Rolle einer religiösen Skeptikerin eine der charakteristisch verschiedenen Stimmen darstellt, die ein differenzierter Ensemblesatz braucht, wurde bereits erwähnt, ist jedoch lediglich die musikalisch-technische Seite der Erwägungen, von denen sich Auden leiten ließ. Und das andere Moment, das dramaturgische, das mit dem musikalischen untrennbar verquickt ist, erweist sich als irritierend problematisch. Bei Euripides wird Pentheus, als er sich von Dionysos überreden läßt, den nächtlich-orgiastischen Kult auf dem Berge Kithairon zu belauschen, zum Opfer der Mänaden, die ihn zerreißen. Und die Anstifterin des Mordes, einer Raserei aus Verblendung, in der Pentheus den Taumelnden als Löwe erscheint, ist Agaue. Sie ist, wie der euripideische Herakles, der die eigenen Kinder tötet, vom Wahnsinn geschlagen, den ein Gott, Dionysos oder Hera, verhängt. Rätselhaft ist jedoch bei Euripides, daß Agaue sich gegen Dionysos, der sie strafft, niemals verging: sie wird von Anfang an als Mänade geschildert. Und Auden korrigiert Euripides oder glaubt es zumindest: Als Skeptikerin, die den neuen Gott verhöhnte, zieht Agaue, als sie dem Kult dennoch versäßt, das Unglück herbei, in das sie sich unausweichlich verstrickt. Den euripideischen Gedanken, den wahrhaft gräßlichen Gedanken, daß ein Unschuldiger zum Werkzeug göttlicher Rache an einem Schuldigen werden kann und dann als Werkzeug ein schlimmeres Geschick erleidet als das eigentliche Ziel der Rachsucht, vermochte Auden, wie es scheint, nicht zu ertragen. Er kam, um Tra-

gisches verständlich und innerlich nachvollziehbar zu machen, von den Begriffen Schuld und Sühne – einer Schuld der Agaue durch Skepsis und einer Sühne durch Hingabe an den Gott, die wiederum in Schuld an einem Mord aus Wahnsinn verstrickt – letzten Endes nicht los. Die Verzweiflung, von der Euripides angesichts absurdem Leidens ergriffen worden war, opferte Auden einer Dramentechnik, deren Ideenstruktur – und eine Technik ist immer das Korrelat einer Idee – klassizistischen Ursprungs ist. Das Problem, ob die Tragödie als Oper möglich ist, bleibt also einstweilen, auch nach Audens und Henzes *Bassariden*, die sich der antiken Überlieferung in ihrer rätselhaftesten Manifestation zu bemächtigen suchten, immer noch offen.

POLITISCHE IMPLIKATIONEN DER OPERNDRAMATURGIE

Zu deutschen Opern der Dreißiger Jahre

Periodisierungen, die den Prozeß der Geschichte dadurch zerteilen, daß sie die Auffälligkeit von Ereignissen mit deren Bedeutsamkeit gleichsetzen, werden immer umstritten bleiben. Sie aus Überdruß an lästigen Auseinandersetzungen, die in letzter Instanz nicht entscheidbar sind, für inadäquat und überflüssig zu erklären, wäre jedoch ein Gewaltstreich, der mehr Schaden anrichten als Nutzen stiften würde.

Ob die „Zwanziger Jahre“, deren Bild oder Phantasmagorie zu den festen Beständen der historischen Erinnerung oder Imagination gehört, durch die Zäsuren 1918 und 1933 oder, enger gefaßt, 1924 und 1929 begrenzt werden sollen, steht nicht fest. Vom Begriff der „Zwanziger Jahre“ aber, den man voraussetzt, hängt es ab, was unter den „Dreißiger Jahren“ zu verstehen ist: die anderthalb Jahrzehnte von der Wirtschaftskrise bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs oder lediglich die Jahre zwischen 1933 und 1939.

Ein Historiker, der nicht von einer festen Maxime über die Fundierung musikgeschichtlicher Entwicklungen durch politik- und sozialgeschichtliche Vorgänge ausgeht, sondern prinzipiell die Möglichkeit offen läßt, daß er komplizierte, widersprüchliche und verquere Korrelationen, Abhängigkeiten und Wechselwirkungen entdeckt, muß allerdings das Problem, wie die „Musik der Dreißiger Jahre“ chronologisch begrenzt werden soll, einstweilen suspendieren, bis über die kompositions- und rezeptionsgeschichtlichen Phänomene, um die es sich handelt, so weit Klarheit besteht, daß es sinnvoll erscheint, die Frage nach Zusammenhängen mit politik- und sozialgeschichtlichen Prozessen, und in Relation dazu auch die Erörterung einer angemessenen Periodisierung, von Neuem aufzugreifen.

Eine kompositionsgeschichtliche Charakteristik der „Dreißiger Jahre“, wie sie im Bewußtsein terminologischer Vorläufigkeit dennoch genannt werden sollen, kann von der Tatsache ausgehen, daß es sich, wenn man die Urteilsriterien der Neuen Musik in des Wortes emphatischer Bedeutung zugrundelegt, um eine Epoche des Rückschlags und der Zurücknahme handelt, und zwar nicht allein in Deutschland und der Sowjetunion, wo die Regression politisch oktroyiert und erpreßt wurde, sondern auch in Ländern mit demokratischen Regierungsformen, in denen von einem politischen Druck, der auf die Musik ausgeübt wurde, schwerlich die Rede sein kann. Die „folkloristic symphonies“, die Arnold Schönberg verspottete, weil er sich durch Komponisten wie Roy Harris in den Hintergrund gedrängt fühlte, waren in den Dreißiger Jahren in den USA ein dominierendes Phänomen, das ein Historiker angemessen registrieren muß – unabhängig davon, welches Moment er für das eigentlich erklärungsbedürftige hält: daß solche Werke überhaupt komponiert wurden oder daß sie erfolgreich waren und als „Zeichen der Zeit“ galten.

Die Tendenz, den Extremen der Neuen Musik auszuweichen, an – reale oder fiktive – nationale Traditionen anzuknüpfen, beim Publikum der „normalen“ Konzert- und Opernbesucher, das man jahrzehntelang mit Geringschätzung behandelt hatte, sozialen Rückhalt zu suchen und die Abstraktheit der autonomen Musik mit der „Realitätsnähe“ der funktionalen Musik zu vertauschen – also Stücke für politische, gesellige oder kirchliche Zwecke zu schreiben –, breitete sich, im Gegenzug zur Moderne, allenthalben aus, und zwar in Analogie zu Entwicklungen in der Literatur und der bildenden Kunst. (Niemand wäre erstaunt und in seinem politisch-ästhetischen Kategoriensystem irritiert, wenn der Vigeland-Park nicht in Oslo, sondern in München stünde).

Wer die spezifische Funktion der Musik im nationalsozialistischen Deutschland begreifen möchte, muß sich, entgegen eingewurzelten Gewohnheiten der Musikgeschichtsschreibung, zunächst einmal bewußt machen, daß nicht die Kompositions-, sondern die Interpretations- und Rezeptionsgeschichte der Bereich war, auf den es ankam. Die These vom Primat der Komposition, unter deren Einfluß die Interpretation und die Rezeption stehen oder an deren Kriterien sie zumindest gemessen werden dürfen, ist auf die deutsche Musikkultur unter der Herrschaft des Nationalsozialismus schlechterdings nicht anwendbar. Was Strauss und Pfitzner, Orff und Egk, Fortner und Blacher komponierten, war nahezu gleichgültig gegenüber der Tatsache, daß die Fassade des Konzert- und Opernbetriebs – in dem das klassisch-romantische Repertoire unablässig reproduziert wurde, als wäre es der Inbegriff der „Musik schlechthin“, die für das nationale Bewußtsein mit der Tradition der „großen deutschen Musik“ von Bach bis Wagner zusammenfiel – durchaus intakt erschien. Der „Fall Hindemith“ hätte die Kulturfunktionäre kaum gekümmert, wenn er nicht zu einem „Fall Furtwängler“ geworden wäre.

Was andererseits im musikalischen Souterrain, in der Schlagerindustrie, im politischen Massenlied und in einer zum Indoktrinationsmechanismus heruntergekommenen Schulmusik, geschah, übte zwar sozialpsychologisch einen Einfluß aus, der schwerlich unterschätzt werden kann, läßt sich jedoch mit den Kriterien, über die ein Musikhistoriker verfügt, einstweilen kaum analytisch in genügendem Maße dingfest machen. Daß in der Situation von 1943 die Funktion des Schlagers „*Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei*“ – eine Funktion, die gerade in der Ambivalenz bestand, daß offen blieb, was eigentlich „vorüberging“: die Katastrophe von Stalingrad, der Krieg oder die Herrschaft Hitlers – mit dem musikalischen „Ton“ des Liedes eng zusammenhang, kann man empfinden, ohne daß der vage Eindruck eine begriffliche Fassung erlaubt, die als wissenschaftliche Hypothese standhält.

Berücksichtigt man die Einschränkungen, die daraus resultieren, daß erstens der kompositionsgeschichtliche Rückschlag in den Dreißiger Jahren, den man vielleicht als „populistische“ Tendenz charakterisieren kann, ein internationales, nicht auf Deutschland und die Sowjetunion begrenztes Phänomen darstellte, daß zweitens die politisch-sozialpsychologische Funktion der Musik im „Dritten Reich“ weniger in der Kompositions- als in der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte gesucht werden muß und daß drittens der Einfluß der Trivialmusik zwar immens war, aber mit den analytischen Mitteln der Musikwissenschaft einstweilen kaum greifbar gemacht werden kann, so ist es andererseits dennoch kein nutzloses und überflüssiges Unterfangen, an einigen deutschen Opern der Dreißiger Jahre zu zeigen, wie die politischen Implikationen, die ein Libretto enthält, mit den kompositionstechnischen Merkmalen der Musik in einer Weise zusammenhängen, deren ästhetische Vermittlungskategorien rekonstruierbar sind. Versucht werden soll also, mit anderen Worten, eine musikdramaturgische Analyse, die aus der Technik, wie mit musikalischen Mitteln die Darstellung einer dramatischen Fabel eine spezifische Färbung erhält, Rückschlüsse zieht, die sich nicht in Beobachtungen über den individuellen Stil eines Komponisten erschöpfen.

Daß von den Opern, die in Deutschland zwischen 1933 und 1944 uraufgeführt wurden sind, nur wenige Werke, darunter *Die Schweigsame Frau* (1935) und *Capriccio* (1941) von Strauss, *Peer Gynt* (1938) von Egk und *Der Mond* (1939) sowie *Die Kluge* (1943) von Orff, die Katastrophenzeit überdauerten, aus der sie stammten, ist als Indiz

wenig aufschlußreich, wenn man berücksichtigt, daß ohnehin das Opernrepertoire bloß einen winzigen Teil der in nahezu vier Jahrhunderten angesammelten Gesamtmenge umfaßt, von der niemand genau weiß, ob es 50.000 oder 100.000 Werke sind. Dem besonderen Charakter der Opernproduktion nach 1933 kommt man jedenfalls nicht dadurch auf die Spur, daß man, ausgehend von der Vorstellung eines krassen Substanzverlustes, die „Furie des Verschwindens“ zitiert, die über sie hinweggegangen ist, sondern eher durch Interpretationen, die das Individuelle zum Sprechen bringen, um des Allgemeinen habhaft zu werden.

Versucht man also, in einzelnen Werken politische Implikationen der Operndramaturgie zu entdecken, aus denen sich ohne Gewaltsamkeit generelle Merkmale der Epoche rekonstruieren lassen, so ist das methodische Experiment, die in einem bestimmten Jahr, nämlich 1941, uraufgeführten, also zu Kriegsbeginn komponierten Werke miteinander zu konfrontieren, vielleicht nicht der schlechteste Zugang zu einem Bereich, in dem zunächst, wie fast immer in der „Zeitgeschichte“, der lärmende Eindruck einer krassen „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ dominiert.

Läßt man, um nicht der Breite des Panoramas die Genauigkeit im Detail, auf die es ankommt, opfern zu müssen, einige weniger spezifische Werke, wie Blachers *Fürstin Tarakanowa* und Brehmes *Uhrmacher von Straßburg*, beiseite, so ist es zunächst frappierend, daß 1941 ein Werk wie *Capriccio* von Strauss überhaupt entstehen konnte: eine Oper, deren Geist niemand mit dem Ungeist der Zeit, aus der sie stammt, in Beziehung bringen kann. Und gerade die extreme Beziehungslosigkeit, die abwechselnd als „Eskapismus“, als „innere Emigration“ und als Herstellung einer „ästhetischen Fassade“ für ein Regime von Mördern bezeichnet worden ist, wobei zumindest die Tatsache einer Diskrepanz zwischen subjektiver Gesinnung und objektiver Funktion festzustehen scheint, stellt das eigentlich charakteristische Phänomen dar. In *Capriccio* erscheint die Interpretations- und Rezeptionsüberlieferung, von der behauptet wurde, daß sie in der Nazizeit den Primat einnahm, in der Gestalt einer Komposition. Man muß sich bewußt machen, daß für Strauss – wie übrigens auch für Furtwängler, in dessen Tagebüchern aus der Nazizeit nicht ein einziges Wort über Politik fällt – die Metaphysik der Musik durch das, was in der niederen Empirie der sozialen Realität geschah, schlechterdings unangetastet blieb. Der Satz von Nietzsche, daß die Kunst die einzige Rechtfertigung des Lebens sei, eines Lebens, das, um mit Schopenhauer zu reden, aus Fressen und Gefressenwerden bestand, ist nicht nur geglaubt, sondern auch praktiziert worden: mit einer Konsequenz, die am Ende in die Absurdität umschlug, daß ein Komponist, der einmal der Repräsentant der musikalischen Moderne gewesen war, in einer Katastrophenzeit ein Werk wie *Capriccio* schrieb, das man nur erträgt, wenn man vergißt, wann es entstanden ist.

Läßt man das heikle Problem, wie politisch derjenige ist, der sich unpolitisch dünkt, und wann das Schweigen Zustimmung, wann es Widerspruch bedeutet, zunächst beiseite, so steht bei einem anderen Werk aus dem Jahre 1941, Ottmar Gersters *Hexe von Passau*, jedenfalls unmißverständlich fest, daß es sich um eine politische Oper handelt. Das Libretto von Richard Billinger, der in den Dreißiger Jahren als Dramatiker von Rang galt, schildert den Ausbruch eines Bauernaufstands im Jahre 1489, eine Zahl, die an 1789 erinnert. (Das Leitmotiv der Oper bildet ein „*Bauerntutzlied*“, das Gerster, seltsam genug, falsch metrisiert, und zwar im 4/4- statt im 3/2-Takt.) Die politische Maxime, die das Stück proklamiert, ist fatal: Das dritte Bild zeigt die revoltierenden Bauern als betrunkenen

Haufen, der raubt und plündert und unter Freiheit das Recht versteht, sich anzueignen, was ihm in die Hände fällt. Erst im Schlußbild erhält der Baueraufstand dadurch, daß ein Aristokrat, Graf Klingenberg, von der Adels- zur Bauernpartei übergeht, Disziplin, Form und Richtung. Mit anderen Worten: Die Masse braucht, um nicht in destruktive Anarchie zu verfallen, einen Führer, der „von oben“ kommt. Und die Ambivalenz, mit der die auführerischen Bauern geschildert werden, erstreckt sich bis in Einzelheiten: Als die Hexe von Passau, die zur Revolutionärin wurde, verbrannt wird, schlägt der Chor des Volkes, der die Hexe zunächst wegen des Ausbleibens teuflischer Unterstützung verhöhnt hatte, abrupt und unmotiviert in einen hymnischen Marsch um, der die Verurteilte als Märtyrerin der Freiheit rühmt: einen Marsch, den allerdings Gerster selbst „fanatisch apokalyptisch“ nannte, als trage der Aufbruch in die Utopie insgeheim bereits das Zeichen des Untergangs an sich.

Die politischen Implikationen des Werkes sind jedoch von dessen musikalisch-formalen Merkmalen nicht so unabhängig, wie eine Ästhetik glaubt, die den Einfluß verkennt oder unterschätzt, den die Musik auf den Sinn des Sujets oder der Fabel ausübt, einen Sinn, der sich eben nicht in dem erschöpft, was der Text für sich genommen ausdrückt. Daß Gerster versuchte, trotz einiger Rückgriffe auf musikalische Techniken, für die der vage Terminus „gemäßigte Moderne“ passend sein mag, eine Oper durchaus traditionellen Zuschnitts zu schreiben, um die Popularität zu erzielen, ohne die das Theater nicht bestehen kann, ist unverkennbar. Einer dialogischen Introduktion folgt im ersten Bild ein rhythmisch pointiertes Lied mit Chorrefrain; dem ersten Auftritt der Hexe von Passau liegt, allerdings latent, die Gliederung in Scena, Cantabile und Cabaletta samt Stretta zugrunde; und dem Marschfinale des Schlußbilds geht, sozusagen als „pezzo concertato“, ein Sextett voraus, in dem jede der redenden Personen, in die eigenen Gedanken und Gefühle versunken, mit sich allein zu sein scheint.

Versteht man also Gersters Stück, ohne an Probleme des modernen Musiktheaters zu denken, schlicht als Oper, die an der Tradition des 19. Jahrhunderts Rückhalt sucht, so kann man die dramaturgische Pointe, daß Graf Klingenberg aus Liebe zur Hexe von Passau die Gesinnung wechselt und aus einem Verfolger der Bauern zu deren Anführer wird, aus dem Formprinzip einer Gattung ableiten, in der immer schon eine Politik, die die Massen ergreift – so daß die Aktschlüsse mit großen Chor- und Ensembleszenen ausgestattet werden konnten –, aus Privataffären einiger Protagonisten hervorging, deren Arien, Kavatinen und Duette das tragende musikalische Gerüst der Oper bildeten. Die Dramaturgie der *Hexe von Passau* wäre demnach in den Grundzügen dieselbe, auf der, ein Jahrhundert früher, *Le prophète* von Meyerbeer und Scribe beruhte, gleichfalls ein Stück, das einen Baueraufstand mit einer Liebesintrige verquickt, in der die eigentlichen Motive der Fabel enthalten sind. Und in der Prämisse, daß als Substanz eines szenischen Historiengemäldes eine Privataffäre erscheint, aus der dann politische Konsequenzen erwachsen, steckt in letzter Instanz die Erbschaft des absolutistischen Zeitalters, aus dem die *Opera seria* und deren Dramaturgie stammt: die Erbschaft einer Epoche, in der die Herrschenden überzeugt waren, daß Politik auf die internen Affären der „Könige und großen Herren“ reduzierbar sei, die von sich glauben, daß sie es sind, die „Geschichte machen“. Mit anderen Worten: Die Tatsache, daß Ottmar Gerster, bei subjektiv zweifellos integrierer Gesinnung, einer Oper die These zugrundelegte, daß eine revolutionäre Masse, um nicht in wüstes Chaos zu versinken, eine aristokratische Führung brauche, läßt sich, obwohl Billingers

Libretto ursprünglich ein Schauspiel war, mit einer konventionellen Operndramaturgie in Zusammenhang bringen, in der die Substanz einer Fabel, sei es *Ernani* oder *Il pirata*, aus Privataffären zwischen Personen verschiedenen Geschlechts und entgegengesetzten politischen Gesinnungen besteht.

Daß in einer Zeit, in der Unterdrückung und Zensur herrschen, aufsässige politische Implikationen eines Dramas weniger in den Grundzügen der Handlung als in halb versteckten Details enthalten sind, ist eine Tatsache, die als politische Erfahrung feststeht, mit dem hermeneutischen Prinzip, daß das Einzelne als Funktion des Kontextes interpretiert werden müsse und daß ein herausgerissener Satz nicht als Meinung des Autors beim Wort genommen werden dürfe, jedoch in Konflikt gerät. Ästhetische Interpretation und politische Analyse stimmen, wie es scheint, nicht immer bruchlos zusammen.

Die Oper *Johanna Balk* von Rudolf Wagner-Regeny, nach einem Text von Caspar Neher, wurde 1941 vor der Wiener Uraufführung einer politischen Zensur unterworfen, deren Spuren von einigen Differenzen zwischen dem zunächst erschienenen Klavierauszug und dem später gedruckten Textbuch ablesbar sind. Thema der Oper ist der Konflikt zwischen einem ungarischen Tyrannen und den Siebenbürger Sachsen im 17. Jahrhundert. Aus politischer Rücksicht auf Ungarn, das zu den Verbündeten des „Dritten Reiches“ zählte, wurden die Namen der Orte und der Personen von der Zensur neutralisiert, und statt „Sachsen“ oder „Siebenbürger“ heißt es abwechselnd „Bauern“, „Bürger“ oder sogar „Flanderer“. Daß durch den Eingriff die nationale Motivierung der Handlung – von Graf Bethlen, dem Antagonisten des Tyrannen Báthori, heißt es: „*Er wollte nicht die Sachsen von ihren Gütern verjagen*“ – durch eine sozialgeschichtliche ersetzt wurde – „*Er wollte nicht die Bauern von ihren Gütern verjagen*“ –, durch eine Begründung also, die historisch triftiger und politisch revolutionärer ist als die ursprüngliche Fassung, ist der Zensur offenbar entgangen.

Fürst Báthori ist ein Tyrann, der geradenwegs, als Ausprägung eines „saturnischen“ Temperaments, aus einem barocken Trauerspiel zu stammen scheint: jähzornig, gewalttätig, melancholisch, mißtrauisch und von bösen Träumen gequält. Die politische Spalte des Stücks richtet sich also weniger gegen ein System als gegen eine einzelne Person, deren Sturz am Ende den Frieden und die Ordnung wiederherstellt, die durch individuelle Perfidie gestört worden waren.

Was als Hauptsache erscheint, ist jedoch in Wahrheit Nebensache. Die eigentliche politische Polemik, die Caspar Neher – durchaus im Geiste des dichterischen Taktikers Brecht – 1941 in ein Stück einschmuggelte, das sich an der Oberfläche als patriotisches Drama präsentiert, besteht in einzelnen szenischen Bildern, die sich dem Gedächtnis nachdrücklicher einprägen als eine Fabel, deren Umriß konventionell und melodramatisch bleibt. Daß ein Chor der „Häuser“ die Anonymität der Drohung fühlbar macht, die über der Stadt liegt; daß drei Häscher vor Morgengrauen einen Mann fangen, der einen flüchtenden, politisch bedrohten Freund versteckt hielt; daß die Zuträgerin des Tyrannen den erschlichenen Besitz über die Grenze zu schaffen versucht, als sie ahnt, daß der Tyrann gefährdet ist – solche und ähnliche Züge bilden die politische Substanz, von der Neher eine ebenso unauffällige wie nachdrückliche Wirkung erhoffte. Das glückliche Ende – so schwach motiviert, daß man zunächst im Zweifel bleibt, ob es sich um Realität oder um einen Wachtraum handelt – sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Zentrum des Textes in einigen bitter-sarkastischen Versen besteht, deren Ton unverkennbar an Brecht erinnert:

„*Hat man denn Freundschaft je bestraft?*
Wenn einer von den Freunden bei dir Hilfe sucht,
sprich zu ihm in künft'gen Tagen:
ich helfe nicht!
Also auch du, wenn du in Not bist,
nimm nicht an die Hilfe deines Freundes.
Tür und Tor bleibe
verschlossen dem, der bei dir
Hilfe sucht, wie dem,
der bereit ist zu helfen.“

Johanna Balk ist also, trotz einer heroisch-sentimentalen Haupthandlung, die zu erzählen nicht lohnt, in den Nebenszenen, auf die es ankommt, ein Stück über eine Politik, deren destruktive Züge sich im Alltag zeigen, den sie vergiftet. Und die Musik von Wagner-Regeny, die in der Tradition der „Zeitoper“ der späten Zwanziger Jahre wurzelt, ist gerade dadurch politische Musik, daß sie die scheinbaren Nebensachen als die Hauptsachen fühlbar macht, die sie in der Situation von 1941 gewesen sind. Die Erinnerung an Kurt Weill, an die *Dreigroschenoper* und an *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, drängt sich unwillkürlich auf. Und so wenig Wagner-Regeny den Stil eines historischen Trauerspiels, wie er im 19. Jahrhundert durch Mussorgskijs *Boris Godunow* vorgezeichnet worden war, gerecht zu werden vermochte — daß der Tyrann Báthori in einer Szene, in der seine Verstörtheit gezeigt werden müßte, lediglich durch ungarische Rhythmen charakterisiert wird (Nr. 8), ist eine primitive Verlegenheitslösung —, so genau trifft der trockene Songstil den Sinn der Nebenszenen. Die Musik zu *Johanna Balk* ist, wie Brecht sagen würde, „gestische Musik“. Der Ton, den sie anschlägt, verrät den Sozialcharakter der handelnden Personen. Die eigentliche musikalische Substanz besteht in prägnanten rhythmischen Mustern, die während einer Nummer oder eines Teils einer Nummer stereotyp festgehalten werden. Und sogar die großen Finali (Nr. 14 und Nr. 22) sind nichts anderes als Verkettungen von Nummern, die szenischen Augenblicken einen musikalisch-gestischen Charakter aufprägen. Der „große Zug“, der ein Finale als zielgerichteten Prozeß erscheinen läßt, fehlt bei Wagner-Regeny. Die Musik, einfach im tonalen Grundriß, ingeniös in den rhythmischen Modellen, ist im Grunde, um mit Hanns Eisler zu sprechen, „angewandte Musik“: angewandt auf eine dramatische Fabel, an deren heroisch-sentimentaler Haupthandlung sie scheitert, deren politische Nebenszenen sie jedoch mit einer Genauigkeit trifft, die im Jahre 1941 bestürzend gewirkt haben muß, sofern das Publikum zu politisch-moralischer Bestürzung durch Musik noch fähig war. Wagner-Regeny ist demnach dort, wo er versagt, wie dort, wo der Zugriff gelingt, ein integrierer Komponist. An der „doppelten Wahrheit“ des Textes, der als patriotisches Drama konzipiert wurde und die Tyrannie nicht als System, sondern als zufällige Infamie eines Einzelnen zeigt, um andererseits dennoch die herrschende Macht insgesamt als Unwesen kenntlich zu machen, partizipiert die Musik gewissermaßen bloß partiell: Was sie dort, wo sie gegückt ist, fühlbar macht, ist die moralische Verwüstung, die durch politische Unterdrückung im Alltag der Menschen angerichtet wird. Das eigentliche Thema der Oper ist das Mißtrauen, als dessen Ausdruck eine Musik erscheint, deren Dramaturgie sich in die Brechtsche Formel fassen läßt, daß im modernen Musiktheater die Musik den Text nicht „tautologisch“ verdoppeln dürfe, sondern „intermittierend“ und kommentierend eingreifen müsse, daß also im Ex-

trem, pointiert gesagt, die Musik den Text oder der Text die Musik Lügen straft. In *Johanna Balk* ist ein Rest vom Geist der Zwanziger Jahre, wie er sich musikdramaturgisch manifestierte, in die Hitlersche Katastrophenzeit hinübergerettet worden.

TRADITIONELLE DRAMATURGIE IN DER MODERNEN OPER

1

Wenn in einer Zeitung die Nachricht stünde, daß Pierre Boulez die Absicht habe, eine Oper zu schreiben, wäre man zwar ein wenig überrascht, würde aber die Notiz keineswegs von vornherein für unglaublich erklären. Im Gegensatz zu den 1950er und frühen 60er Jahren, in denen unter Komponisten, die zur Avantgarde gezählt wurden, die Oper als veraltetes und verächtliches Genre galt, scheint seit ungefähr einem Jahrzehnt die Tendenz, wieder Opern zu komponieren, geradezu unwiderstehlich zu sein, obwohl sich bei der Suche nach einem Libretto die Schwierigkeiten nahezu unerträglich häufen. Und man braucht nicht einmal mehr „Musiktheater“ statt „Oper“ zu sagen, wenn man sich als Komponist, der als avanciert gelten möchte, auf das Wagnis einläßt, dem Anspruch des Theaters ebenso gerecht zu werden wie dem der Neuen Musik.

Wer von bloßer Regression spräche, um den Hang zur Oper zu begründen, griffe zweifellos zu kurz, obwohl man natürlich, zur Erklärung des Blicks zurück, den „Zeitgeist“ zitieren kann, der gegenwärtig, wie es scheint, der Avantgarde den Atem verschlägt. Argumentiert man ästhetisch statt ideengeschichtlich, so lassen sich für die frappierende Neigung zur Oper durchaus Ursachen nennen, die sich nicht in generellen Formeln über einen Konservatismus aus Angst oder Ratlosigkeit, einen Konservatismus, wie er in schlechten Zeiten fast immer Platz greift, erschöpfen.

Erstens ist in der kompositorischen Entwicklung, für die das Verlegenheitswort „postseriell“ geprägt wurde, die Unterscheidung zwischen „Zentrum“ und „Peripherie“, die früher unproblematisch erschien, immer fragwürdiger geworden. Während in den 1950er Jahren auch für die Gegner des Neuen feststand, wer die Avantgarde repräsentierte und wo die musikgeschichtlichen Entscheidungen fielen, auf die es ankam, ist heute, ein Vierteljahrhundert später, die Situation so unübersichtlich, daß niemand mehr zu sagen wagt, welche der nebeneinander herlaufenden Tendenzen den Anspruch erheben darf, als „Hauptstrom“ zu gelten und die „Forderung des Tages“, sofern es sie noch gibt, zu erfüllen. Die Geschichtsphilosophie, die dazu diente, bestimmte Entwicklungswege als historisch notwendig erscheinen zu lassen, ist zerfallen, und vom Diktat des musicalischen Materials, das den Komponisten vorschreibt, was möglich ist und was vermieden werden muß, ist nirgends mehr die Rede. Gerade in der Unentschiedenheit aber, die man entweder polemisch als Verworrenheit oder apologetisch als Vielfalt der Möglichkeiten charakterisieren kann, liegt eine Chance für die Opernkunst, von der zu erwarten war, daß sie genutzt wurde. Das Theater braucht, grob gesagt, ein gewisses Maß an Unbekümmertheit und Eklektizismus, um die Charakter- und Situationskontraste, von denen es lebt, musicalisch sinnfällig bestreiten zu können. Ein ästhetisch-kompositionstechnischer Purismus, wie er im Zeichen der seriellen Musik herrschte, ist von Grund auf theaterfremd: eine Differenzierung, die vor drastischen Wirkungen zurückscheut, schlägt bei szenischer Musik rasch in Monotonie um. Ein stilistisch zerklüfteter und orientierungsloser Zustand, in dem nahezu alles möglich ist – Tonalität neben Atonalität und Geräuschkomposition –, stellt also vom Standpunkt des Theaters eher einen Vorzug als einen Mangel dar, weil der Eklektizismus, den das Theater braucht, einen Komponisten nicht mehr in Verzug bringt – wie es Henze in den 1950er Jahren widerfuhr –, sondern ästhetisch und kompositionsgeschichtlich legitim erscheint. Mit robustem Theatermaß gemessen, kommt die stilistische Inkonsistenz zu ästhetischen Ehren.

Zweitens sind, wie es scheint, die Zirkel der „Eingeweihten“, von denen in den ersten Nachkriegsjahrzehnten die Neue Musik getragen wurde, durch einen Zerfall gefährdet, dessen Zeichen unverkennbar sind, ohne daß er mit wenigen Worten erklärbar wäre. Das „Sonderpublikum“ der Avantgarde, das die fundamentalen Thesen der ästhetisch-geschichtsphilosophischen Theorie ebenso kannte wie die sinnfälligen Stilmerkmale der Werke, die als Wegmarken der kompositorischen Entwicklung galten, hat im gleichen Maße, wie die Unterscheidung zwischen „zentralen“ und „peripheren“ Tendenzen zweifelhaft wurde, an innerem Zusammenhalt verloren; die Stichwörter, um die man sich gruppierete, sind verblaßt. Und es ist darum nicht erstaunlich, wenn Komponisten auf der Suche nach sozialem Rückhalt, den die „Eingeweihten“ nicht mehr in genügendem Maße gewähren, eine gewisse Sympathie für das Opernpublikum entdecken, ein Publikum, das erstens, nicht unähnlich den Jazzfans, über relativ feste, wenn auch manchmal bornierte ästhetische Kriterien verfügt und das sich zweitens, wie Michael Zimmermann erkannte, zu einem großen Teil aus Außenseitern nahezu sämtlicher sozialer Schichten zusammensetzt. Wer Opern komponiert, weiß also ungefähr oder kann zumindest wissen, gegen welche Widerstände er sich durchsetzen muß: Widerstände, die ein Hindernis, aber auch einen Rückhalt darstellen.

Drittens zeichnet sich in der „postseriellen“ Musik ein Entwicklungszug ab, den man als Tendenz zur „angewandten Musik“, um mit Hanns Eisler zu sprechen, charakterisieren kann. So verwerflich es politischen Eiferern erscheinen mag, wenn engagierte Kunst, die der politischen Aufklärung nützen soll, mit meditativer Musik, die des Mystizismus verdächtig ist, ein und demselben Begriff subsumiert wird, so offenkundig ist die Tatsache, daß es sich, im Gegensatz zu den seriellen Werken, die „absolute Musik“ strengster Observanz waren, bei der politischen wie der meditativen Musik um Formen von angewandter Kunst handelt. Und im gleichen Zusammenhang kann auch die Rückwendung zur Oper, die ebenfalls eine Art von funktionaler Musik darstellt, gesehen werden. Nach ästhetisch-kompositionstechnischen Kriterien gehören politische und theatralische Funktionen, so weit sie ideologisch voneinander entfernt sein mögen, jedenfalls eng zusammen, weil beide den rein ästhetischen Status der Musik, den man als Autonomie, aber auch als Isolierung charakterisieren kann, durchbrechen.

2

So begreiflich demnach die Neigung ist, wieder Opern zu schreiben — unbekümmert um das geschichtsphilosophische Verdikt, daß die Gattung tot sei —, so schwierig scheint andererseits, wenn man den Verzweiflungsausbrüchen der Komponisten glauben soll, die Entdeckung eines Librettos zu sein, das die Phantasie des Komponisten inspiriert und zugleich das Formgesetz der Gattung erfüllt. Daß Dichter von Rang, wie Hofmannsthal, Auden und Edward Bond, die Selbstverleugnung üben, die zum Metier des Librettisten gehört, stellt eine seltene Ausnahme dar, von der eine Norm, die das Fundament einer Opernkultur bilden könnte, nicht ableitbar ist. Und es liegt darum nahe, daß Komponisten den Ausweg einschlagen, Dramen der Weltliteratur als Libretti zu benutzen, zumal die Neue Musik des 20. Jahrhunderts genügend Mittel bereithält, um jeden Text, unabhängig von dessen metrischer oder prosaischer Beschaffenheit, sinnvoll in Töne zu fassen.

Der Begriff der Literaturopfer, der die herrschende Tendenz durch ein Schlagwort ausdrückt, ist allerdings einer der Termini, die durch übermäßigen Gebrauch immer diffuser

geworden sind. Daß es sinnwidrig wäre, sämtliche Opern, deren Libretti auf literarische Vorlagen zurückgreifen – seien es Dramen, Romane oder Märchen –, als Literaturopern zu rubrizieren, ist offenkundig, weil die Kategorie dadurch so umfassend und unspezifisch würde, daß sie den besonderen, charakteristischen Entwicklungszug des 20. Jahrhunderts, auf den sie zielt, nicht mehr träfe. Andererseits scheint der Vorschlag, als Literaturopern ausschließlich Werke zu bezeichnen, die einen Dramentext wörtlich, wenn auch gekürzt, als Libretto verwenden, manchen Historikern und Publizisten zu eng zu sein und für den Sachverhalt, der erfaßt werden soll, nicht auszureichen. In der Tat stellt die einfache, unmittelbare Aneignung von Dramentexten, die seit *Pelléas et Mélisande* und *Salomé* immer häufiger geworden ist – der früheste Versuch war Mussorgskis Fragment *Die Hochzeit* (1868) nach Gogol –, zwar eine mögliche, aber nicht die einzige Lösung eines Problems dar, mit dem jeder Opernkomponist nach dem Zerfall des Librettistenhandwerks, wie es im 19. Jahrhundert von Autoren wie Scribe, Felice Romani und Cammarano betrieben wurde, konfrontiert ist: des Problems, daß Neue Musik in der Oper nach Texten von literarischem Rang verlangt und daß sie, unabhängig von älteren, traditionellen Kriterien der „Sangbarkeit“, extrem verschiedenen literarischen Texten musikalisch gerecht zu werden vermag. Es ist demnach durchaus begreiflich, daß außer einer bestimmten Lösung, die in der wörtlichen Übernahme von Dramen besteht, auch das generelle Merkmal moderner Librettistik, der gestiegerte und im Wesen der Neuen Musik begründete literarische Anspruch, mit dem Terminus Literaturopfer bezeichnet worden ist. In jedem Fall ist mit der Kategorie ein charakteristisches Phänomen des 20. Jahrhunderts gemeint, nicht die Ausplünderung von Literatur überhaupt, die in sämtlichen Jahrhunderten der Operngeschichte praktiziert worden ist.

Bei einem – durchaus skizzenhaften – Versuch, die Dramentexte, die in den letzten Jahrzehnten von deutschen Komponisten zu Literaturopern verwendet wurden, chronologisch zu gruppieren, zeigt sich der überraschende Sachverhalt, daß die moderne Dramatik keineswegs überwiegt, sondern eher die Neigung herrscht, auf ältere Literatur zurückzugreifen, und zwar nicht, wie es Lortzing vor anderthalb Jahrhunderten empfahl, auf Texte, die literatur- und theatergeschichtlich im Schatten standen, sondern auf die herausragenden Werke, die sich im historischen Gedächtnis wie im Repertoire als Klassiker behaupten. Das besagt allerdings nicht, daß die Dramatik des 20. Jahrhunderts von den Opernkomponisten gemieden würde: Wolfgang Fortners *Bluthochzeit* und *Don Perlimplin* nach Lorca (1957 und 1962) sowie *That Time* nach Beckett (1977), Boris Blachers *Hauptmann von Köpenick* nach Zuckmayer (1952), *Rosamunde Floris* nach Georg Kaiser (1960) und *Yvonne, Prinzessin von Burgund* nach Gombrowicz (1973), Gottfried von Einems *Besuch der alten Dame* nach Dürrenmatt (1971), Giselher Klebes *Figaro läßt sich scheiden* nach Horvath (1963) und *Jacobowsky und der Oberst* nach Werfel (1965) sowie Aribert Reimanns *Melusine* nach Yvan Goll (1971) sind beredte Zeugnisse der Tendenz, die musikalische Moderne zur literarischen in Beziehung zu setzen. Andererseits ist es jedoch erstaunlich, in welchem Ausmaß und mit welcher scheinbaren Selbstverständlichkeit Werke von Sophokles und Euripides, Shakespeare und Molière, Schiller und Hölderlin, Kleist und Büchner von Opernkomponisten in musikalisches Theater verwandelt worden sind, als wäre die Durchdringung dramatischer Formen der Vergangenheit mit musikalischen Mitteln der Gegenwart ein problemloses Unterfangen.

Der auffällige Hang zu älterer Dramatik wäre unverfäglich, wenn die Texte nichts als Vorlagen wären, die ein Sujet liefern, ohne die dramaturgische Form zu bestimmen. Lite-

ratuopern aber, die einen Dramentext als Struktur übernehmen und nicht als bloßes Material oder Steinbruch benutzen, konfrontieren die Neue Musik mit dichterischen Formen, die als solche, unabhängig vom Inhalt, bereits einen Sinn oder eine Idee ausdrücken. Formen sind, wie Theodor W. Adorno sagen würde, „*sedimentierte Inhalte*“; sie existieren nicht als geschichtlich indifferente Schemata, die jenseits der historisch wechselnden Inhalte eine zeitlose Gültigkeit beanspruchen dürfen, sondern sind als Strukturen, die von sich aus einen Sinn ausdrücken, ebenso tiefgreifenden historischen Veränderungen unterworfen wie die Inhalte oder Stoffe, an denen zunächst – und bei oberflächlicher Betrachtung ausschließlich – die Geschichtlichkeit der Dramatik sichtbar wird. Die Prämisse des klassischen Dramentyps, daß sämtliche Handlungsmomente in zwischenmenschlicher Rede dargestellt werden sollen, ist streng genommen ein äußerst artificielles Prinzip und erscheint an eine anthropologische Voraussetzung geknüpft, die keineswegs selbstverständlich, sondern eher erstaunlich ist: an die Voraussetzung nämlich, daß der durch die Rationalität von Rede und Widerrede regulierte Dialog ein Medium sei, in dem alles Wesentliche ausgetragen werden könne, was Menschen miteinander verbindet und voneinander trennt. Sobald das Vertrauen in den Dialog schwindet – und der Argwohn gegen die Sprache gehört zur Signatur der Gegenwart –, ist die Form, die das klassische Drama ausprägte, von innen heraus gefährdet, wie sich bereits um die Jahrhundertwende bei Tschechow, Strindberg und Wedekind zeigte.

Das Zusammentreffen der Neuen Musik mit älterer, klassischer Dramatik, die nicht bloß einen Stoff liefert, sondern eine Dramaturgie vorzeichnet, ist demnach prinzipiell überaus problematisch, weil zu fragen wäre, ob oder in welchem Maße die anthropologischen Prämissen, die das Formgesetz der Dramatik impliziert, mit denen, die in den Verfahrensweisen der Neuen Musik verborgen liegen, überhaupt vereinbar sind.

3

Die schlichte Entgegensetzung von Altem und Neuem genügt allerdings nicht, um den verwickelten Zusammenhängen, die zwischen klassischem Schauspiel und modernem Musiktheater bestehen, gerecht zu werden. Die moderne Dramaturgie des Schauspiels, die von Brecht als „*nicht-aristotelisch*“ bezeichnet wurde, geht von Prämissen aus, die den Voraussetzungen des klassischen Schauspiels, den technisch-formalen wie den soziologischen und anthropologischen, in schroffem Kontrast gegenüberstehen. Daß im Sprechtheater die neuere Dramaturgie von der älteren durch eine Kluft getrennt ist, die unüberbrückbar erscheint, weil das tragende Prinzip des klassischen Schauspiels, die Idee des Dialogs als primärem Medium des Dramas, von dem Kontinuitätsbruch betroffen ist, besagt jedoch keineswegs, daß im Musiktheater ein analoger Gegensatz zwischen Altem und Neuem feststellbar wäre. Man kann vielmehr zeigen, daß einige der Kategorien, in denen sich im Schauspiel eine moderne Dramaturgie manifestiert, in der Oper paradoxe Weise zu den Merkmalen gehören, die immer schon, zumindest im 19. Jahrhundert, für die Gattung konstitutiv waren. Mit anderen Worten: Die „*nicht-aristotelische*“ Dramaturgie, im Schauspiel ein Zeichen von Modernität, erscheint in der Oper, pointiert ausgedrückt, als ein Stück Tradition. (Daß sie von Brecht in den Glossen zu einer Oper, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, entwickelt wurde, ist demnach kein Zufall, obwohl Brecht, der Erfinder des „Theaters eines wissenschaftlichen Zeitalters“, die partielle Herkunft seiner Kategorien aus der Operntradition, wenn sie ihm bewußt gewesen wäre, zweifellos als suspekt empfunden hätte.)

1. Der Dialog war in der Oper, jedenfalls in der *Opera seria*, niemals das primäre oder gar ausschließliche Medium des Dramas. Dramaturgische Mittel wie Chor, Prolog und Epilog, Botenbericht, Teichoskopie und Monolog, die man im Schauspiel der Neuzeit – im Gegensatz zur antiken Tragödie wie zum mittelalterlichen Mysterienspiel – allmählich zurückdrängte, um für den Dialog als Schauplatz zwischenmenschlicher Auseinandersetzungen Raum zu schaffen, behaupteten sich in der Oper, wenn auch mit wechselnder Akzentuierung, nahezu unangefochten. Opernreformen blieben, als Annäherungen der Dramaturgie des Musiktheaters an die des Sprechtheaters, bloße Episoden, die kaum geeignet erscheinen, als Orientierungspunkte der Operngeschichtsschreibung zu dienen. Zwar ist die Oper, als Drama der Affekte, wie das Schauspiel durch Konflikte bestimmt, die das bewegende Moment der Handlung bilden. Die Gegensätze werden jedoch weniger in Dialogen ausgetragen, als daß sie in drastischen dramatischen Situationen, die zu entschiedenen musikalischen Affektäußerungen herausfordern, sinnfällig zutagetreten und als „szenisch-musikalische Bilder“, als tönende Tableaux, festgehalten werden. Nicht die Rationalität des Rededuells, sondern die Irrationalität des Zusammenpralls von Affekten dominiert in der Oper.

2. Zu den fundamentalen Postulaten der klassischen Dramaturgie gehört die Forderung, daß der Autor im Drama abwesend sein müsse. Er spricht nicht selbst, weder in Prologen oder Epilogen noch durch eine der dramatischen Personen, sondern setzt eine Handlung in Gang, die sich in Rede und Widerrede aus sich selbst zu entwickeln scheint, ohne daß der Dramatiker von außen in den Ablauf der Ereignisse eingreifen oder sich kommentierend einmischen müßte. Keine der Repliken, aus denen der Dialog besteht, darf als unmittelbare Aussage des Autors beim Wort genommen werden; jedes Wort soll vielmehr so wirken, als sei es aus der Situation heraus gesprochen. Dagegen ist in der Oper, jedenfalls in der des 19. Jahrhunderts, die Gegenwart des Komponisten nicht selten fühlbar, ohne daß der Eingriff von außen als Verstoß gegen das Formgesetz der Gattung empfunden würde. Die Technik des Erinnerungsmotivs, die aus der französischen Revolutionsoper stammt und von Wagner zur Leitmotive-technik systematisiert wurde, ist zwar manchmal psychologisch, als Ausdruck bewußter oder unbewußter Gedächtnismomente der dramatischen Personen, erkärbare, besagt aber oft genug nichts anderes, als daß sich der Komponist mit dem Publikum über die Köpfe der handelnden Personen hinweg über innere Zusammenhänge zwischen der gegenwärtigen und einer früheren Situation mit musikalischen Mitteln verständigt. Als Regisseur, der das Netz der Erinnerungs- oder Leitmotive knüpft, ist der Autor in der Oper ästhetisch präsent.

3. Waren demnach in der Oper einige der epischen Momente, die Brecht im Schauspiel als Merkmale einer modernen, „nicht-aristotelischen“ Dramaturgie propagierte, immer schon enthalten, so zeigt sich der geschichtliche Konnex, der die Neuerungen der einen Theatergattung mit den Traditionenbeständen der anderen verbindet, vielleicht am deutlichsten an der Beziehung zwischen Darsteller und Rolle. Brechts Postulat, daß sich der Schauspieler mit der Person, die er darstellt, nicht einführend identifizieren dürfe, sondern sich gewissermaßen neben sie stellen müsse, um die Befremdlichkeit ihrer Handlungen sichtbar zu machen, ist in der Oper, wenn auch ohne sozialkritische Absicht, immer schon erfüllt worden. Und der geringere Grad von Identifikation läßt sich ohne Gewaltlosigkeit aus der Differenz ableiten, die zwischen der Sprache der Oper und der des Schauspiels besteht. Man kann in beiden Theatergattungen, auch im Schauspiel, zwischen Dar-

stellungssprache und dargestellter Sprache, zwischen der auf der Bühne gesprochenen und der damit gemeinten Sprache unterscheiden; die Differenz ist jedoch im Musiktheater dramatischer als im Sprechtheater, wo man sie bei naiver Wahrnehmung überhaupt nicht bemerkt. Im naturalistischen Drama fällt die gemeinte Sprache mit der Darstellungssprache nahezu zusammen, wie denn die szenische Form insgesamt auf die Illusion zielt, daß ein Stück menschlichen Daseins, wie es wirklich ist, gezeigt werde. Im rhetorischen Drama – etwa bei Victor Hugo, der im Schauspiel nicht selten in Opernnähe gerät, so daß eine Umformung zum Libretto leicht fiel – ist dagegen der Doppelcharakter der Sprache, der Unterschied zwischen der artifiziellen Redeweise und der damit gemeinten sprachlichen Realität, bereits deutlich fühlbar; und in der Oper klaffen Darstellungssprache und dargestellte Sprache vollends auseinander. In dem Maße aber, in dem der Doppelcharakter der Sprache sinnfällig hervortritt, wird zugleich die Differenz zwischen dem Darsteller und der Rolle, die er spielt, fühlbar gemacht und als ästhetisch wesentlich empfunden.

4. Das in sich geschlossene klassische Drama, in dessen Ereignisverkettung der Autor nicht eingreift, ist in der Regel so konstruiert, daß die Szenen, aus denen es besteht, zwingend auseinander hervorzugehen scheinen. Jede Situation bildet die Konsequenz einer früheren und die Voraussetzung einer späteren, und in der Entscheidung, der ein Rededuell zutreibt, sind die Prämissen künftiger Auseinandersetzungen enthalten, die wiederum einen Konflikt herbeiführen, dessen Lösung den nächsten Schritt der Handlung herausfordert. Dagegen ist es in der Oper durchaus legitim, wenn die Präsenz eines Autors fühlbar ist, der die Vorgänge lenkt und die Zufälle ins Spiel bringt, ohne die der Gang der Handlung ins Stocken geriete. Die einzelne Szene ruht gewissermaßen in der Gegenwart, die der Zeit enthoben scheint, statt der Zukunft entgegenzustreben: Die Oper, eine Bilderfolge von szenisch-musikalischen Augenblicken, die eine Konfiguration von Affekten festhalten und tönend ausbreiten, ist in geringerem Maße zielgerichtet als das Schauspiel, dessen Zeitstruktur von Emil Staiger als teleologisch beschrieben wurde. Die Ereignisse greifen nicht lückenlos ineinander, so daß die eine Szene die andere hervorbringt und darin ihren Sinn findet; vielmehr tritt an den Übergängen zwischen den musikalisch-szenischen Tableaux nicht selten der Autor hervor, um als dramaturgischer Monteur die Teile zusammenzufügen, aus denen die Handlung besteht.

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 Szenenfügung, 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. Der Grad, in dem ein Opernkomponist in den kompositionstechnischen Formen und Details die Tendenzen der Avantgarde teilt, ist dabei durchaus sekundär. Auch dann, wenn die musikdramaturgische Grundstruktur konventionell ist und das Muster der *Opera seria* durchscheinen läßt, wird in Literaturopern, die sich klassischer Dramentexte bemächtigen, deren Dramaturgie prinzipiell in einer Weise verändert, die als Modernisierung erscheint, weil die Oper von sich aus, jenseits von Stildifferenzen, einige Merkmale einer „nicht-aristotelischen“ Dramaturgie mit sich führt, die nach den Kriterien des Sprechtheaters ein Stück Moderne repräsentieren. Zwischen dem modernen „Regietheater“ im Schauspiel und der musikalischen „Inszenierung“ eines klassischen Dramas in der Form

der Literaturoper bestehen Zusammenhänge, für die der auffällige Hang von Schauspielregisseuren zur Operninszenierung ein äußeres Indiz darstellt.

4

Daß ein Dramentext wörtlich, oder nahezu wörtlich, wenn auch verkürzt, als Libretto dient, besagt keineswegs, daß die Dramaturgie, die dem Werk zugrundeliegt, unverändert bleibt. Wie tiefgreifend die Modifikationen sind, denen die dramaturgische Struktur bei der Übernahme unterworfen ist, tritt sogar bei einer so behutsamen Umformung wie Ingeborg Bachmanns Einrichtung des Kleistschen *Prinzen von Homburg* für Hans Werner Henze offen zutage. Und zwar waren die Eingriffe, zu denen sich Ingeborg Bachmann gedrängt fühlte, von einem genauen Gefühl für die Unterschiede diktiert, die zwischen den Funktionen der Sprache im Schauspiel einerseits und in der Oper andererseits bestehen.

1. Giuseppe Verdi erwartete von einer brauchbaren Librettosprache, daß sie, wie er an Ghislanzoni schrieb, „*parola scenica*“ sei, und er meinte mit der Formel eine Sprache, deren Bühnenwirkung aus dem unmittelbaren Zusammenhang mit dem szenischen Vorgang oder der szenischen Situation erwächst. Sprache ist in der Oper, um sinnfällig zu werden, an sichtbare Ereignisse oder Bilder gebunden. Während das Sprechtheater dazu neigt, neben der szenischen, wahrnehmbaren Handlung eine verdeckte, der Wahrnehmung entzogene Handlung ins Spiel zu bringen, die sich ausschließlich sprachlich, in den Reden der dramatischen Personen, konstituiert, ist die Oper, um nicht in Abstraktheit zu verfallen, auf Sichtbarkeit der Ereignisse, aus denen sich die Handlung zusammensetzt, angewiesen. Verdeckte Handlungen, im klassischen Drama nicht selten ebenso wesentlich wie die szenisch präsenten Vorgänge, erweisen sich als prinzipiell opernfremd, wie an den Konstruktionsmängeln mancher als „unverständlich“ verrufener Libretti zu zeigen wäre. Daß Ingeborg Bachmann die Schilderung des frisch ausgehobenen Grabes, mit der, im Zustand stammelnder Verstörtheit, der Prinz von Homburg die Kurfürstin zu rühren hofft, in einen Monolog des Prinzen am offenen Grabe umformte, also das bloß Erzählte in szenische Präsenz übertrug, war demnach eine vom Formprinzip der Oper diktierte dramaturgische Maßnahme. (Daß in Peter Steins Berliner Inszenierung des Schauspiels derselbe, eigentlich „opernhafte“ Eingriff vorgenommen wurde, ist seltsam genug, läßt sich aber, wie noch gezeigt werden soll, durchaus begründen.)

2. Daß ein Schauspiel eine eigene, in sich geschlossene Welt darstellt, in die das Publikum bloß zufällig, gleichsam durch Wegziehen einer Wand, Einblick erhält, gehört zu den tragenden Prämissen oder Fiktionen, von denen das klassische Drama ausging. Obwohl der Text, der auf der Bühne gesprochen wird, zugleich für das Auditorium bestimmt ist, soll der Schein aufrechterhalten werden, daß es sich um Dialoge handelt, die ausschließlich der Auseinandersetzung oder Verständigung der dramatischen Personen untereinander dienen. Dagegen sind in der Oper, wie erwähnt, die Formen der direkten, unverstellten Anrede an das Publikum, Formen also wie der Prolog, der Epilog und der Chor, die in der antiken Tragödie ebenso unentbehrlich waren wie im mittelalterlichen Mysterienspiel, niemals so rigoros zurückgedrängt worden wie im Schauspiel der Neuzeit. Die Oper ist ein prinzipiell „offenes“, an das Publikum gerichtetes Theater. Und es ist darum kein Zufall, daß die erste Szene des *Prinzen von Homburg*, die den Prinzen als Nachtwandler im Garten bei Fehrbellin zeigt, in der Oper mit einer Chor- und Ensemblesnummer beginnt, die in unmittelbarer Wendung zum Auditorium die Situation schildert. („*Da nun die Stunde schlägt*

und aufgesessen schon die ganze Reiterei.“) Bei Kleist, dessen Text wörtlich übernommen wurde, ist die Beschreibung, obwohl sie in Wahrheit der Information des Publikums dient, durch einen Kunstgriff in eine Dialogpartie verwandelt: Der Graf von Hohenzollern, der den Kurfürsten herbeiführt, bereitet ihn auf das vor, was er sehen wird. Die Dialogisierung aber, die Anpassung einer eigentlich für das Auditorium bestimmten Mitteilung an das Formprinzip des in sich geschlossenen Dramas, wurde von Ingeborg Bachmann gewissermaßen rückgängig gemacht; und durch den Eingriff, die Übertragung eines Stücks Text an andere Personen, wurde zugleich der Konvention des 19. Jahrhunderts, die am Anfang einer Oper eine Chor- und Ensemblesnummer verlangte, Genüge getan. Von einer Verzerrung des Dramentextes, einer „Veroperung“ im anrüchigen Sinne des Wortes zu reden, wäre jedoch inadäquat. Denn im Grunde macht die Librettofassung durch die Form der Mitteilung an das Publikum eine Struktur sichtbar, die im Schauspiel latent enthalten war: verdeckt durch die vom Gattungsprinzip des Dramas geforderte Dialogisierung, die sich im Vergleich mit der Opernversion als artifizielle Konstruktion erweist.

3. Ist demnach für die Opernfassung neben der Umformung verdeckter zu szenischen Handlungen die Herauslösung direkter Mitteilungen an das Publikum aus Dialogstrukturen charakteristisch, so gehört andererseits die Tatsache, daß im Libretto die Logik und Rhetorik des dramatischen Diskurses durch eine einfache Affektsprache zurückgedrängt wird, zu den Gemeinplätzen der Opernästhetik, die zu erwähnen man sich fast scheut. Man kann jedoch, um grobe Simplifizierungen zu vermeiden, bei Affektaußerungen das Moment der intendierten Beeinflussung von dem des Ausdrucks unterscheiden, wie von Roman Ingarden in einer Abhandlung über die Theatersprache gezeigt wurde. Wer in scharfem oder gedämpftem Ton redet, sei es auf der Bühne oder in der alltäglichen Wirklichkeit, will in der Regel nicht die eigene Stimmung kundtun, sondern die des anderen, mit dem er spricht, in eine bestimmte Richtung lenken. Für die Oper aber ist es offenbar charakteristisch, daß sich bei dem Ton, den eine redende Person anschlägt, der Akzent von der Beeinflussungsfunktion auf die Ausdrucksfunktion verlagert; das soziale Moment tritt gegenüber dem psychischen, dem des Selbstausdrucks, zurück. Wenn in der zweiten Szene des *Prinzen von Homburg* – der Szene, in der sich der Prinz, versunken in das Gefühl für Natalie, nicht auf den Schlachtplan zu konzentrieren vermag – Ingeborg Bachmann den Namen „*Natalie*“ in den Text einfügt und Hans Werner Henze das Wort zu einem kantablen Melisma dehnt, so handelt es sich bei der Interpolation um den direkten musikalischen Ausdruck dessen, was der Kleistsche Text nur indirekt umschreibt. Die Musik nennt gewissermaßen beim Namen, was der Dramentext lediglich umkreiste, und der Name „*Natalie*“, der die Gefühle des Prinzen zusammenfaßt, dient als sprachliches Vehikel einer musikalischen Expressivität, die eigentlich, wie Richard Wagner es einmal nannte, nichts anderes als ein „*zum Tönen gebrachtes Schweigen*“ ist.

4. Die zitierte Szene, eigentlich eine Szene zwischen dem Prinzen und Natalie, ohne daß jedoch die beiden ein Wort miteinander reden, stellt ein Simultanbild dar: Während der Feldmarschall den Offizieren den Schlachtplan diktiert, führt der Kurfürst mit Natalie und der Kurfürstin ein Frühstücksgespräch. Im Schauspiel, das ein Gleichzeitig-Sprechen nicht erlaubt, weil es als ein Durcheinander-Reden empfunden würde, muß jeder der Dialoge von Zeit zu Zeit unterbrochen werden, um für den anderen Platz zu lassen; und die Lücken, die dadurch entstehen, sind im einen Fall durch die Niederschrift des Diktiersten, im anderen dadurch motiviert, daß der Kurfürst den Damen ein Frühstück servieren läßt.

In der Oper dagegen, die eine Simultaneität divergierender Stimmen zuläßt und geradezu sucht, sind die Dialoge ineinander geschoben; und eine längere Unterbrechung des Diktats, die im Schauspiel schwach motiviert erscheint und als Lücke auffällt, die eine Verlegenheit für die Regie bedeutet (nach: „*Fern außer dem Kanonenschusse auf*“), wurde dadurch vermieden. Der Chor der Offiziere repetiert das vom Feldmarschall Gesagte, während der Kurfürst mit Natalie spricht. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Dialoge ist also als opernhafte Umformung des Dramentextes zugleich eine Wiederherstellung der Realität, die das Schauspiel eigentlich meint, die es jedoch, um das Formprinzip des Sprechtheaters nicht zu verletzen, in sukzessive Dialogteile auseinanderlegen mußte.

Die skizzierten Merkmale, durch die sich der Librettotext, trotz wörtlicher oder fast wörtlicher Übernahme, vom Dramentext in der dramaturgischen Struktur und Funktion unterscheidet: die sinnfälligeren Differenzierung zwischen Darstellungssprache und dargestellter Sprache, die Umformung verdeckter zu szenischen Handlungen, die Auflösung von Dialogstrukturen in direkte Mitteilungen an das Publikum, die Akzentuierung der Ausdrucks- statt der Beeinflussungsfunktion der Affektsprache und die Wiederherstellung des Gleichzeitig-Redens in Simultanszenen, sind sämtlich Eigentümlichkeiten der Oper, die unabhängig von dem Stilgegensatz zwischen traditioneller *Opera seria* und modernem Musiktheater zum Wesen der Gattung gehören. Die Umformung des Kleistschen Textes durch Ingeborg Bachmann ist „operhaft“ in einem generellen, nicht in einem spezifisch modernen Sinne. Dennoch läßt die Librettofassung, wie gesagt, Züge einer „nicht-aristotelischen“, epischen Dramaturgie hervortreten, die für das Theater des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist. Andererseits ist der Inszenierungsstil einer Epoche von deren aktueller dramatischer Produktion nicht unabhängig; und sofern in modernen Inszenierungen klassischer Schauspiele analoge Tendenzen wirksam sind wie in der Opernversion des *Prinzen von Homburg*, Tendenzen, die gleichfalls in die Richtung einer „nicht-aristotelischen“ Dramaturgie weisen, erscheint die erwähnte Übereinstimmung zwischen Ingeborg Bachmanns Libretto und Peter Steins Inszenierung keineswegs als bloßer Zufall, der nichts besagt, sondern als Zeichen einer inneren Affinität, die zwischen Literaturoper und Regietheater besteht.

ZUR DRAMATURGIE DER LITERATUROPER

In den Zirkeln derer, die sich als Eingeweihte fühlen, in den Zirkeln also, in denen die Maximen der Musikkritik, die Prinzipien der Musikgeschichtsschreibung und die Neigungen und Überzeugungen der dominierenden Publikumsschichten in Austausch miteinander treten, bildet längst nicht mehr das Wagnersche Musikdrama, sondern die *Opera seria* des 19. Jahrhunderts das Anschauungsmodell, von dem man die herrschende Opernästhetik, die dann als Ästhetik des musikalischen Theaters schlechthin gelten soll, abstrahiert. Die Dramaturgie der Oper wird von der des Schauspiels, an der sich Wagner und die von ihm abhängige Opernforschung des frühen 20. Jahrhunderts orientierten, schroff unterschieden, und es scheint das wissenschaftliche Gewissen mancher Opernästhetiker zu beruhigen, wenn sich zeigen läßt, daß das Musiktheater in allen Teilen ganz anders ist als das Sprechtheater. Das „Wort-Ton-Verhältnis“, auf das sich die ältere, im Zeichen Wagners stehende Operngeschichtsschreibung konzentrierte, gilt inzwischen als durchaus sekundäres Moment, das man nahezu vernachlässigen darf, weil es in der Oper als Theaterereignis nicht auf den Text und dessen musikalische Darstellung im Einzelnen, sondern auf die sichtbare szenische Situation und deren musikalisch ausgedrückten Gesamtaffekt ankomme. Nicht das Denken von Personen, das sich in Dialogen oder Monologen ausspricht, sondern ein unreflektiertes Gefühl, das sich mimisch und musikalisch äußert und die Worte lediglich als Vehikel oder Substrat der Musik braucht, bilde den eigentlichen Gegenstand einer Oper, die sich als musikalisches Theater und nicht als musikalisch illustriertes Schauspiel begreift. Entscheidend sei demnach in der Oper, sofern sie ganz sie selbst ist, nicht das Gedachte und Imaginierte, die innere Handlung jenseits der sichtbaren Aktion, sondern ausschließlich das Greifbare und Präsente: nicht die Sprache, sondern die Szene, nicht die Logik der Handlung, sondern die Drastik der Situation, nicht das reflektierende Bewußtsein, das den szenischen Vorgang mit der Erinnerung an Früheres und der Erwartung von Späterem verknüpft, sondern das im Augenblick befangene, in ihm aufgehende Gefühl.

Die dominierende Opernästhetik, die sich polemisch von der Theaterfremdheit früherer Opernforschung distanziert und um das Verhältnis zwischen der Musik und den szenisch dargestellten, sichtbar gemachten Affekten kreist, steht nun allerdings zur Opernpraxis des 20. Jahrhunderts insofern im Widerspruch, als die Gattung der Literaturoper, deren Bedeutung seit Debussys *Pelléas et Mélisande* und der *Salomé* von Strauss ständig gewachsen ist, eine Orientierung am Sprechtheater impliziert, die mit den skizzierten Maximen über das eigentliche Wesen der Oper, das in der *Opera seria* des 19. Jahrhunderts zutage getreten sei, schlechterdings unvereinbar ist. Obwohl die Dramaturgie einer Literaturoper mit der des Schauspiels, dessen Text in größeren oder kleineren Bruchstücken die Grundlage der Oper bildet, keineswegs gleichgesetzt werden darf, lassen sich dennoch in einer Oper, deren Szeneführung und sprachliche Form aus einem Drama stammen, die Grundzüge der Dramaturgie des Modells nicht so restlos auslöschen, wie das im 19. Jahrhundert bei der Umformung von Schauspielen in Opernlibretti oft genug der Fall war. Die Dramaturgie Alban Bergs ist mit der Frank Wedekinds zwar nicht identisch, und die Differenzen sind durchaus tiefgreifend, aber der Unterschied erscheint geradezu geringfügig, wenn man an den Gegensatz zwischen einem Verdischen Libretto wie *Luisa Miller* und dem Schillerschen Drama, das als Sujet des Librettos benutzt wurde, denkt.

Der Widerspruch zwischen einer Opernästhetik, die sich von der Dramaturgie des Schauspiels distanziert, und einer Librettistik, die zur Aneignung gesprochener Dramen neigt, mag für Historiker, die immer noch an die Einheit des Zeitgeistes glauben, befremdend sein, erweist sich jedoch als ein keineswegs ungewöhnliches Phänomen, sobald man sich bewußt macht, daß das Zusammenstimmen der musik-, literatur- und theatergeschichtlichen Prämissen eines Zeitalters eher eine Ausnahme als die Regel darstellt. (Daß zwischen Wagners musikalischer und seiner szenischen Phantasie ein Mißverhältnis bestand, ist längst zur *communis opinio* der Regisseure geworden.) Und der Zwiespalt in der gegenwärtigen Opernsituation verschärft sich noch dadurch, daß sich in der Inszenierungspraxis eine Tendenz zum Regietheater durchsetzt, die sich sowohl zur Literaturoper als auch zu einer Opernästhetik, die von der *Opera seria* abstrahiert wurde, gewissermaßen quer stellt. So vieldeutig und schwer greifbar der Begriff des Regietheaters ist: Er besagt jedenfalls, daß in einer Opern- oder Schauspielinszenierung die Konzeption eines Regisseurs als eine hinter den sicht- und hörbaren Vorgängen stehende und sich in ihnen dokumentierende Instanz fühlbar ist. Daß aber die musikalisch-szenische Aktion der handelnden Personen gewissermaßen durchlässig werden soll für eine Regieintention, die reflektierend erfaßt werden muß, widerstreitet offenkundig den geschilderten Prinzipien einer am italienischen Modell orientierten Opernästhetik. Andererseits steht das Regietheater, obwohl es eine Abhängigkeit der Opernregie von der Schauspielregie impliziert, so daß die Operninszenierung zum Terrain von Schauspielregisseuren geworden ist, auch zur Literaturoper in einem prekären Verhältnis, weil das eigentliche Objekt des Regietheaters Stücke sind oder sein sollten, die das Publikum längst kennt, so daß es die der *Antigone* oder dem *Tasso* oktroyierte Regiekonzeption zum ursprünglichen Textsinn in Relation setzen kann, während Literaturopern im allgemeinen neue oder neuere, dem Publikum fremde Werke sind, die zunächst einmal schlicht präsentiert werden müßten, bevor man sie zum Gegenstand oder Vehikel von Regiekonzeptionen macht. Der Einwand, daß die Texte von Literaturopern nicht selten bekannte Dramen seien, verfängt nicht, weil nicht der Text für sich, sondern der musikalisch gefaßte Text die Dramaturgie einer Literaturoper bestimmt, der eine Inszenierung gerecht werden sollte. Regietheater, das sich primär an den bloßen Text als Substrat einer Regiekonzeption hält, degradiert die Musik zum illustrativen Beiwerk: ein Verfahren, von dem ein Zyniker behaupten könnte, daß es dem Opernpublikum die moderne Musik durch Ablenkung von ihr akzeptabel mache, das aber schwerlich, auch wenn es manchmal den Theaterabend rettet, als adäquate Operninterpretation gelten kann.

Der Terminus Regietheater ist allerdings nichts weniger als eindeutig, und es genügt keineswegs, zwischen der Neuheit von Werken und der Gewaltsamkeit von Regiekonzeptionen ein besonders krasses Mißverhältnis festzustellen, um die Relation zwischen der Literaturoper und den Tendenzen, die der Begriff des Regietheaters zusammenfaßt, insgesamt zu charakterisieren. Operninszenierungen, die sich nicht darin erschöpfen, für dramatische Situationen, die Affekte und Konflikte zwischen Affekten auslösen, drastische szenische Bilder zu finden, gehen im Zeichen des modernen Regietheaters, in dem der Regisseur, kaum anders als beim Film, als der eigentliche Autor des Theaterereignisses erscheint, nicht selten oder sogar fast immer von der Fabel aus, die von Brecht als der „zu einem selbständigen Bestandteil gewordene „Inhalt““ bestimmt wurde, „zu dem Text, Musik und Bild, sich verhalten““. Die in wenigen Sätzen erzählbare Fabel – Brecht demonstrierte in der Form eines Sonnetts über *Hamlet*, wie er sich eine Fabelerzählung vorstellte –

soll als die eigentliche Substanz des Theaterstücks gelten, zu der ein Regisseur den Text, die Musik und die Szene in Relation setzen muß. Regie wäre demnach, in der Oper ebenso wie im Schauspiel, Funktionalisierung der dramaturgischen Kunstrmittel im Dienste einer Verdeutlichung der Fabel, wie der Regisseur sie versteht (und die Fabel läßt zweifellos der Interpretation mehr Spielraum als der Buchstabe des Textes, dessen Ablösung durch die Fabel in der Rolle einer letzten Instanz für Inszenierungen also die Verselbständigung der Regie begünstigt). Unter den Voraussetzungen der Brechtschen Theorie aber müßte ein dramaturgisches Urteil über das Libretto einer Literaturoper – ein Urteil, das mit einem literarischen nicht verwechselt werden darf – von der einfachen Frage ausgehen, ob in der Fabel des Schauspiels, das die Grundlage einer Literaturoper bildet, Momente enthalten sind, die eine Verdeutlichung mit musikalischen Mitteln verlangen oder zulassen, so daß die musikalische Fassung neben der gesprochenen als theatralische Realisierung der Fabel zu bestehen vermag. Suchte die ältere Librettistik, die nicht Schauspiele, sondern lediglich deren Sujets benutzte oder ausplünderte, in einem Stoff nach Gelegenheiten, um gegebene musikalische Formen – von der Arie bis zum großen Ensemble – in wirksamer Gruppierung dramaturgisch zu rechtfertigen, so kreist eine an Brechts Theoremen orientierte Operndramaturgie um das Problem, ob und in welcher Weise Musik als notwendiges oder zumindest taugliches Mittel erscheint, um die Fabel oder einzelne, sonst im Schatten stehende Züge der Fabel sinnfällig zu machen. Das moderne Regietheater würde also, sofern es die Fabel als Substanz oder Zentrum des Dramas und als Bezugspunkt der Inszenierung begreift, mit der bei den Komponisten dominierenden Tendenz zur Literaturoper in dem Maße zusammenstimmen, wie sich das Prinzip einer Funktionalisierung der Kunstrmittel im Dienste der Fabeldarstellung als geeigneter Ansatz zur Analyse von Literaturopern erweist, so daß sich die fundamentale Frage der Libretto-Ästhetik, wozu ein Drama, das sich als Oper präsentiert, die Musik überhaupt braucht, im Rückgang auf die Fabel und deren Verdeutlichung beantworten läßt. Mit anderen Worten: Das Kriterium einer Literaturoper bestünde darin, in welchem Grade der Text, statt lediglich expressiv komponierbar zu sein, was zur Rechtfertigung nicht genügt, einen Bezug der Musik zur Fabel zuläßt oder herausfordert.

Die Akzentuierung der Fabel ist keineswegs selbstverständlich. In der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts und in der von ihr abstrahierten Opernästhetik, deren Grundzüge eingangs skizziert wurden, ist die Fabel, die erst im modernen Regietheater oder in einigen Ausprägungen des Regietheaters ins Zentrum rückte, ein durchaus sekundäres, untergeordnetes Moment. Und man könnte, um die sachliche Differenz terminologisch zu fassen, vom Begriff der Fabel, der die Substanz eines Dramas meint, die Kategorie der Intrige unterscheiden, die nichts als ein Vehikel zur Herbeiführung von Situationen bildet, in denen sich Affekte musikalisch entladen: gleichsam ein Räderwerk im Inneren der dramaturgischen Konstruktion, das hinter einer aus musikalisch-szenischen Tableaux bestehenden Außenseite nahezu verschwindet. Die dramaturgischen Konsequenzen, die aus der Differenz zwischen der Fabel als Zweck und Substanz der dramatisch-theatralischen Darstellung und der Intrige als bloßem Mittel und Vehikel erwachsen, sind tiefgreifend. Die Fabel lebt von der Spannung auf den Gang und Ausgang der Handlung, einer Handlung, deren Logik zwingend wirken muß, wenn nicht die Fabel den Vorwurf dramaturgischer Brüchigkeit auf sich ziehen soll. Dagegen ist die Intrige nichts als ein Werkzeug, um szenisch-musikalische Bilder möglich zu machen, deren Spannung in der Konfiguration des

einzelnen Augenblicks, nicht in Zusammenhängen, die den sichtbaren Moment mit der Erinnerung an Früheres und der Erwartung von Späterem verknüpfen, liegt. Der Unterschied tritt am krassesten zutage, wenn man sich die wechselnde Bedeutung bewußt macht, die der Vorgeschichte der Handlung in den verschiedenen Operngattungen, der Fabeloper und der Intrigenoper, zufällt. Regisseure, die sich primär an der Fabel als der Substanz des musikalisch gefaßten Dramas orientieren, bemühen sich fast immer, manchmal sogar mit gewaltigen Mitteln, um eine Verdeutlichung der Vorgeschichte, die sie als notwendige Voraussetzung zum Verständnis der szenischen Vorgänge empfinden. Dagegen ist in dem Operntypus, dessen ausschlaggebendes Kriterium nicht die Logik der Handlung, sondern die Drastik der musikalisch-szenischen Situationen bildet, die Vorgeschichte nicht selten nahezu gleichgültig. Man braucht die politisch-familiären Hintergründe von Bellinis *Pirata* keineswegs restlos zu durchschauen, um die Konfiguration der Personen musikalisch-szenisch eindrucksvoll zu finden. Und in Opern wie Verdis *Trovatore*, denen man mit der Behauptung, daß miserable Libretti durch eine überwältigende Musik gerettet würden, keineswegs gerecht wird, darf die Intrige gerade darum verwickelt und nahezu unentwirrbar sein, weil es auf sie im Grunde kaum ankommt. Auch ohne Vergegenwärtigung der Vorgeschichte, deren Rekapitulation dramaturgisch liederlich genannt werden darf, wird die dramatische Spannung, die eine Spannung von isolierbaren Situationen ist, ungeschmälert sinnfällig. Nicht die Einfachheit der Intrige insgesamt, die manchmal postuliert wurde, sondern die Einfachheit derjenigen Teile der Intrige, die zum Gefühlsverständnis der fundamentalen Konstellationen zwischen den Personen der Handlung notwendig erscheinen, bildet demnach eines der Kriterien einer Librettistik, die sich am italienischen Operntypus des 19. Jahrhunderts orientiert.

Daß die Literaturopfer des 20. Jahrhunderts zu einer Opernästhetik, die vom Modell der *Opera seria* ausging, in Widerspruch geraten mußte, ist ebenso unverkennbar wie der geschichtliche Zusammenhang, durch den die Literaturopfer mit der Tradition des Musikdramas verbunden ist: ein Zusammenhang, der allerdings dadurch halb verdeckt wurde, daß die Wagner-Orthodoxie ein Epigonentum postulierte, neben dem eine gewissermaßen normale Wagner-Nachfolge als Abweichung und Entfremdung erschien. Die Opern von Debussy und Richard Strauss, Schönberg und Alban Berg repräsentieren jedoch unzweifelhaft die Gattung des Musikdramas, ohne daß von Wagnerianertum die Rede sein kann. Und daß der Typus der Literaturopfer, ausgeprägt durch *Pelléas et Mélisande*, *Salome*, *Elektra*, *Wozzeck* und *Lulu*, aus dem Musikdrama hervoring, zu dem schließlich auch noch Zimmermanns *Soldaten* gezählt werden können, ist keineswegs ein geschichtlicher Zufall, der nichts besagt, sondern kann als eine im Wagnerschen Werk bereits vorgezeichnete Entwicklung aufgefaßt werden. Erstens wurde von Wagner für den Operntext, der keiner mehr sein sollte, ein literarischer Anspruch erhoben, den das 20. Jahrhundert als ästhetisches Postulat übernahm, auch wenn es dessen Erfüllung durch Wagner selbst in Zweifel zog. Die Behauptung, Wagner sei im Grunde ein bloßer Librettist gewesen, weil er ebenso wie Cammarano oder Felice Romani theatrale zwingende Szenarien mit schwachen Versen ausstattete, wäre zwar nicht untrifftig, genügt jedoch nicht, um den Platz des Musikdramas in der Geschichte der Librettistik zu bestimmen, denn Wagners Verse sind, unabhängig von der Qualität, in einem dramaturgischen Sinne dichterisch, und zwar insofern, als sie kein bloßes Vehikel einer Musik bilden, deren Sinn der im dramatischen Augenblick befangene Affekt ist, sondern die Stichworte zu musikalisch-dramatischen

Gedanken liefern, die ein ganzes Drama mit einem Netzwerk von Zusammenhängen überziehen. Nicht durch besonders geglückte Verse, sondern durch gedanklichen Beziehungsreichtum hebt sich der Text eines Musikdramas von dem einer Oper ab, und die Differenz ist kein Rang-, sondern ein Gattungsunterschied, durch den das Musikdrama in die Nähe des Schauspiels rückt. Zweitens erinnert die Wagnersche Leitmotivtechnik dadurch an die Dramaturgie des Schauspiels, daß sie mit musikalischen Mitteln – ebenso wie der Schauspiel dialog mit sprachlichen – über oder neben der sichtbaren Theaterwirklichkeit eine zweite, imaginäre Welt konstituiert, deren Ort nicht die Bühne, sondern das reflektierende Bewußtsein der Zuschauer ist. Bildet in der Oper, deren Idealtypus die *Opera seria* des 19. Jahrhunderts darstellt, der einzelne Augenblick und der den Augenblick restlos ausfüllende Affekt oder Konflikt zwischen Affekten die eigentliche Substanz des musikalischen Theaters, so appelliert das Musikdrama an eine Reflexion, die den gegenwärtigen Moment mit früheren und späteren verknüpft: eine Reflexion, die von Wagner zwar als „*Gefühlverständnis*“ erklärt wurde, deren rationaler Einschlag jedoch nicht zu leugnen ist. Die Leitmotivik, das hervorstechende technische Merkmal des Musikdramas, das von Alban Berg sogar unter den Bedingungen der Dodekaphonie festgehalten wurde, drängt demnach von sich aus zur Dramaturgie des Schauspiels: einer Dramaturgie, deren Spannung weniger in der isolierbaren Situation als im Gesamtzusammenhang der Vorgänge enthalten ist, so daß es bei Werken, die der Tradition des Musikdramas angehören, nahe lag, zu Schauspieltexten zu greifen, also Literaturopern zu komponieren, zumal von einem gefestigten Metier der Librettistik, auf das für einen Komponisten Verlaß war, im 20. Jahrhundert kaum noch die Rede sein konnte. Drittens lag in der Tatsache, daß im späteren 19. Jahrhundert das Musikdrama zur musikalischen und das Schauspiel zur sprachlichen Prosa überging, eine technische Voraussetzung für den unmittelbaren Zugriff von Opernkomponisten zu Schauspieltexten: eine Voraussetzung, die in früheren Epochen wegen der divergierenden Vertraditionen der Oper einerseits und des Schauspiels andererseits nicht bestand. Daß der dramatische Blankvers, aus dem bei schlichter musikalischer Deklamation Gruppen von je zweieinhalb Takten resultieren würden, schwerlich zur Grundlage einer ganzen Oper taugt, dürfte ebenso offenkundig sein wie die Gefahr einer unerträglich klappernden Metrik, die bei einer Übertragung der italienischen Opernversmaße des 19. Jahrhunderts ins Schauspiel entstünde. Schauspieltexte waren im 19. Jahrhundert, pointiert ausgedrückt, nicht komponierbar und Opernlibretti, anders als im 18. Jahrhundert, nicht sprechbar. Dagegen bildete die dichterisch-musikalische Prosa, die von Wagner und Mussorgskij ins musikalische Drama eingeführt wurde, eine der tragenden Prämissen der Literaturoper des 20. Jahrhunderts. (Daß Wagners alliterierende Dichtung nach literarischen Kriterien aus Versen besteht, ändert nichts an der Tatsache, daß sie in der musikalischen Fassung, die sich um Stabreime nicht zu kümmern vermag, als Prosa erscheint: Unter musikalischen Gesichtspunkten bilden die unbestimmt wechselnde Anzahl der Hebungen und die freie Füllung der Senkungen die ausschlaggebenden, den alliterierenden Vers zur Prosa reduzierenden Merkmale.) Viertens zwang das Prinzip der stilistischen Kontinuität, das unter dem Namen „unendliche Melodie“ den Wagnerschen Musikdramen zugrundeliegt und durch das sie sich von der Diskontinuität der in Rezitative und geschlossene Nummern gegliederten Opern unterscheiden, zur Umformung der Arien in Monologe und der Duette in Dialoge, also zur formalen Anlehnung oder Annäherung an das Schauspiel, aus der dann inhaltliche Konsequenzen gezogen werden mußten, denn von der Differenz, ob ein Konflikt zwischen handelnden Personen als festgehaltener Augenblick des Zusammen-

stoßes oder aber als sich entwickelnde Auseinandersetzung, also gleichsam als Aufeinanderprall oder als Duell dargestellt wird, ist die Substanz des Dramas ebenso betroffen wie dessen Struktur. Wechselten in der Oper die Rezitative, die sprachlich die Entstehungsbedingungen von Affekten schilderten, mit geschlossenen Nummern, in denen die Affekte musikalisch ausgemalt wurden, so sind in Monologen und Dialogen die Merkmale von Rezitativen und geschlossenen Nummern gewissermaßen zusammengezogen, indem die Entstehungsweise eines Gefühls, eines Gedankens oder eines Entschlusses zum Gegenstand der Darstellung wird. Der Monolog und der Dialog des Musikdramas sind also, im Unterschied zur Arie und zum Duett der Oper, musikalisch-dramatische Entwicklungsformen, die weniger einen Gefühlszustand umschreiben, der stationär bleibt, als daß sie den Weg eines Gefühls oder eines Gedankens von einem Ausgangspunkt zu einem Resultat in Töne zu fassen versuchen. Das ästhetische Gelingen einer Literatuoper, das mit deren Theatererfolg nicht zusammenzufallen braucht, ist demnach von dem Grad abhängig, in dem sich eine Literatuoper als Dialogoper legitimiert, und die musikalischen Bedingungen einer Dialogoper sind wiederum in dem Ausmaß erfüllt, in dem es glückt, musikalische Strukturen als Entwicklungsformen verständlich und durchschaubar zu machen. Ein Paradigma bildet zweifellos der Wahnmonolog des Hans Sachs; in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts aber wurde, obwohl der Begriff der entwickelnden Variation zu den zentralen Kompositions- und Analysekategorien der Schönberg-Schule gehörte, die Sinnfälligkeit von Entwicklungsformen, die einen tragfähigen musikalischen Widerpart zum Prozeßcharakter dramatischer Dialoge und Monologe darstellen, zu einem heiklen Problem.

Die Tatsache, daß in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts die Tradition des Musikdramas in einigen dramaturgischen Grundzügen den stilistischen Kontinuitätsbruch um 1910 überdauerte, ist im Rückblick aus den Jahrzehnten der seriellen und postseriellen Musik deutlicher sichtbar, als sie es in der Zeit der ersten Schocks, die von Schönbergs Atonalität und von Strawinskis den Takt suspendierender Rhythmnik ausgingen, sein konnte. Die These, daß in der Wagner-Nachfolge die musikalischen Prämissen bereit lagen, die ein Phänomen wie die Literatuoper möglich machten, genügt jedoch keineswegs, um zu erklären, warum sich ein so prekärer Operntypus unaufhaltsam auszubreiten vermochte. Und die Frage nach den musikalischen Voraussetzungen der Aneignung von Dramen muß durch die Gegenfrage nach den dramaturgischen Voraussetzungen der Aneignung von Musik ergänzt werden, denn in einer Ästhetik der Literatuoper, die den Namen verdienen soll, ist die Funktion der Oper für die Literatur von nicht geringerer Bedeutung als die Funktion der Literatur für die Oper. Mit anderen Worten: Die Einsicht, daß die Literatuoper nicht allein der Musikgeschichte, sondern auch der Theater- und sogar der Literaturgeschichte angehört, erzwingt methodologische Konsequenzen.

Der Hang mancher Regisseure, Dramen in der Gestalt von Opern zu inszenieren, die sie, da es sich um Literatuopern handelt, auch in der von Schauspielen inszenieren könnten, ist insofern aufschlußreich, als er eine Tendenz des Regietheaters verrät, statt des sprachlichen Moments das mimisch-theatralische in den Vordergrund zu rücken: eine Tendenz, die in avancierten Schauspielinszenierungen der letzten Jahre unverkennbar ist und sie nicht selten in die Nähe von Operninszenierungen geraten läßt. Es ist, als ob sich die Regie an einem Postulat orientierte, in dem Louis Veron, der Direktor der Pariser Grand Opéra zur Zeit Meyerbeers, Scribes und Duponchels, ein tragendes Prinzip der Opernästhetik erkannte: dem Postulat, daß musikalisches Theater, statt von den Zufällen der Verständlichkeit oder Unverständlichkeit des Textes abzuhängen, in jedem Augenblick

pantomimisch sinnfällig und faßlich sein müsse. Die rigorose Forderung stellt zweifellos, obwohl ein Werk wie Meyerbeers *Prophéte* sie restlos erfüllt, eine gewisse Übertreibung dar, und in einer wirklichkeitsnäheren, weniger pointierten Dramaturgie der Oper müßte die Kategorie der „*pantomimischen Verständlichkeit*“ durch Verdis Begriff der „*parola scenica*“ ergänzt werden: einen Begriff, der die Behauptung einschließt, daß es wenige hervorstechende Worte sind – „*Schlagworte*“, wie Ferruccio Busoni sagte –, auf die es in einem Opernlibretto ankommt: Worte, die einerseits wie mit einem Schlag eine szenische Situation erhellen und andererseits der szenischen Situation überhaupt erst die Farbe und den Nachdruck verdanken, durch die sie aus der sprachlichen Umgebung herausragen. Opernkategorien wie „*pantomimische Verständlichkeit*“ und „*parola scenica*“ erweisen sich demnach, wie es scheint, als durchaus geeignet, um Merkmale moderner Schauspielregie zu bezeichnen und beim Namen zu nennen, so daß umgekehrt ein Phänomen wie die Literaturoper zumindest partiell dadurch zu erklären wäre, daß Schauspiele von der Regie ohnehin in Opernnähe gerückt werden. Das Regietheater, das weniger von der Idee des Dramas als von der des Theaters ausgeht, antizipiert gewissermaßen einige der Veränderungen, die einem Schauspiel durch die Umformung zur Oper widerfahren.

Mit der Tendenz – kraß ausgedrückt – zur Auflösung des Schauspiels in Pantomime, einer Tendenz, deren Kehrseite die Vernachlässigung des Textes ist, hängt eine Hervorkehrung des Rituellen, das immer schon, neben dem dramatisch-dialogischen Moment, zur Substanz des Theaters gehörte, eng zusammen. Gerade in der Oper bilden Rituale, in denen das Theatralische gegenüber dem Dramatischen überwiegt, einen festen Traditionsbestand. Feste und Aufzüge, Beschwörungs- und Kirchenszenen sind unabhängig von der Funktion, die sie im Sinnzusammenhang der Handlung erfüllen, eine wesentliche Bedingung der Möglichkeit von Musik, so wie umgekehrt Musik eine wesentliche Bedingung der Möglichkeit von Ritualen ist, die ohne klangliche Fundierung und Stützung im Theater wie in der Realität kaum zu bestehen vermöchten. Das Ausmaß, in dem die Struktur des Rituals, die manchen Opernszenen zugrundeliegt, sogar in die Substanz der Dramaturgie – in die Motivierung der Handlung – eingreift, zeigt sich drastisch, sobald man sich bewußt macht, daß der Tod in der Oper nicht selten rituelle Gestalt annimmt, und zwar nicht allein in dem Sinne, daß das Sterben, wie in *Norma*, den *Trojanern* oder der *Götterdämmerung*, als Ritus vollzogen wird, sondern daß es geradezu im Ritus begründet erscheint: Der Tod der Elisabeth im *Tannhäuser* und der Tod der Isolde wären in einem Schauspiel kaum vorstellbar, weil die dramatische Motivierung mit der rituellen Form untrennbar verquickt ist, einer Form, die ohne Musik haltlos wäre. Für die Ästhetik oder Theorie der Literaturoper aber bedeutet die generelle Tendenz der Oper zum Rituellen – ebenso wie die zur „*pantomimischen Verständlichkeit*“ und zur „*parola scenica*“ –, daß ein Schauspiel immer dann zur Literaturoper taugt, wenn es Momente enthält, die einer Ritualisierung – oder einer pantomimischen Reduktion – zugänglich sind. Und es wäre keineswegs widersinnig, die Schlusszene der *Lulu* von Alban Berg unter dem Gesichtspunkt einer Ritualisierung des Wedekindschen Textes zu analysieren.

Die Auffassung, daß die Musik in der Oper eine Sprachkonvention sei, die sich nicht begründen lasse, sondern wie eine Spielregel akzeptiert werden müsse, ist als Abwehr des opernfremden Versuchs, die musikalische Ausdrucksform realistisch zu rechtfertigen, durchaus triftig. (Lieder, Tänze und Aufzüge, die auch in der Wirklichkeit Musik verlangen, bilden in der Oper weniger einen ästhetischen Ausgangspunkt als eine stilistische

Verlegenheit.) Das Problem einer dramaturgischen Legitimation der Musik ist jedoch durch den Hinweis, daß der Oper eine Sprachkonvention zugrundeliegt, keineswegs aus der Welt geschafft, und es ist durch den Realismusstreit, in den es hineingezogen wurde, eher verdunkelt als erhellt worden. Daß die Existenz von Musik gerechtfertigt erscheint, wenn sie aus dem Affekt der handelnden Personen hervorgeht, ist zwar unbestreitbar, stellt jedoch kein realistisches, sondern ein artifiziell-dramaturgisches Argument dar. Denn der Operntypus, der um Affekte kreist, schildert nicht mit musikalischen Mitteln eine gegebene Wirklichkeit des Gefühls, sondern abstrahiert die handelnden Personen zu bloßen Affekträgern, als die sie nicht mehr denken, sondern eben singen.

Die Reduktion von Menschen auf die Affekte, von denen sie bewegt werden, stellt allerdings keineswegs die einzige Voraussetzung dar, unter der Musik im Drama möglich und adäquat erscheint, die also eine dramaturgisch-funktionale Rechtfertigung der Literaturoper erlaubt. Und zwar sind es gerade die einfachen, trivialen Tatsachen der Opernkomposition: die Verlängerung der Rede – oder auch des Schweigens – durch Musik und die nicht absurd, sondern sinnvoll wirkende Gleichzeitigkeit verschiedener Dialogteile im Ensemble, von denen der Versuch, Grundzüge einer Dramaturgie der Literaturoper zu skizzieren, ausgehen muß.

Richard Wagner charakterisierte in der Abhandlung *Zukunftsmausik* die Orchestermelodie des Musikdramas als „*tönendes Schweigen*“: Im beredten Verstummen, dem die Musik Sprache verleiht, erkannte er eine der Grundformen dramatischen Ausdrucks. An anderer Stelle, in einem Brief an Mathilde Wesendonck, erwähnte er das Schweigen der Johanna, das in der *Jungfrau von Orleans* die Peripetie des Dramas herbeiführt, und er hätte ebenso vom Verstummen der Luise Miller in *Kabale und Liebe* sprechen können. Dramaturgisch besteht die Funktion einer Musik, die das Schweigen zum Tönen bringt, unabhängig von inhaltlichen Momenten zunächst einmal in der Äußerlichkeit, daß die Musik einem Augenblick, über den ein Schauspiel rasch hinweggehen muß, eine Dauer verleiht, die seiner Bedeutsamkeit entspricht. Und zwar kann das Schweigen entweder, wie in Wagners Musikdramen, durch die Leitmotivik der Orchestermeadow, oder aber, wie in Verdischen Opern, durch eine gesungene Kantiene, deren Text nicht dialogische Rede, sondern innerer Monolog ist, musikalischen Ausdruck erhalten.

Liegt demnach im Festhalten von Augenblicken, die im Schauspiel transitorisch bleiben, obwohl sie wesentlich sind, eine erste Chance der Literaturoper, dramaturgisch funktional und nicht bloß illustrativ zu wirken, so besteht eine zweite Möglichkeit dazu in der traditionellen, vom Musikdrama ausgeschlossenen, aber in der Literaturoper kaum entbehrlichen Ensembletechnik, einer Technik, die dadurch, daß sie Sätze und Satzteile aus dem Nacheinander des Sprechens in die Gleichzeitigkeit des Singens versetzt, sowohl die Entfremdung als auch die Verstrickung der Personen deutlicher werden läßt, als es im Schauspiel gewöhnlich geschieht: die Entfremdung insofern, als gerade ein musikalisches Ensemble – mehr als der schiefste gesprochene Dialog – die Beziehungslosigkeit von Menschen, die sich nichts zu sagen haben, obwohl sie miteinander zu reden scheinen, fühlbar und sinnfällig macht; und die Verstrickung dadurch, daß in der Gleichzeitigkeit des Singens statt der Motive, von denen die Personen als einzelne bewegt werden, die dramatische Konstellation, in der sie zueinander stehen, in den Vordergrund tritt.

Außer dem Festhalten bedeutsamer Augenblicke und dem musikalisch-szenischen Sinnfällig-Machen menschlicher Konfigurationen wäre als dritte Funktion, die eine Lite-

raturopfer im Dienste des ihr zugrundeliegenden Dramas zu erfüllen vermag, die musikalische Abschirmung lyrisch-pathetischen Sprechens zu nennen. Im gleichen Maße, wie die Deklamation von Lyrik und Pathos an Glaubwürdigkeit einbüßt, einer Glaubwürdigkeit, die ihr in früheren Epochen ohne Zögern zugestanden wurde, wächst die Chance der Oper, im Schutze von Musik an Tonlagen festzuhalten, die im Schauspiel längst zur Verlegenheit geworden sind: Tonlagen, deren ästhetische Fragwürdigkeit in der Literatur wie im Sprechtheater keineswegs als sicheres Indiz ihrer anthropologischen Bedeutungslosigkeit angesehen werden darf. Daß Lyrik und Pathos kaum noch sprechbar sind, besagt durchaus nicht, daß sie in den Empfindungen der Menschen keinen Rückhalt mehr finden. Und wenn die Literaturopfer durch Musikalisierung die artifizielle Möglichkeit von Tonlagen rettet, die im Schauspiel prekär wurden, so ist sie dadurch nicht „zeitfremd“: ein Museum versteinerter Stillagen, sondern sie tradiert Ausdrucksformen, deren psychologische Fundierung trotz literarischen Veraltens weiterbesteht. Das Pathos, das in der Musik Zuflucht fand, ist dadurch, daß es aus der Literatur und dem Sprechtheater verbannt wurde, keineswegs aus der Gefühlswirklichkeit der Menschen verschwunden.

Die Tatsache, daß die Bedingungen, unter denen einige Dramen oder Dramentypen komponierbar erscheinen und andere nicht, von den Stilmitteln abhängen, über die eine Epoche verfügt, ist ebenso trivial wie die ergänzende Einsicht, daß manche dramatischen Formen prinzipiell, unabhängig vom Wechsel der musikalischen Stile, einer Umprägung zur Oper entweder entgegenkommen oder sich ihr widersetzen. Das Argumentations- und Rededuell der Gerichtsszene, eine der Grundformen des Theaters seit der Antike, ist einer Musikalisierung, die dramaturgisch sinnvoll sein soll, kaum zugänglich; und auch das analytische Drama, in dem der Gang der Handlung in der Entdeckung der Vorgeschichte besteht und die Spannung aus der Angst vor dem, was geschehen sein könnte, erwächst, bleibt der traditionellen Oper, die im erfüllten Augenblick der Gegenwart lebt, statt einer sich immer tiefer in die Vergangenheit verstrickenden Zukunft entgegenzustürzen, ebenso von Grund auf fremd wie dem Musikdrama, dessen Leitmotive an eine bekannte, in der Erinnerung bewahrte, nicht an eine unbekannte, erst zu entdeckende Vergangenheit anknüpfen.

Über die besonderen, geschichtlich geprägten Relationen zwischen der Neuen Musik einerseits und den für das 20. Jahrhundert charakteristischen Dramentypen andererseits ist jedoch mit generellen Reflexionen über Komponierbarkeit und Nicht-Komponierbarkeit noch wenig oder nichts gesagt. Und die Prämisse, daß zwischen der Dramatik einer Epoche und deren Musik eine innere Affinität bestehen müsse, so daß sich in der Literaturopfer gewissermaßen ein Zusammenhang manifestiere, den der „Zeitgeist“ stiftet, wäre naiv und wirklichkeitsfremd. Das Verhältnis zwischen der Geschichte der Oper und der des Schauspiels ist keineswegs durch eine einfache Parallelität gekennzeichnet, wie sie ein Adept der geistesgeschichtlichen Methode erwarten würde, sondern durch Divergenzen und Verschiebungen, Antizipationen und Verzögerungen. So ist etwa das bürgerliche Trauerspiel, die geschichtsphilosophisch entscheidende Schauspielgattung des 18. Jahrhunderts, in die Oper erst spät, im 19. Jahrhundert, eingedrungen; andererseits wurde, nach dem Zerfall der Schauspielgattung, in einer Oper wie Janáčeks *Jenufa* die Struktur des bürgerlichen Trauerspiels immer noch bewahrt, und zwar durch Verpflanzung in ein bäuerlich-peripheres Milieu: *Jenufa* ist sozusagen Hebbels *Maria Magdalena* als Oper.

Um von der Art der Probleme, um die es sich handelt, wenigstens einen fragmentari-

schen und flüchtigen Begriff zu vermitteln, sei abschließend versucht, die Opern-Chancen, die in einigen Dramentypen des späten 19. und des 20. Jahrhunderts verborgen liegen, in groben Umrissen zu skizzieren. Daß das analytische Drama, das an den Namen Ibsen geknüpft ist, der Oper widerstrebt, wurde bereits erwähnt und braucht, da die Opernfremdheit von Werken wie *Rosmersholm* oder *Hedda Gabler* offen zutage liegt, nicht umständlich begründet zu werden. Heikler und komplizierter verhält es sich mit dem Drama der Einsamkeit und Zuständlichkeit, das sich in Stücken wie Tschechows *Kirschgarten* oder *Drei Schwestern* manifestiert. Daß die Menschen, deren gegenwärtiges Dasein von Melancholie verdüstert ist, in Erinnerungen oder in Utopien leben: in Erinnerungen, die von Resignation überschattet, und in Utopien, die von Hoffnungslosigkeit durchsetzt sind, scheint den Tschechowschen Dramentypus in schroffen Widerspruch zur Oper zu bringen, die in der musikalisch-szenisch erfüllten Gegenwart und deren Gefühlskonflikten aufgeht. Andererseits müßte jedoch die Übermacht der Erinnerung einer musikalischen Darstellung durch Leitmotive prinzipiell zugänglich sein, so daß das Drama der Einsamkeit, wenn nicht als Oper, so doch als Musikdrama denkbar wäre, und die musikalische Ensembletechnik, die durch die Gleichzeitigkeit divergierender Sätze oder Satzteile die Beziehungslosigkeit der Menschen sinnfällig macht, ist geradezu ein tönendes Abbild des Tschechowschen Dialogs oder Pseudo-Dialogs, der die Menschen, während sie noch miteinander zu reden scheinen, in Monologe versinken läßt, in denen jeder mit sich allein ist.

Ein als Oper prekäres Genre ist auch, trotz des *Rosenkavaliers*, der die Gattung triumphal zu repräsentieren scheint, das Konversationsstück. Und zwar beruht die Schwierigkeit, über die der *Rosenkavalier* souverän hinwegtäuscht, weniger im musikalischen Konversationston, der den Komponisten spätestens seit Verdis *Falstaff* zur Verfügung stand, als in der dramaturgischen Konstruktion des Konversationsstücks, die den Akzent, im Gegensatz zur Oper, nicht auf den Gesamtcharakter einer Szene, sondern auf die Details der Dialoge legt: Die Situationen, so frappierend sie sein mögen, sind nichts als ein Anlaß für die Rededuelle, die sie auslösen. Daß der *Rosenkavalier* dennoch komponierbar war – im Unterschied zum *Schwierigen*, der es nicht gewesen wäre –, dürfte in der Tatsache begründet sein, daß trotz der Einbußen, die der Dialog zu Hofmannsthals Enttäuschung durch die Musik erlitt, die szenischen Konfigurationen so schlagend sind, daß sie, entgegen den Normen des Konversationsstücks, die dramaturgische Konstruktion zu tragen vermögen. Die Konversationen des ersten Aktes sind, pointiert gesagt, auch als bloße Pantomimen noch sinnvoll.

Das soziale Drama, das um 1900 durch Stücke wie Hauptmanns *Weber* und Gorkis *Nachtasyl* paradigmatisch ausgeprägt wurde, steht der Oper durchaus nicht so fern, wie es zunächst, wegen der ursprünglichen Verwurzelung der Schauspielgattung im musikfremden Naturalismus, scheinen könnte. Es mag genügen, an Janáček zu erinnern. Und es könnte sogar sein – wenn einem Historiker eine Ausschweifung ins Spekulative erlaubt ist –, daß sich ein für die Gattung insgesamt charakteristischer Widerspruch, der die Stimmigkeit des sozialen Dramas als Kunstwerk gefährdet, in der Oper eher schlichten ließe als im Schauspiel. Massenphänomene, die als solche das primäre Sujet des sozialen Dramas bilden, müssen im Schauspiel unter dem Zwang des Dialogprinzips gewissermaßen individualisiert werden, und die formal erzwungene Individualisierung ist inhaltlich, da eigentlich das überall Gleiche und nicht das Besondere, Unwiederholbare gezeigt werden soll, eine Pseudo-Individualisierung: Die Struktur des Schauspiels widerspricht der sozialen

Intention, von der die Gattung getragen wird. Demgegenüber liegt in der musikalischen Ensembletechnik eine Möglichkeit bereit, den Einzelnen in seiner Besonderheit zwar zu Worte kommen zu lassen, ihn aber dennoch gleichzeitig als Teil der Masse zu zeigen, der er angehört, und die als Ganze der eigentliche Protagonist des sozialen Dramas ist.

Daß das psychologische Projektionsdrama, das August Strindberg mit dem *Vater* begründete: ein Drama, in dem die Innenwelt eines Menschen gleichsam szenisch nach außen schlägt, eine Oper hervorzubringen vermochte, deren Dramaturgie musikalisch fundiert ist, wurde von Arnold Schönberg in *Erwartung* gezeigt, einem Werk, das unzweifelhaft, ohne daß über den dichterischen Rang des Pappenheimschen Textes gestritten werden müßte, der Strindberg-Tradition angehört, so daß durch Schönberg der Weg zur Literaturoper über Strindbergsche Dramen gebahnt erschien. Entscheidend war dabei weniger die stilistische Parallelität – die Tatsache, daß aus dem eher musikfremden Naturalismus im Strindbergschen Drama ein Expressionismus hervorging, der geradezu nach Musik zu verlangen schien –, als vielmehr die dramaturgische Möglichkeit, die im expressionistischen Drama für die Musik und umgekehrt in der expressionistischen Musik für das Drama lag: die Möglichkeit, eine szenisch-sprachliche Exaltiertheit, die in der Geschichte des Sprechtheaters eine Episode blieb, über deren Ende hinaus als Stil festzuhalten, und zwar im Schutze einer Musik, für die eine übersteigerte Sprache eine natürliche ist. In der gegenwärtigen Situation besteht für Strindberg, wie es scheint, kaum eine andere Chance, als entweder wie Ibsen gespielt zu werden, dessen Stil er verabscheute, oder gewissermaßen bei der Musik Zuflucht zu suchen, die ein Pathos erlaubt, das im Sprechtheater längst als falscher Ton verdächtig ist. Gerade die Strindbergsche Rezeptionsgeschichte wäre demnach ein Modellsfall für die Verflechtungen von musik-, literatur- und theatergeschichtlichen Momenten, die für die Literaturoper insgesamt charakteristisch sind und von denen es abhängt, ob ein Werk, das dem prekären Genre angehört, glückt oder mißlingt.

„AM TEXT ENTLANG KOMPONIERT“

Bemerkungen zu einem Schlagwort

Die Behauptung, in manchen Opern sei die Musik „am Text entlang komponiert“, eine Behauptung, die nicht als Feststellung einer Selbstverständlichkeit, sondern als Vorwurf eines Mangels gemeint ist, gehört zu den Gemeinplätzen der Opernkritik, die durch häufigen Gebrauch zwar nicht klar, aber schließlich so alltäglich geworden ist, daß niemand mehr fragen mag, was sie eigentlich bedeuten. Einer Trivialität auf den Grund zu gehen, den sie vielleicht gar nicht hat, ist jedoch keineswegs ein müßiges Unterfangen. Und obwohl die Aussicht, der Phrase durch Argumente den Weg zu verstellen, äußerst gering erscheint – Schlagworte werden nicht durch Reflexionen, sondern durch andere Schlagworte verdrängt –, ist dennoch der Versuch einer Analyse nicht überflüssig, weil die Phrase, so substanzlos sie für sich genommen sein mag, gewissermaßen ein Indiz für Probleme darstellt, die sich einstweilen nicht lösen, aber auch nicht als gleichgültig abtun lassen und darum durch Gerede verdeckt werden.

Daß „am Text entlang komponiert“ wurde, ist ein Vorwurf, der fast ausschließlich Opern des 20. Jahrhunderts und zwar in der Regel Literaturopern, die einen Schauspieltext wörtlich übernehmen, treffen soll. Die Vermutung, daß durch das Schlagwort, so ungreifbar es zunächst erscheint, die in den letzten Jahren gegen die Literaturoper in Umlauf gebrachten Vorurteile zusammengerafft und gebündelt werden, liegt also nahe. Die Literaturoper aber ist bei ihren Verächtern – die vor der Übermacht einer Tradition, die immerhin von Debussy und Strauss über Alban Berg bis zu Hans Werner Henze und Bernd Alois Zimmermann reicht, die Augen verschließen – dem Verdacht ausgesetzt, daß dem Text eine Last aufgebürdet werde, die eigentlich von der Musik getragen werden müßte. In der Phrase, daß „am Text entlang komponiert“ wurde, steckt demnach die schlichte These, daß die Oper zum Parasiten des Dramas werde, dessen Sprache sie sich aneignet. Und aus der Prämissen, daß durch Preisgabe musikalischer Substanz eine ästhetisch illegitime, vom Schauspiel zehrende Theaterwirkung erkauft werde, sind die Teilmomente ableitbar, aus denen sich der Einwand – sofern er überhaupt rational faßlich ist – zusammensetzt: Von der Musik, die durch „Entlangkomponieren“ entsteht, wird nämlich implizit – also ohne genügende Begründung – behauptet, daß sie

1. formlos und aus Augenblickseffekten zusammengestückt sei,
2. lediglich die sprachliche Außenseite der Dialoge musikalisch nachzeichne,
3. zur bloßen Illustration oder Grundierung im Sinne von Kinomusik tendiere und
4. in der ästhetischen Tautologie stecken bleibe und das durch sprachliche und szenische Chiffren Ausgedrückte noch einmal sage, statt, wie es Brecht postulierte, mit musikalischen Mitteln ein „Verhalten“ zur Handlung oder zur Fabel des Dramas sinnfällig zu machen.

1

Der Vorwurf der musikalischen Formlosigkeit verdiente kaum eine Erörterung, wenn er sich in der Trivialität erschöpfen würde, daß geschlossene Formen, wie sie in der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts dominierten, unter den Bedingungen einer atonalen Tonsprache nicht ohne Gewaltstreich realisierbar sind, weil sie ästhetisch und kompositionstechnisch

sinnwidrig und hältlos wären. Wenn die Struktur des Tonsatzes, wie in dodekaphonen Werken, im Detail einem Wiederholungsverbot gehorcht, das sich stilprägend auswirkt, kann nicht der Gesamtumriß eine Form annehmen, deren Gerüst aus Repetitionen und Rekapitulationen besteht, von denen man im 18. und 19. Jahrhundert glaubte, daß sie – in der Musik wie in der Architektur – formale Geschlossenheit verbürgen. Neue Musik und formale Simplizität schließen sich aus.

Andererseits ist die Gegenposition, obwohl sie den „Zeitgeist“ auf ihrer Seite hat, keineswegs unproblematisch. Wer den naiven Lobrednern formaler Geschlossenheit ein Plädoyer für das Daseinsrecht offener Formen in der modernen Oper entgegenhält, müßte eigentlich, statt lediglich den ästhetischen Widersinn geschlossener Formen unter atonalen Voraussetzungen zu zeigen, auch sagen können, wodurch eine offene Form überhaupt eine Form ist und nicht bloß deren Negation. Ein terminologischer Exkurs scheint demnach, so lästig er ist, unumgänglich zu sein, sofern man nicht einfach – was durchaus nicht absurd wäre – den Formbegriff preisgeben und eine Apologie der modernen Oper auf die These gründen möchte, daß Musik, zumindest in der Oper, auch ohne Form bestehen könne, so daß dem Wort „amorph“ eine ähnliche terminologische Karriere bevorstünde wie dem Ausdruck „atonal“, der aus einer pejorativen zu einer neutral-deskriptiven Vokabel geworden ist.

Wenn Arnold Schönberg, als er das Monodram *Erwartung* schrieb, apodiktisch erklärte, daß nach dem Zerfall der Tonalität einzig ein Text, an dem die Musik Rückhalt finde, noch die Entstehung einer großen Form fundieren und rechtfertigen könne, andererseits aber anderthalb Jahrzehnte später in die Entdeckung oder Erfindung der Dodekaphonie das Vertrauen setzte, daß durch sie eine rein musikalisch begründete große Form wieder möglich geworden sei, so meinte er mit „großer Form“ offenbar den Eindruck eines zwingenden Zusammenhangs über weite Strecken, einen Eindruck von nicht abreißender Kontinuität und musikalischer Logik, der entweder durch die Musik für sich oder aber, falls die musikalische Struktur zur „Momentform“ tendiert – wie Karlheinz Stockhausen das später nannte –, durch die Musik in Relation und Wechselwirkung mit dem Text vermittelt werde. Mit anderen Worten: Nicht die Kategorie der Wiederholung oder Wiederkehr, die im Sinne der Architekturmutterformale Geschlossenheit verbürgen soll, sondern die des Zusammenhangs, unter die das Netz Wagnerscher Leitmotive ebenso fällt wie das Geistinst dodekaphon gestifteter Motivbeziehungen, ist der entscheidende Begriff einer Formkritik, die sich von der Befangenheit in der Formenlehre des 19. Jahrhunderts losreißt und außer geschlossenen Formen auch den offenen, die in der Oper des 20. Jahrhunderts die einzige adäquaten sind, gerecht zu werden vermag. Da aber eine Formenlehre der offenen Formen, die das prinzipiell Unfixierte dennoch zu fixieren und das Undogmatische zu dogmatisieren versucht, ein Widerspruch in sich wäre, ist die Formkritik, statt an generellen Normen Rückhalt zu finden, auf eine Analyse und Interpretation des Einzelfalls angewiesen. Dem Vorwurf der Formlosigkeit kann man also nur dadurch begegnen, daß man die Mühe der Versenkung ins Individuelle und Besondere nicht scheut.

Wenn in Opern, die zur Neuen Musik gezählt werden, der Tonfall der Sprache in einem Grade dominiert, daß die Melodik gewissermaßen zu bloßer Diastematik schrumpft oder zu schrumpfen scheint, ist das Resultat für ein Publikum, das ein Rezitativ als Vorstufe zu

einer Arie betrachtet, die dann ausbleibt, zweifellos enttäuschend. Man fühlt sich, schroff gesagt, durch die Opernreform um die Oper betrogen. Und im Grunde setzt die Operndiskussion der letzten Jahrzehnte – mit zum Teil anderen Mitteln – den durch Wagner herausgeforderten Streit fort, ob die Melodie, die als unendlich apostrophiert wurde, in Wahrheit ein unendliches Rezitativ sei oder ob umgekehrt – für ein Publikum, das Ohren hat zu hören – im unendlichen Rezitativ eine unendliche Melodie verborgen liege. Fest steht jedenfalls, daß das simple Argument, eine am Redetonfall orientierte Melodik bedeute eine Verarmung der Oper und eine Preisgabe des sprachlich gestützten musikalischen Dialogs an den musikalisch gestützten sprachlichen Dialog, zu kurz greift.

Erstens ist unter der Prämisse, daß in der Oper nicht der Text als bloßes Vehikel der Musik dient, sondern Text und Musik zusammen Funktionen des Dramas als szenischer Realisierung einer Handlung sind, ein Vorrang der Sprache prinzipiell ebenso zulässig und sinnvoll wie eine Hegemonie der Musik, sofern sich das eine wie das andere aus der Struktur der Fabel, die dramatisch realisiert werden soll, rechtfertigen läßt. Die schlichte Voraussetzung, daß zwar ein Zurücktreten des Textes, durch das die Musik zur „*absoluten Melodie*“ werde (wie es Wagner Rossini vorwarf), dem Formgesetz der Gattung durchaus entspreche, daß dagegen eine Reduktion der Musik, die den Text in den Vordergrund rückt, ein „opernfremder“ Mißgriff sei, ist nichts als ein zum Dogma verfestigtes Vorurteil, das durch lange Gewöhnung mit dem Schein einer Selbstverständlichkeit ausgestattet wurde. Ob die Methode, den Text statt der Musik zu akzentuieren, legitim ist oder nicht, hängt jedoch nicht von einer generellen ästhetischen Norm, sondern von der Eigentümlichkeit des einzelnen Dramas ab, dessen szenische Wirkung für die Wahl der musikalischen wie der sprachlichen Mittel die letzte Instanz darstellt. Das verpönte Verfahren, „am Text entlang“ zu komponieren, kann der Sache – der Beschaffenheit der Handlung oder der Fabel – durchaus angemessen sein.

Zweitens kann eine reduzierte, den Redetonfall nachzeichnende oder ihm angegliederte Vokalmelodik als Widerpart und Ergänzung einer Instrumentalmotivik dienen, die als „*Orchestermelodie*“ im Sinne Wagners zum eigentlichen Träger der musikalischen Realisierung des Dramas wird. (In der dramaturgischen Struktur mancher modernen Opern ist, unter veränderten stilistischen Bedingungen, die geschichtliche Herkunft von der Tradition des Wagnerschen Musikdramas immer noch erkennbar.) Obwohl aber in der Wagnerschen Geschichtsphilosophie oder -mythologie das Musikdrama als Zusammenfassung und dialektische „Aufhebung“ der Shakespeareschen Tragödie und der Beethovenschen Symphonie erklärt wurde, ist die triviale, einfachste technische Lösung, das Melodram, von Wagner niemals erwogen worden, weil er die Gattung als zwiespältig und in sich widersprüchlich empfand: als Klitterung heterogener Teile, deren Gegensätzlichkeit unaufhebbar erscheint. Und das ästhetische Mißtrauen, dem das Melodram ausgesetzt war, zwang dazu, die Sprache im musikalischen Drama auch dann melodisch zu stilisieren, wenn sie eigentlich primär als Sprache und nicht als Substrat von Musik gemeint war. Außerdem partizipiert die Vokalstimme – sofern sie nicht wie im Melodram von der Instrumentalmotivik durch einen ästhetischen Bruch getrennt ist – gewissermaßen an der melodischen Substanz des Orchesters, einer Substanz, die vom Publikum, zumindest partiell, auf die Vokalstimme, deren Träger sichtbar hervortritt und eine Identifikation zuläßt, übertragen wird. Dem gesungenen Part wächst im Musikdrama – und in modernen Literaturopern, deren Dramaturgie von der des Musikdramas abhängig ist – durch den orkestralen Part

im ästhetischen Eindruck ein melodischer Reichtum zu, der über den im Notentext greifbaren Sachverhalt weit hinausgeht. Wer „am Text entlang komponiert“, fügt also der Vokalstimme, die den Redetonfall nachzeichnet, die Instrumentalmotivik als ergänzende, in die Melodik integrierte musikalische Substanz hinzu.

Drittens ist bei modernen Opern, deren Tonsprache atonal ist, die Orientierung der musikalischen Wahrnehmung am melodisch stilisierten Redetonfall manchmal der einzige Zugang, der einem gegenüber den Strukturprinzipien der Neuen Musik zunächst noch ratlosen Publikum überhaupt offen steht. Sich an die Sprache zu klammern, deren Außenseite die Musik übertreibend nachzeichnet und deren Affektgehalt sie sinnfällig macht, wäre demnach eine erste und durchaus vorläufige Rezeptionsweise, die nach einiger Anstrengung – einer durch Gewöhnung unterstützten und nicht abgestumpften Anstrengung – von der Fähigkeit, aus atonalen Tonkomplexen ein Geflecht melodisch-motivischer Beziehungen herauszuhören, abgelöst werden müßte. Der Schein, daß „am Text entlang“ komponiert worden sei, erweist sich also manchmal als falsche, durch Projektion entstandene Verzerrung des Sachverhalts, daß einem Publikum einstweilen nichts anderes übrig geblieben ist, als „am Text entlang“ zu hören. Der Mangel in der Wahrnehmung wird der Sache selbst, einer Sache, die ohnehin von Vorurteilen umstellt ist, zur Last gelegt.

Viertens sollte die Musikalisierung dramatischer Dialoge nicht ausschließlich im Kontext der Operngeschichte, sondern der Theatergeschichte insgesamt betrachtet und beurteilt werden, einer Theatergeschichte, zu der auch die Inszenierungsgeschichte des Schauspiels gehört, die einem Opernhistoriker durchaus nicht gleichgültig sein darf. Man kann nämlich die Tatsache, daß Schauspieltexte unverändert, wenn auch gekürzt als Libretti von Literaturopern übernommen werden, ohne Gewaltsamkeit mit der Erfahrung in Verbindung bringen, daß großes Pathos und ungehemmte Expressivität auf der modernen Sprechbühne – trotz einiger Restaurationsversuche im Zeichen eines „*Theaters der Grausamkeit*“ – zu einer Verlegenheit geworden sind, der die Regisseure ausweichen. Was man jedoch – um ein hämisches Wort von Voltaire ins Ernsthaftige zu parodieren – nicht mehr sprechen kann, kann man immerhin noch singen. Im Schutze der Musik – der Oper also – ist ein pathetisch erhobener Ton, wie ihn kaum ein Schauspieler noch anzuschlagen wagt, ohne Peinlichkeit möglich. Wer also „am Text entlang komponiert“, kann von der Absicht getragen sein, durch Musik ein Pathos zu retten, das als bloßer Text brüchig geworden ist.

3

Die Gefahr, daß Opernmusik in die Nähe des Genres gerät, das als Kinomusik in Verruf ist, scheint in dem Einwand, daß „am Text entlang komponiert“ wurde, immer mitgeimeint zu sein, denn einer Musik, die sich in restlose Abhängigkeit vom Text und vom szenischen Vorgang begibt, bleibt kaum ein andere stilistische Möglichkeit offen als das Potpourri aus fragmentarischer Illustration, grundierendem Geräusch und tönender Affektgebärde, wie es für eine Filmmusik charakteristisch ist, deren ästhetische Chancen zum Schlechten gewendet worden sind.

Andererseits steckt in der Relation der Opernmusik zur Dramaturgie des Kinos insfern eine eigentümliche, vertrackte Dialektik, als moderne, atonale Musik gerade dadurch, daß sie vergröbert und verzerrt als bloße Illustration oder Grundierung wahrgenommen

wird, für ein Publikum, das sie sonst perhorresiert, einigermaßen akzeptabel erscheint: Zwölftonmusik, im Konzertsaal ein Stein des Anstoßes, erhält als „*Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*“, deren Themen Angst und Katastrophe sind, eine dramaturgische Rechtfertigung, die sogar Banausen einleuchtet. Ein Opernkomponist steht also, zynisch formuliert, vor der Wahl, entweder die Dialektik auszunutzen und eine Musik zu schreiben, die zwar intern streng und gewissenhaft strukturiert ist, extern jedoch einen Kinoeffekt erzielt, oder den fatalen Umschlag von einer Konstruktion, die das kompositorische Gewissen beschwichtigt, in eine Illustration, an die sich das Publikum klammern kann, dadurch auszuschließen, daß er eine Dramaturgie erprobt, die ebenso avanciert und unkonventionell ist wie die musikalischen Mittel, auf deren Modernität er bedacht ist.

Die einfachste Bedingung, die erfüllt sein muß, wenn der Kinoeffekt, der differenziertere musikalische Strukturen zum grundierenden Geräusch verkommen läßt, vermieden werden soll, ist die Ausschließung eines realistischen Theaterstils. Daß moderne Musik, obwohl sie abstrakt konzipiert wurde, unwillkürlich einer Wahrnehmung als illustratives Geräusch verfällt, sobald der geringste Anlaß dazu besteht, ist ein aus der Rezeption elektronischer und postserieller Musik bekanntes Phänomen, dessen Erklärung nicht schwer fällt: Ein Hörer, der den intern musicalischen Kontext nicht begreift und überblickt, sucht nach einem extern außermusikalischen Zusammenhang oder Anknüpfungspunkt. Er benutzt jede Möglichkeit, die intern musicalische Beziehungslosigkeit des akustisch Gegebenen auszugleichen, und eine realistische Bühnenhandlung stellt eine geradezu unwiderstehliche Herausforderung dar, einen musicalischen Verlauf, der bei abstrakter Wahrnehmung in zusammenhanglose Augenblicke zu zerfallen droht, illustrativ aufzufassen, zumal psychologische Experimente mit Filmmusik zeigen, daß die Fähigkeit, Gehörtes und Gesehenes als irgendwie zueinander passend zu empfinden, nahezu unbegrenzt ist.

Ausgangspunkt einer Ästhetik der modernen Musik in der Oper müßte also deren Dramaturgie sein. Und es wäre keineswegs widersinnig, die Formen eines nicht-realistischen Theaters, das aburde Theater, das „*Theater der Grausamkeit*“ und das abstrakte Theater, unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, welche Chancen sie enthalten, die Wahrnehmung auf den intern musicalischen Kontext zu lenken oder zu konzentrieren und dennoch aus der Musik, statt sie sich selbst zu überlassen, dramaturgischen Nutzen zu ziehen. Damit ist allerdings wiederum, ähnlich wie beim Problem der offenen Form in der Oper, eine Grenze erreicht, an der die generelle Erörterung durch eine Analyse einzelner Werke abgelöst werden müßte.

Ist es demnach vor allem ein dramaturgisches Problem, in einer modernen Oper den Effekt zu vermeiden, auf den das Wort „Kinomusik“ gemünzt ist, so besteht umgekehrt in der Filmmusik eine Gefahr, die der Jargon – und er ist durchaus sachgemäß – mit dem Stichwort „Oper“ bezeichnet. Musikalische Affektgebärden, die aus der Operntradition des 19. Jahrhunderts stammen, sind im Film zu tönenden Gefühls-Clichés geworden, die gerade darum, weil sie zum Realismus oder Pseudo-Realismus der sichtbaren Handlung schlecht passen, als isolierte Effekte wirken, die der Zuschauer auf sich selbst und den eigenen Zustand bezieht, so daß er sich gewissermaßen mit der musicalisch suggerierten Innenseite der Personen identifiziert, deren Außenansicht ihm photographiert vor Augen steht. Die falsche Subjektivierung aber, bei der sich der Hörer den musicalisch angeregten eigenen Gefühlen überläßt, statt die Affekte der dargestellten Personen in Relation zur dramatischen Handlung zu setzen, wird dann aus der Filmmusik, die von den Tradition-

resten der Oper zehrt, auf moderne Opern zurückbezogen, sobald dort gleichfalls tönende Affektgebärden pathetischen Charakters mit einem szenischen Realismus zusammentreffen, von dem sie stilistisch abstechen. Wiederum erscheint also eine Dramaturgie, die zum Realismus tendiert, als Versuchung, der die Musik nicht nachgeben darf, wenn sie nicht einer falschen Verständlichkeit verfallen soll, durch die der Modernität die Spitze abgebrochen würde, in der die Rechtfertigung ihrer Existenz liegt.

4

Brechts Theatertheorie gehört – als Antithese zur Wagnerschen Ästhetik und in einer manchmal seltsamen Verschränkung mit ihr, die noch kaum untersucht worden ist – zu den tragenden Prämissen moderner Opernkritik, deren Einfluß auch dort, wo er nicht beim Namen genannt wird, ständig fühlbar bleibt. Und in einem durch Brechtsche Thesen geprägten Argumentationszusammenhang besagt der Vorwurf, daß eine Oper „am Text entlang komponiert“ worden sei, nichts anderes, als daß die Musik „tautologisch“ wirke, also das sprachlich oder szenisch Ausgedrückte lediglich noch einmal sage, statt den Text oder den sichtbaren Vorgang „kontrapunktisch“ zu durchkreuzen oder „intermittierend“ zu unterbrechen. Musik soll, postulierte Brecht, ein „Verhalten“ zur Fabel des Stücks demonstrieren. Und die Maxime, daß der Musik in der Oper wie im Schauspiel ein selbständiger, von der Sprache und der Szene unabhängiger Anteil an der Realisierung der Fabel eingeräumt werden müsse, zielt – grob formuliert – auf eine Art „Entlarvungsdrdramaturgie“: Der Text soll – nach dem Muster der *Dreigroschenoper* – die Wahrheit über eine Täuschung sagen, die durch die Musik suggeriert worden ist, oder umgekehrt die Musik einen Schein zerstreuen, der vom Text verbreitet wurde.

Brechts Methode, eine ungewöhnliche und zweifellos bestechende Idee dadurch ins Licht zu rücken, daß er sämtliche früheren Typen des musikalischen Theaters, so verschieden sie untereinander waren, unter dem negativen Begriff der ästhetischen Tautologie zusammenfaßte, mag als Polemik, die der Selbstbehauptung diente, verständlich und ge rechtfertigt gewesen sein, ist jedoch schwerlich geeignet, generelle Prinzipien der Opernkritik oder gar der Geschichtsschreibung zu diktieren. Streng genommen ist der Terminus Tautologie, der zunächst dem Vorwurf des „Entlangkomponierens am Text“ eine präzise Fassung zu geben schien, selbst ein bloßes Schlagwort, dessen sachliche Substanz vage und ungreifbar bleibt. Die flüchtigste Analyse traditioneller Operntypen genügt jedenfalls, um zu zeigen, daß ein undifferenzierter Gebrauch des Wortes „tautologisch“ lediglich Schaden anrichten und die Opernästhetik ruinieren würde.

So ist etwa die Behauptung, durch die Leitmotivtechnik in Wagners Musikdramen werde sprachlich Ausgedrücktes oder szenisch Gezeigtes bloß verdoppelt, ein krasser Irrtum, bei dem man kaum begreift, wie er überhaupt entstehen konnte: ein Irrtum, der sich dadurch, daß er von den Banausen unter den Wagner-Verächtern unablässig repetiert wurde, keineswegs in ein Stück Wahrheit verwandelte. Es ist schlechthin absurd, einer Technik Tautologie vorzuwerfen, deren Sinn und dramaturgische Funktion gerade umgekehrt darin besteht, neben dem durch sprachliche und szenische Mittel sinnfällig gemachten Vorgang eine „zweite Handlung“ zu konstituieren, ein aus Vorwärts- und Rückwärtsbezügen zusammengesetztes imaginäres Drama, das nicht selten über das Bewußtsein der agierenden Personen hinauswächst.

Und ähnlich widersinnig wie beim Musikdrama ist der Tautologie-Vorwurf auch bei der *Opera seria*, dem anderen Opfer Brechtscher Polemik. Daß der Affekt oder Affektkonflikt, den die Musik einer Opernszene ausmalt, durch eine Situation motiviert wurde, besagt keineswegs, daß die Situation von sich aus sämtliche Momente enthält, die dann in einer Arie oder einem Ensemblesatz tönenende Gestalt annehmen. Die ästhetische Rechtfertigung einer Opernszene liegt vielmehr darin, daß der Affektgehalt, den sie aus einer dramatischen Situation gewinnt, anders als durch Musik kaum ausdrückbar ist. Das Zugeständnis, daß Musik manche Empfindungen, die sie schildert, dadurch überhaupt erst aus der Latenz hervorzieht, sollte einem Hörer, dem jemals, und sei es nur einen Augenblick lang, die ästhetische Idee der Oper aufgegangen ist, jedenfalls nicht schwer fallen.

Der Tautologie-Vorwurf trifft also die *Opera seria* ebenso wenig wie das Musikdrama. Und da weder die musikalische Affektdarstellung noch die Leitmotivtechnik durch den Übergang von der Tonalität zur Atonalität gefährdet oder in ihren Möglichkeiten geschmälert wurde, besteht andererseits auch kaum Grund zu der Vermutung, daß die moderne Oper ins Tautologische geraten könnte, daß also der polemischen Kategorie, die ihr ursprüngliches Objekt verfehlte, gewissermaßen nachträglich im gegenwärtigen Musiktheater ein passender Gegenstand zugewachsen sei. Auch wenn Musik manchmal — was zu leugnen töricht wäre — dasselbe zu sagen scheint wie der Text oder die szenische Konfiguration, sagt sie es doch stets ein wenig anders, und es sind die geringen Differenzen, auf die es ankommt.

DAS FRAGMENT IN DER MODERNEN OPER

1

Daß Opern, die unvollendet hinterlassen wurden, von anderen Komponisten abgeschlossen worden sind, um für die Theaterpraxis gerettet zu werden, ist ein Phänomen, das es im 17. und 18. Jahrhundert, wie es scheint, nicht gab und das erst im 19. und 20. Jahrhundert, jedenfalls bei Komponisten, deren Rang im öffentlichen Bewußtsein oder wenigstens in den Zirkeln der Eingeweihten feststand, zur Regel wurde. (Sogar Torsi, deren Theaterchance verschwindend gering war, wie *Gunlöd* von Peter Cornelius oder *Francesca di Rimini* von Hermann Goetz, sind aus schwer erkennbaren Gründen, unter denen vermutlich eine selbstlose Pietät überwog, ergänzt worden.)

Das Verfahren, Fragmente nicht liegen zu lassen, sondern zu Ende zu führen, war im 19. Jahrhundert einerseits in ästhetischen Voraussetzungen, durch die sich die Epoche von früheren Zeitaltern unterschied, andererseits in einem institutionellen Zwang begründet. Das ästhetische Denken des Bildungsbürgertums ging, um grob zu vereinfachen, von einer eigentümlichen Dialektik zwischen Originalität und Klassizität aus: von der Vorstellung nämlich, daß einzig ein Werk, das zur Zeit seiner Entstehung neu und originell war, dazu berufen sei, später in das „imaginäre Museum“ der klassischen Werke, die das Rückgrat des Konzert- und Opernrepertoires bildeten, aufgenommen zu werden. (Charakteristisch ist Stendhals *Dictum*, die Klassik von heute sei die Romantik von gestern und die Romantik von heute die Klassik von morgen: Wer unmittelbar Klassizität erstrebte, setzte sich dem Verdacht aus, ein bloßer Epigone zu sein.)

Andererseits bestand institutionell keine andere Möglichkeit, als Opern von „Originalgenies“, die Torsi geblieben waren, aber auf Klassizität Anspruch erhoben, dadurch für die Wirklichkeit des Theaters zu retten, daß man sie ergänzte. Denn die Bühne ertrug, wie man glaubte, nichts Fragmentarisches; niemals ist im 19. Jahrhundert ein Torso, und sei er noch so berühmt, im Theater gezeigt worden. So unvorstellbar es war, daß ein anderer Komponist Schuberts „*Unvollendete*“ oder Bruckners *Neunte Symphonie* ergänzte (und als problematisch wurde noch im 20. Jahrhundert die Rekonstruktion von Mahlers Zehnter Symphonie aus den Skizzen empfunden), so notwendig und selbstverständlich erschien eine Vervollständigung bei Mozarts *Requiem* – der Musik zu einer liturgischen Handlung, die nicht fragmentarisch bleiben durfte – oder bei einer Oper.

2

Die Prinzipien, von denen die Ergänzung musikalischer Werke, die um der Originalität willen für die Klassizität – und das hieß: für das Repertoire – gerettet werden sollten, ausgehen soll, waren seit jeher umstritten, und ein Ende der Kontroverse ist nicht absehbar. Immerhin zeichnen sich geschichtliche Entwicklungsstufen der Rekonstruktionspraxis ab, und wer die gerade geltenden verletzt, kann sich gegen Kritik mit der Hoffnung wehren, daß er vielleicht die künftigen antizipiert.

Als Friedrich Cerha die fehlende Instrumentation des Schlußaktes von Alban Bergs *Lulu* ergänzte, blieb ihm nichts anderes übrig, als Bergs Verfahren in den ersten beiden Akten zu imitieren, obwohl er natürlich wußte, daß eine Kopie früherer Partien genau das war, was Berg selbst vermieden hätte. Aber Cerha war nicht Berg, und ihm war es nicht er-

laubt, die Imitation, die er virtuos handhabte, durch Vermutungen über Varianten zuersetzen, die von Berg gewählt worden wären. (Die paradoxe Folge war, daß ein Kritiker an Cerhas Fassung gerade eine Stelle, die von Berg selbst — nämlich aus der *Lulu*-Suite — stammte, als stilistisch inadäquat glaubte tadeln zu müssen.)

Daß unter Werktreue, wie sie Cerha praktizierte, die Stilkopie verstanden wird, ist ein Merkmal, das generell im 20. Jahrhundert für die Vervollständigung musikalischer Torsi — gleichgültig, ob es sich um kompositorische oder instrumentatorische Restaurationsarbeiten handelt — charakteristisch ist. Die Schlüsse, die Franco Alfano zu Puccinis *Turandot* und Philipp Jarnach zu Busonis *Doktor Faust* schrieben, sind von der Bemühung getragen, die Spuren einer eigenen Handschrift, die man weder Alfano noch Jarnach absprechen kann, zu verwischen.

Im 19. Jahrhundert dachte man anders (die Apologeten der Werktreue würden sagen: naiver). Der Bearbeiter versuchte gar nicht erst, sich stilistisch in die Entstehungszeit eines Fragments zurückzuversetzen, sondern paßte den Torso bedenkenlos der Gegenwart an, für deren aktuelles Theater die Ergänzung bestimmt war und deren Opernpublikum den Begriff der Werktreue, wenn es ihn schon gegeben haben würde, achselzuckend als Philosophie von Archivaren abgetan hätte. Die Partitur, die Matteo Salvi aus Donizettis hinterlassenen Fragmenten zu *Le duc d'Albe* herstellte, ist unverkennbar durch den Stil der 1880er Jahre — durch den Einfluß Ponchiellis also — geprägt; und die Oper, die Gustav Mahler aus Carl Maria von Webers Bruchstücken zu den *Drei Pintos* rekonstruierte oder konstruierte, ist streng genommen eher ein Werk von Mahler als von Weber.

Verwickelter waren die Voraussetzungen, unter denen Nikolai Rimskij-Korssakow Opern von Komponisten, mit denen zusammen er als „Mächtiges Häuflein“ — als Gruppe, deren innerer Zusammenhalt weniger durch Sympathie als durch Strategie gestiftet wurde — die Aufmerksamkeit der widerspenstigen russischen Öffentlichkeit erzwungen hatte, ergänzte und revidierte. Als Rimskij-Korssakow Dargomyschskis *Steinernen Gast*, Borodins *Fürst Igor* und Mussorgskis *Chowanschtschina* vollendete, bildete nicht etwa der zu überbrückende geschichtliche Abstand, wie bei Salvi und Mahler, den Rechtfertigungsgrund für tiefgreifende Veränderungen, sondern die — inzwischen als arrogant verrufene — Überzeugung, daß Werke von Komponisten, die zwar Genies, andererseits jedoch halbe Dilettanten waren, der Korrektur durch einen Mann von Metier — und das war Rimskij-Korssakow zweifellos — bedurften, um in einer Theaterwirklichkeit, in der nicht die historische Reflexion über „echt“ oder „unecht“, sondern einzig die Augenblickswirkung zählt, überhaupt lebensfähig zu sein.

3

In der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts ist eine der Prämissen, von denen die Restaurationspraxis des 19. Jahrhunderts ausging, preisgegeben worden: die Voraussetzung, daß im Theater, im Unterschied zum Konzertsaal, Fragmentarisches vom Publikum nicht geduldet werde. (Der Versuch, ein Bruchstück wie Debussys *Fall des Hauses Usher*, das nicht mehr als 21 Partiturseiten umfaßt, öffentlich zu präsentieren, stellte allerdings ein Extrem dar, von dem schwerlich zu erwarten ist, daß es Schule macht.) Bergs *Lulu* und Schönbergs *Moses und Aron* sind als Torsi aufgeführt worden: entweder durch Weglassen der nicht komponierten oder nicht instrumentierten Schlußakte oder in der Form, daß wenigstens der Text gesprochen wurde, um dem Publikum die Handlung unverkürzt zu zeigen.

Die Ursachen dieses Verfahrens, durch das sich die Praxis des 20. Jahrhunderts von der des 19. schroff unterscheidet, liegen keineswegs – wie bei Schuberts *Unvollendeter*, bei der man sich suggerierte, sie sei in Wahrheit eben doch vollendet und in sich geschlossen – in ästhetischen Räsonnements, sondern einerseits in Besonderheiten der Werkcharaktere und andererseits in Veränderungen des Theaterstils.

Bei *Moses und Aron* konnte man argumentieren, daß eine Bekenntnisoper, die den Antagonismus zwischen Gesetz und Realitätsprinzip darstellt und das Gesetz durch gesprochene Sprache (Moses), das Realitätsprinzip dagegen durch Gesang (Aron) ausdrückt, eine auf den Text beschränkte Aufführung des letzten Aktes notfalls erlaubte, weil es das Gesetz ist, das am Ende der Oper über das Realitätsprinzip triumphiert, allerdings als Resultat einer komplizierten Dialektik, als deren musikdramaturgisches Stilisierungsprinzip der Gegensatz zwischen Sprache und Gesang nicht selten eben doch wieder unentbehrlich erscheint. Die Aufführungspraxis – gerechtfertigt durch den Erfolg, den sie hatte – ist also im Groben zwar plausibel, im Einzelnen jedoch prekär.

Moses und Aron bildet allerdings musikdramaturgisch eine Ausnahme, deren Aufführung an Bedingungen geknüpft ist, die sich nicht verallgemeinern lassen; und Bergs *Lulu* führte, solange sie noch ein Fragment war, näher an die Prämissen heran, von denen in der modernen Oper die Lebensfähigkeit eines Torsos abhängt. Die primäre Rechtfertigung von Aufführungen mit gesprochenem drittem Akt – wobei es gleichgültig war, ob man Teile der *Lulu*-Suite als Begleitmusik verwendete oder nicht – lag in der einfachen Tatssache, daß es sich um eine Literaturoper handelt, die den Text von Frank Wedekinds Doppeldrama nahezu wörtlich, wenn auch natürlich gekürzt, übernahm. Der Text war also, grob gesagt, im Unterschied zur Librettistik des 19. Jahrhunderts (von Arrigo Boito ist nicht die Rede) ohne literarische Peinlichkeit präsentierbar.

Andererseits hängt das Kompositionsprinzip der Literaturoper, wie es scheint, mit der Inszenierungstendenz zum Regietheater eng zusammen; und erst aus dem Konnex, der zwischen ihnen besteht, sind die Bedingungen der Aufführbarkeit von Opernfragmenten im 20. Jahrhundert erschließbar. Man gerät allerdings bei dem Versuch, Werkcharaktere, Regietendenzen und Publikumsreaktionen in Relation zueinander zu bringen, rasch in eine Argumentationslage, in der man sich vor Mißdeutungen kaum schützen kann.

Zweifellos wäre es einseitig und ein Ausdruck schierer Feindseligkeit, vom Regietheater zu behaupten, daß es sich an Ideen zur Fabel einer Oper klammere, um Regiedenken zu realisieren und sinnfällig zu machen, die weniger im Text als in dessen hypothetischer „Tiefenstruktur“ begründet seien, und daß die Musik dabei zu einer illustrierenden Funktion degradiert werde, durch die gerade modernen, wenig bekannten Werken ein grobes ästhetisches Unrecht angetan werde. (*Aida* oder *La forza del destino* ertragen es ohne Schaden, zum Objekt des Regietheaters gemacht zu werden, aber nicht *Die Gezeichneten* von Schreker, die kaum jemand kennt: Was man umdeutet, muß man zunächst einmal mit schlichtem – wenn man will: banalem – Respekt vor den Intentionen des Autors präsentiert haben.)

Andererseits ist es unverkennbar, daß die moderne Oper, die als Komposition – als Neue Musik im emphatischen Sinne – den Prinzipien des Regietheaters widerstrebt, ihnen als Objekt, das für ein Publikum bestimmt ist, entgegenkommt. Musik, die im Konzertsaal irritiert oder Entrüstung hervorruft, wird, wie sich immer wieder zeigt, als Film- oder Hörspielmusik widerstandslos akzeptiert. Und man braucht, um das zwiespältige Verhal-

ten des Publikums zu erklären, nicht einmal auf die extreme These zurückzugeifen, daß Film- und Hörspielmusik ihre dramaturgische Funktion am präzisesten erfüllen, wenn man sie gar nicht bewußt wahrnimmt. Es genügt vielmehr, an die triviale Tatsache zu erinnern, daß moderne Musik als „verständlich“ gilt, sobald man sie illustrativ auffassen kann – Zwölftonmusik als Ausdruck von Angst ist längst ein akustisches Kinorequisit –, daß also durch Verflachung die verstörenden Wirkungen, die von ihr ausgehen, gemildert oder aufgehoben werden.

Die Versuchung, im Theater – wie im Film – die Musik zur Illustration szenischer Vorgänge zu degradieren, ist also für Regisseure geradezu übermächtig, weil einerseits die Inszenierung den Vorrang erhält, den sie im Regietheater ohnehin erstrebt, und andererseits das Risiko, das mit jedem Tribut des Theaters an die lästige Moderne verbunden ist, verringert wird. Man kann an Schönbergs *Erwartung* durch frappierende Regie eine Tiefe-psychologie demonstrieren, deren eigentlicher Ausdruck in der Musik – einer durch Regie halb unterdrückten Musik – enthalten ist und sinnfällig gemacht werden sollte, und zugleich den Schein wahren, daß man der Neuen Musik zu einem Publikum verhilft, das für sie sonst unzugänglich ist.

Aus der Wechselwirkung zwischen einer Literaturoper, deren sprachlicher Text für sich bestehen kann, einer musikalischen Moderne, die für das Opernpublikum durch Herabsetzung zur Begleitmusik erträglich wird, und einem Regietheater, das aus dem Zwang zur Aktualität – einem Zwang, der auf der Bühne stärker ist als bei der Lektüre – die Konsequenz zieht, daß die Intention des (gegenwärtigen) Regisseurs tragfähiger ist als die des (vergangenen) Autors – aus einer Konfiguration von kompositions- und institutionsgeschichtlichen Momenten also resultierte eine Situation, in der das Opernfragment, anders als im 19. Jahrhundert, als Torso aufführbar erscheint: Illustrative Musik zu einem Text, der als solcher ohne Peinlichkeit präsentierbar ist und dessen „Tiefenstruktur“ ohnehin erst durch Regie zutage gefördert werden soll, ist notfalls entbehrlich.

4

Das Theater ist eine robuste Kunstgattung, in der mit Differenzierungen, die dem ästhetischen esprit de finesse entspringen, wenig oder nichts auszurichten ist. Was zählt, ist der Theaterabend, an dem Versuche, durch vorausgehende oder nachträgliche Reflexion die unmittelbare Wirkung zurechtzurücken, ohnmächtig abprallen. In der Oper ist darum, so scheint es jedenfalls zunächst, ein esoterisches ästhetisches Raffinement wie die offene oder geheime Bevorzugung des Unvollendeten und Skizzenhaften, die in der Bildenden Kunst – vor allem bei den Künstlern selbst – seit längerer Zeit zu beobachten ist, kaum vorstellbar.

Zu dem eigentümlichen Phänomen, daß Leonardo und Michelangelo vor der Vollendung von Werken zurücksehen, weil sie von dem Gefühl besessen waren, daß im Unvollendeten die ursprüngliche Intuition, die ihnen vorschwebte, deutlichere Spuren hinterlässe als im äußerlich abgeschlossenen Werk, scheint im Musiktheater keine Parallele möglich zu sein. Und der Satz von Auguste Rodin, „Schöner als eine schöne Sache ist die Ruine einer schönen Sache“ – ein Bekenntnis, das Rodin durch das Verfahren, Skulpturen durch Amputation von Teilen in Torsi zu verwandeln, in die künstlerische Tat umsetzte –, findet in der Musikästhetik, jedenfalls der bisher gültigen, keinen Platz.

Man kann jedoch zumindest in einem Teilbereich der Musik – und des Musiktheaters –, in der Instrumentation oder Orchestrierung, Analogien finden, die handgreiflich sind: Analogien, die außerdem einen tiefgehenden Unterschied zwischen den ästhetischen Prämissen des 19. und denen des 20. Jahrhunderts illustrieren. Die allgemeine – in der Bildenden Kunst besonders sinnfällige, aber auf die Musik und das Musiktheater zumindest partiell übergreifende – Tendenz, Skizzenhaftes nicht als roh und unvollkommen, sondern als reizvoll und sogar als Form eigenen ästhetischen Rechts zu empfinden, manifestiert sich in der Einschätzung von Instrumentationsretuschen, die im 19. Jahrhundert selbstverständlich waren und im 20. in wachsendem Maße als fragwürdig und unzulässig gelten. Gegenüber der Fassung von Mussorgskis *Boris Godunow*, mit der Rimskij-Korssakow das Werk für die Öffentlichkeit glaubte retten zu müssen, bedeutete die Version, mit der Schostakowitsch Rimskij-Korssakows inzwischen berüchtigte „Verfälschung“ verdrängen wollte, bereits eine entschiedene Zurücknahme: eine Annäherung an den „unvollendeten“ Zustand des Originals. Und es ist keineswegs unvorstellbar, daß sich eines Tages ein Theater entschließt, den Torso so zu zeigen, wie er ursprünglich, in Mussorgskis Manuskript, gewesen ist.

Ein ähnlicher Vorgang läßt sich in der Rezeptionsgeschichte von Leos Janáčeks letzter Oper, *Aus einem Totenhaus*, beobachten. Janáček starb vor der Revision, der er die erste Kopistenabschrift der Partitur zweifellos noch unterzogen hätte. Und die Herausgeber des Nachlasses, Janáčeks Schüler Bakala und Chlubna, empfanden es, um dem Andenken Janáčeks nicht zu schaden, als notwendig, die Orchestrierung zu ergänzen und gewissermaßen zu übermalen. Rafael Kubelik legte dann, unzufrieden mit den Eigenmächtigkeiten der Bearbeiter, eine Fassung vor, die sich durch äußerste Zurückhaltung bei den Modifikationen – auf die Kubelik allerdings nicht gänzlich verzichten mochte – auszeichnete. Und schließlich wurde 1974 in Brno sogar eine Version aufgeführt, der – abgesehen von einem verschwindend geringen Rest von Retuschen – der Notentext des Originalmanuskripts zugrundelag.

Die Entwicklung ist konsequent; und dennoch wäre nichts falscher, als in dem Weg, den die Rezeptionsgeschichte bei den „unvollkommen“ instrumentierten Opern von Mussorgskij und Janáček einschlug, eine schiere und nicht mehr diskutierbare Selbstverständlichkeit zu sehen. Oder umgekehrt ausgedrückt: Die Gewohnheit, Rimskij-Korssakows Bearbeitungen von Werken Dargomyschskis, Mussorgskis und Borodins umstandslos als „Verfälschungen“ abzutun, ist zweifellos eine grobe Ungerechtigkeit, hinter der die Anmaßung steht, eine Veränderung des ästhetischen Bewußtseins sei stets und prinzipiell ein Fortschritt zum Wahreren und Triftigeren. Streng genommen geschah nichts anderes, als daß sich – wie in der Bildenden Kunst und später als dort – das ästhetische Urteil über Fragmentarisches tiefgreifend änderte: Die für das 19. Jahrhundert charakteristischen Überlegungen, wie der Torso von Belvedere – seit Winckelmann der Prototyp eines Torsos als innerlich vollendet Form – sinnvoll zu ergänzen sei, erscheinen uns heute als absurde Verirrungen eines desorientierten Kunstgefühls. Umgekehrt aber war im 19. Jahrhundert – außer in esoterischen Künstlertraditionen – der im 20. Jahrhundert zur gewissermaßen öffentlichen Überzeugung gewordene paradoxe Gedanke einer spezifischen Vollkommenheit des Unvollendeten schlechterdings nicht nachvollziehbar. Leonards Idee einer inneren Nähe des Skizzenhaften zur ursprünglichen Intuition des Künstlers war dem Bildungsbürgertum, dessen klassizistische Ästhetik das innerlich Vollendete mit dem äußerlich Abgeschlossenen identifizierte, verloren gegangen.

Erst in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts — und Mussorgskijs und Janáčeks Opern sind im Kontext der Neuen Musik rezipiert worden, obwohl sie ihm ursprünglich nicht angehören — änderte sich die ästhetische Einschätzung des Fragmentarischen von Grund auf: zuletzt sogar in der Oper (einer Gattung, die allmählich immer konservativer geworden war, weil sie, im Unterschied zur Konzertmusik, ein Ausweichen an die Peripherie der Öffentlichkeit, wo sie ein Auditorium findet, das zwar ein bloßes Sonderpublikum, aber immerhin ein Publikum ist, kaum zuläßt).

Man erträgt „Roheiten“ der Original-Instrumentation in *Boris Godunow* oder *Aus einem Totenhaus* nicht allein „aus Prinzip“ — weil man sich der philologischen Maxime beugt, daß der Originaltext vor fremden Eingriffen geschützt werden müsse, gleichgültig, ob er dadurch zu Ruhm gelangt oder Schaden erleidet —, sondern entdeckt im äußerlich Unvollendeten, von dem noch Spuren des Entstehungsprozesses ablesbar sind, eine fühlbare oder zumindest der ahnungsvollen Phantasie zugängliche Nähe zu dem, was Leonardo „la prescienza“ nannte: zum „Vorwissen“ des Künstlers, der sich bei der Realisierung in die Dialektik verstrickt, daß die wachsende Vervollkommnung zugleich eine Entfernung von der ursprünglichen Intuition bedeutet oder wenigstens — für den Künstler selbst — zu bedeuten scheint. (In der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts ist die Idee eines Vorrangs der offenen Möglichkeit gegenüber dem Realisierten, dessen Verfestigung man als Verdinglichung und Entfremdung empfand, fast zu einem ästhetischen Gemeinplatz der Avantgarde geworden.)

5

Ist in Janáčeks letzter Oper lediglich die Instrumentation fragmentarisch, so kann man — mit einer vielleicht gerade noch zulässigen Beimischung von ästhetischer Spekulation — von Debussys *Pelléas et Mélisande* behaupten, daß das Werk insgesamt, als äußerlich abgeschlossene Partitur, Züge des Skizzenhaften an sich trage, durch die es latent mit der gleichzeitigen Ästhetik des Torsos, wie sie von Auguste Rodin als Kunst des Weglassens praktiziert wurde, ideengeschichtlich zusammenhängt. (Ein handgreiflicher Einfluß ist unwahrscheinlich.)

Daß Debussy, trotz einer zur Schau getragenen Wagner-Feindschaft, in der sich der Drang nach Selbständigkeit mit einem publizistisch inspirierten Nationalgefühl mischte, zeitlebens von der *Parsifal*-Partitur nicht loskam, ist bekannt und wurde von ihm selbst unverhohlen ausgesprochen. Nimmt man nun andererseits die Anekdote, die Debussy den Satz zuschreibt, ein musikalisches Werk entstehe dadurch, daß er sich vorhandene Musik vorstelle und dann weglasses, was ihm nicht gefalle, ein wenig ernster, als es gewöhnlich geschieht, so liegt es nahe, das scheinbar bloß scherzhafte Dictum zur Interpretation der Tatsache zu benutzen, daß Debussy in *Pelléas et Mélisande* instrumentale Zwischen spiele zwischen den Szenen, die allzu offenkundig an die *Parsifal*-Partitur erinnerten, in letzter Minute drastisch reduzierte. Und zugleich zeigt sich an dem Amputationsverfahren — und das Indiz ist in unserem Zusammenhang entscheidend —, daß offenbar zur Auguste Rodins Ästhetik des Fragmentarischen ein nicht nur chronologischer, sondern auch sachlicher Konnex besteht.

Man kann also, wenn man grobe Vereinfachungen nicht scheut, die kompositions geschichtliche Entwicklung, die von Wagners *Parsifal* zu Debussys *Pelléas et Mélisande* führte, in die Formel fassen, daß Debussys *Drame lyrique* eine Zurücknahme von Wagners Mu-

sikdrama zum Skizzenhaften – zum Abbozzo im Sinne des 16. Jahrhunderts – sei, und zwar zu einem Skizzenhaften, das den paradoxen Anspruch erhebt, idealiter das ästhetisch Vollendete zu sein. Und sofern *Pelléas et Mélisande* zu den kompositionsgeschichtlich grundlegenden Werken der musikalischen Moderne gehört, erweist sich die Anerkennung des Fragmentarischen als selbständige oder sogar überlegene Kunstform – eine Anerkennung, die nicht auf esoterische Zirkel beschränkt blieb, in denen sie sich immer schon Geltung zu verschaffen wußte, sondern ins öffentliche Bewußtsein drang und in der Publizistik um sich griff – auch in der Musik und im Musiktheater, wie in der Bildenden Kunst, als einer der entscheidenden Vorgänge, durch die sich die Moderne konstituierte und vom 19. Jahrhundert, dessen klassizistische Popularästhetik das Vollkommene einzig im Abschlossenen und restlos Ausgearbeiteten zu finden vermochte, nachdrücklich abrückte.

SCHALLPLATTENKULTUR UND OPERNREPERTOIRE

1. Wer für eine Demokratisierung der Musikkultur plädiert – und in einem Sozialstaat verrät es geradezu einen Mangel an Moral, anderer Überzeugung zu sein –, meint in der Regel nichts anderes als den Übergang von einem privilegierten Publikum, zu dessen Vorrechten der Opernbesuch gehört, zu einem sozial undifferenzierten Massenpublikum. Und in der Vorstellung von einem eng begrenzten Publikum, dem die Oper ästhetisch wie finanziell zugänglich ist, steckt immer noch, explizit oder unausgesprochen, die ebenso fragwürdige wie offenbar unausrottbare Verknüpfung der Begriffe Bildung und Besitz. Die Demokratisierung bestünde demnach in der Öffnung der Oper für ein Publikum aus anderen als den bürgerlichen Schichten, die sich selbst als gehoben empfinden. Man kann jedoch unter Demokratisierung, ohne auf ein Massenpublikum zu zielen, schlicht die Unabhängigkeit des Opernbesuchs vom sozialen Status, nicht die Massenhaftigkeit des Zustroms, verstehen. Über die Kartenpreise, die ohnehin bei subventionierten Theatern von relativ geringer Bedeutung sind, ließe sich zweifellos reden. Und die Bildungsvoraussetzungen, die man erfüllen muß, um durch musikalisch ausgedrückte Affektkonflikte ästhetisch gefestigt zu werden, stehen, entgegen einem eingewurzelten Vorurteil, keineswegs fest; jedenfalls sind sie, wie es scheint, vom Schulmusikunterricht nahezu unabhängig. Mit anderen Worten: Ein Opernpublikum, das aus sämtlichen Schichten stammt, ohne darum ein Massenpublikum zu sein, ist durchaus vorstellbar. Wer von der Passion für die Oper ergriffen wird, einer Passion, die in allen Lebensaltern ausbrechen kann, ist vermutlich immer ein Außenseiter, gleichgültig ob er von Beruf Bankier oder Schlosser ist. Und sobald der Opernbesuch nicht mehr zum Prestigekonsum bestimmter Schichten gehört – und als Prestigekonsum, nicht als Passion, ist er längst ins Kleinbürgertum abgesunken, so daß, wenn dieser Sachverhalt ins allgemeine Bewußtsein dringt, ein Ende der sozialpsychologischen Motivation absehbar erscheint –, wäre endlich Platz für ein Opernpublikum aus Liebhabern in des Wortes ungeschmälter Bedeutung. Daß es sich um ein Sonderpublikum, eine Ansammlung von Außenseitern, handeln würde, sollte die Parlamente, die mit immensen Subventionen die Forderung einer Demokratisierung verknüpfen, nicht ernstlich beirren. Denn Demokratisierung braucht, wie gesagt, nicht zu bedeuten, daß man ein Massenpublikum erreicht, sondern es genügt die Zugänglichkeit der Oper unabhängig vom sozialen Status, und zwar die finanzielle Zugänglichkeit, die sich regeln ließe, ebenso wie die ästhetische, über die eine angemessene Diskussion noch kaum begonnen wurde.

2. Daß durch die Schallplatte der Opernbesuch nicht verringert, sondern stimuliert wurde, gehört zu den wenigen kultursociologischen Tatsachen, die unbezweifelt feststehen, obwohl sie den zunächst dominierenden Erwartungen zuwiderliefen. (Die Auseinandersetzung darüber, wie sich die relativen Zahlen über reduzierten oder gesteigerten Opernbesuch, Schallplattenkauf und Rundfunk- oder Fernsehkonsum zu den absoluten Zahlen, die von Medium zu Medium kaum vergleichbar erscheinen, in eine sinnvolle Relation bringen lassen, ist allerdings schwierig und muß den Soziologen überlassen bleiben: Daß ein winziges Fernsehpublikum das Vielfache eines immensen Opernpublikums darstellt, ist ein Sachverhalt, durch den man sich beeindrucken lassen kann, den man jedoch nicht unabhängig von ästhetisch-psychologischen Kriterien, also von Untersuchungen darüber, was bei der Rezeption durch ein bestimmtes Medium überhaupt geschieht, interpretieren und beurteilen sollte.) Die Tatsache, daß der Opernbesuch durch die Schallplat-

te nicht gehemmt, sondern eher gefördert wurde, blieb nun wiederum nicht ohne Einfluß auf das Repertoire. Und man kann, wie es scheint, die Hypothese wagen, daß einige Ergänzungen des gewohnten Theaterspielplans durch Schallplattenaufnahmen angeregt worden sind. Zu denken wäre einerseits an die Ausgrabung älterer Opern von Monteverdi und Cavalli bis zu Lully und Rameau — die Händel-Renaissance ist älteren Ursprungs —, andererseits an den Platz, der seit einigen Jahrzehnten auch außerhalb Italiens der *Opera seria* des frühen 19. Jahrhunderts, den Opern von Bellini und Donizetti und manchmal sogar denen von Mercadante oder Pacini, eingeräumt wird. Auch unbekannte Werke von Verdi erhalten eine Chance, und Berlioz scheint als Opernkomponist eher von der Schallplatte auf die Bühne als umgekehrt von der Bühne auf die Schallplatte gelangt zu sein.

3. Niemand leugnet, daß Opern, die auf Schallplatten aufgenommen, vom Fernsehen gesendet oder durch Videogeräte wiedergegeben werden, Verkürzungen oder Verzerrungen erleiden, die für Thiatromänen nahezu unerträglich sind. Doch wäre andererseits zu fragen, ob nicht ebenso, wie sich aus dem photographierten oder auf das Akustische reduzierten Theater das Hörspiel, der Film und das Fernsehspiel als Gattungen mit eigener Dramaturgie entwickelten, auch eine Fernseh-, Rundfunk- oder Schallplattenoper denkbar ist, die von selbständigen ästhetischen Prinzipien ausgeht: erste Versuche mit Rundfunkopern reichen bis in die Zeit um 1930 zurück. (Die entscheidende Erkenntnis der Filmdramaturgie bestand vor einigen Jahrzehnten in der Einsicht, daß der Film weniger eine dramatische als eine epische Gattung ist.) Die technische Möglichkeit der Schallplatte und des Rundfunks, bei einer Oper mit gesprochenem Dialog die Rollen zu spalten und die Sprechtexte an Schauspieler zu übertragen, ist allerdings von geringem Nutzen, weil die gewöhnlichen Singspiel- und *Opéra-comique*-Dialoge eine Reduktion auf das bloß Akustische nicht ertragen, ohne noch absurd zu wirken als in der Verbindung mit szenischen Vorgängen, die von der sprachlichen Form ablenken. Eine Hörspieloper, die aus den technischen Voraussetzungen des Rundfunks und der Schallplatte die im Zeitalter der Literaturoper eigentlich naheliegende Konsequenz zieht, daß intelligente und poetische Dialogtexte durchaus keine verlorene Librettistenmühre zu sein brauchen, ist prinzipiell zweifellos vorstellbar. Einstweilen aber ist die Oper mit gesprochenem Dialog — in den überlieferten Formen des Singspiels und der *Opéra comique* — für die Schallplatte kaum geeignet. Dagegen ist offenkundig sowohl für die *Opera seria* als auch für das Musikdrama, wenn auch aus entgegengesetzten Gründen, die Schallplatte eine Chance, die genutzt werden kann. Die Tendenz, eine *Opera seria* als Drama wahrzunehmen, in dem musikalisch ausgedrückte kontrastierende Affekte aufeinanderprallen und dessen dramaturgische Grundstruktur durch die Rollenstereotype von Sopran, Tenor und Bariton in einem Ausmaß fixiert ist, daß es auf die Einzelheiten der Fabel und des Textes kaum noch ankommt, begünstigt unverkennbar eine Schallplattenrezeption, bei der man nicht einmal versucht, sich die Bühnenereignisse vorzustellen. Die szenisch-textliche Detaillierung des Opernschemas, das also, was *Ernani* und *Il Trovatore* voneinander unterscheidet, wird durch die Schallplattenkultur als die sekundäre Verkleidung enthüllt, die sie eigentlich immer schon gewesen ist. Dem Musikdrama andererseits fällt durch die Technik der Schallplatte die Möglichkeit zu, daß der Text genau verstanden werden kann, ohne daß der instrumentale Apparat, dessen „Orchestermeloidie“ die wesentliche musikalische Substanz darstellt, zurückgedrängt werden muß. Es zeigt sich also, daß durch die Schallplatte, obwohl sie auf ein Massenpublikum zielt, gerade nicht die nach allgemeinem Urteil popu-

lären Gattungen des Singspiels und der Opéra comique, sondern die eher esoterischen des Musikdramas und der Opera seria begünstigt werden, und zwar aus technisch-dramaturgischen Gründen. Man braucht jedoch den Widerspruch, der darin liegt, nicht als Unglück zu empfinden, sofern man, wie erwähnt, bei dem Stichwort Demokratisierung weniger an ein Massenpublikum als an eine Ansammlung von Außenseitern denkt, für die nicht ein sozialer Status, sondern eine ästhetische Fähigkeit, deren Untersuchung einstweilen noch aussteht, charakteristisch ist.

4. Daß zwischen der Schallplatten-, Rundfunk- und Fernsehkultur einerseits und der Institution Oper andererseits Wechselwirkungen bestehen, die sich nicht darin erschöpfen, daß sich die Medien von Zeit zu Zeit eine Opernaufführung zu eigen machen, ist unverkennbar und wurde oft genug gesagt. Von den Konsequenzen aber, die daraus für das Repertoire erwachsen, kann man ohne Übertreibung behaupten, daß sie, um es unverhohlen auszudrücken, katastrophal sind. Die Gründe, aus denen die Institution Oper, einstweilen noch zögernd und durch Rechtsverhältnisse gehemmt, auch in Deutschland zur Auflösung des festen Ensembles, zum Stagione- oder Semistagioneprinzip und zum Verzicht auf das stehende Repertoire tendiert, brauchen nicht umständlich erörtert zu werden. (Sie fallen, sofern sie ökonomischer und sozialpolitischer Natur sind, nicht in die Kompetenz eines Musik- oder Theaterwissenschaftlers.) Fest steht jedenfalls, daß die organisatorischen Schwierigkeiten, in die sich fast sämtliche Opernhäuser verstrickt fühlen, am einfachsten zu lösen wären, wenn man dazu überginge, mit ad hoc engagierten herausragenden Sängern und einem Regisseur, der eine im Sinne des modernen Regietheaters attraktive Inszenierung konzipiert, eine Oper zu produzieren, die man en suite spielt, durch Rundfunk-, Fernseh- oder Schallplattenaufnahmen mitfinanziert und nach Ablauf der Saison vom Spielplan verschwinden läßt. Das Ärgernis, daß die Sänger, mit denen die größeren Opernhäuser eine glänzende Premierenfassade errichten, im späteren Opernalltag, der dann eher trist ausfällt, nicht mehr zur Verfügung stehen, würde durch die geschilderte Methode, für die das Stichwort Opernproduktion passend wäre, ebenso behoben wie der Verdruß darüber, daß die Konzeption des Regisseurs durch den Austausch des Ensembles rasch zerfällt, also einer improvisierten Routine Platz macht, die schlimmer ist als die inszenierte Konvention, an die man früher gewöhnt war. Die Konsequenz des Produktionsprinzips aber wäre, daß der Spielplan auf die wenigen Werke zusammenschrumpft, die zum festen Repertoire der international reisenden Sänger, der Schallplattenindustrie und der Repräsentanten des Regietheaters gehören. (Der Zusammenhang zwischen Repertoire-schrumpfung, Omnipräsenz der immer gleichen Sänger und Schallplattenproduktion ist offenkundig. Dagegen mag die Tatsache, daß sich auch das Regietheater primär der Standardwerke bemächtigt und nicht des modernen Musiktheaters, das doch in der Form der Literaturoper einer ambitionierten Regie entgegenzukommen scheint, zunächst frappierend wirken; sie ist jedoch insofern verständlich, als eine moderne, unbekannte Oper zunächst einmal so, wie sie vom Komponisten und vom Librettisten intendiert ist, vorgestellt werden muß, während eine Regiekonzeption, die sich als solche in den Vordergrund drängt, statt in der Darstellung des Werkes aufgehoben zu sein, eher bei Opern, die man längst kennt, zu rechtfertigen ist.) Die Schrumpfung des Repertoires aber, der man durch Ausgrabungen, die dann wieder verschwinden, nur unzulänglich begegnen kann, widerspricht kraß der Bildungsiedee, die wiederum die traditionelle Prämisse der staatlichen oder städtischen Subventionierung der Oper darstellt. So verschlissen der Ausdruck Bildung wirken mag, so unleugbar ist es andererseits, daß das aus dem 19. Jahrhun-

dert stammende Prinzip, eine Oper mit stehendem Ensemble und festem Repertoire durch großzügige Subventionierung vor den Zwängen und Unberechenbarkeiten kommerzieller Spekulationen zu schützen, von der Idee des Bildungstheaters getragen worden ist: Subventioniert wurde einerseits die Vermittlung einer musikalisch-theatralischen Tradition, andererseits die Notwendigkeit, der Moderne eine Chance einzuräumen, um eine Erstarzung der Überlieferung zu verhindern. Wer also die Rechtfertigung durch den Bildungsgriff preisgibt, eine Rechtfertigung, die an den Repertoiregedanken geknüpft ist und durch das Stagioneprinzip hinfällig wird, müßte sich nach einer anderen Legitimation der öffentlichen Finanzierung, ohne die keine Oper zu bestehen vermag, umsehen.

5. Die Entwicklungstendenzen der Institution Oper, die zum Teil durch Wechselwirkungen mit der Schallplattenindustrie verstärkt werden, gefährden die moderne Oper, die zwischen den Bedingungen des Theaters und den kompositorischen Ansprüchen der Neuen Musik zu vermitteln sucht. Daß dennoch, im Gegensatz zu den 1950er und 60er Jahren, seit einem Jahrzehnt von Komponisten, die sich zur Avantgarde zählen, wieder Opern geschrieben werden, mutet zunächst seltsam an, ist jedoch durchaus begreiflich, weil die kompositionsgeschichtliche Situation das zuläßt, was die Oper braucht: stilistischen Eklektizismus. Zu bedenken wären allerdings die organisatorischen Möglichkeiten, von denen die Tendenz der Komponisten, die ernst genommen werden muß, getragen werden könnte. Erstens wäre es an der Zeit, daß die Schallplattenindustrie von präziseren soziographischen Prämissen ausgeinge. Sofern nämlich bei der Plattenproduktion weniger die Herstellungs- als die Vertriebs- und Werbungskosten das Budget belasten, wäre eine Aufnahme moderner Opern, die von vornherein nicht auf ein Massenpublikum, sondern auf die anfangs geschilderte Gruppierung von Außenseitern aus sämtlichen sozialen Schichten zielt, mit relativ geringen Kosten vorstellbar, weil man, statt die Reklame blind zu streuen, lediglich die Wege finden müßte, die zu dem skizzierten Sonderpublikum führen. Zweitens ist es offenkundig, daß Versuche, moderne Opern, die zur Gattung der Literaturoper gehören, in den engen Grenzen des Möglichen populär zu machen, nicht vom Opernpublikum als einer feststehenden Tatsache ausgehen dürften. Pointiert ausgedrückt: Nicht die Träger der musikalischen, sondern die der literarischen Kultur wären die eigentlichen Adressaten der modernen Oper. Das Publikum, das erreicht werden müßte, ist also das der Galerien und Kellertheater, der Dichterlesungen und literarischen Vorträge. Drittens wäre das Risiko, in den Provinzstädten und den Vorstädten oder peripheren Stadtteilen, die zwar materiell, aber eben nicht kulturell längst eigene Großstädte sind, moderne Opern aufzuführen, vermutlich lohnend. Denn daß die Bewohner der Metropolen und Zentren überzeugt sind, daß dort, wo sie wohnen, die Kultur ohnehin zuhause sei, scheint die Aufgeschlossenheit gegenüber Neuem oft genug eher zu hemmen als zu stimulieren, so daß es umgekehrt vielleicht möglich ist, bei den bisher „schlecht Weggekommenen“ das Publikum zu finden, das man sucht. Natürlich weiß ich, daß es unter Intellektuellen, die sich lieber in die Sicherheit einer kritischen Position zurückziehen, als ein wenig anrüchig gilt, Rezepte vorzuschlagen. Und die Gründe, die man mir entgegenhalten wird, um mich auf dem Abweg ins Utopische zu ertappen, sehe ich, zum Teil wenigstens, voraus. Aber ohne einen Einschlag von Utopie ist der Oper, die zwar unverwüstlich, aber eben doch krank ist, schwerlich zu helfen.

Quellennachweis

Einleitung	5
Originalbeitrag	
Zur Methode der Opern-Analyse	9
Musik und Bildung XII 1980, H. 9; Verlag B. Schott's Söhne, Mainz	
Ist die Oper eine homologe Struktur?	18
Originalbeitrag	
Zeitstrukturen in der Oper	25
Die Musikforschung XXXIV 1981, H. 3; Bärenreiter Verlag, Kassel	
Über das „kontemplative Ensemble“	33
Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag, hrsg. von Klaus Hortschansky; Verlag Hans Schneider, Tutzing 1975	
Mussorgskij in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. <i>Boris Godunow</i> und das Problem des musikalischen Realismus	39
Musik-Konzepte 21: Modest Mussorgskij, Aspekte des Opernwerks, hrsg. von Heinz- Klaus Metzger und Rainer Riehn; Edition text + kritik, München 1981	
Die Historie als Oper. Gattungsgeschichte und Werkinterpretation	49
Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXVI; Bärenreiter Verlag, Kassel 1982	
Wagners musikalisch-dramatischer Formbegriff	59
Colloquium Verdi-Wagner Rom 1969, hrsg. von Friedrich Lippmann, = Analecta Musicologica 11; Böhlau Verlag, Köln – Wien 1972	
Das Musikdrama als symphonische Oper	67
Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1978, hrsg. von Wolfgang Wagner, V: Die Walküre	
Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen	74
hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste; Verlag R. Oldenbourg, München 1970	
Zur Geschichte der Leitmotive bei Wagner	86
Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, hrsg. von Carl Dahlhaus, = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 23, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1970	
Das unterbrochene Hauptwerk	105
Richard Wagner. Werk und Wirkung, hrsg. von Carl Dahlhaus, = Studien zur Musikge- schichte des 19. Jahrhunderts 26, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1971	
Über den Schluß der <i>Götterdämmerung</i>	109
Richard Wagner. Werk und Wirkung, hrsg. von Carl Dahlhaus, = Studien zur Musikge- schichte des 19. Jahrhunderts; Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1971	
Entfremdung und Erinnerung. Zu Wagners <i>Götterdämmerung</i>	126
Kongreßbericht Bayreuth 1981, hrsg. von Christoph Hellmut Mahling und Sigrid Wies- mann; Bärenreiter Verlag, Kassel 1983	

Wagners „Kunst des Überganges“. Der Zwiesang in <i>Tristan und Isolde</i>	132
Zur musikalischen Analyse, hrsg. von Gerhard Schuhmacher; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1974	
Wagner und die musikalische Moderne	139
Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1982, hrsg. von Wolfgang Wagner, V: <i>Lohengrin</i>	
Oper und Neue Musik. Versuch einer Problemskizze	145
Originalbeitrag	
Ausdrucksprinzip und Orchesterpolyphonie in Schönbergs <i>Erwartung</i>	153
Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Wien 1974, hrsg. von Rudolf Stephan; Verlag Elisabeth Lafite, Wien 1978	
= Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 1	
Schreker und die Moderne. Zur Dramaturgie des <i>Fernen Klangs</i>	158
Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik, hrsg. von Otto Kolleritsch, = Studien zur Wertungsforschung 11; Universal Edition, Wien 1978	
Berg und Wedekind. Zur Dramaturgie der <i>Lulu</i>	165
Alban Berg Symposium Wien 1980, hrsg. von Rudolf Klein; Universal Edition, Wien 1981	
Igor Strawinskijs episches Theater	174
Beiträge zur Musikwissenschaft XXIII 1981, H. 3; Verlag Neue Musik, Berlin (DDR)	
Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der Antiken- rezeption in der Musikgeschichte	199
Originalbeitrag	
Politische Implikationen der Operndramaturgie. Zur deutschen Oper der Dreißiger Jahre	222
Kongreßbericht Bayreuth 1981, hrsg. von Christoph Hellmut Mahling und Sigrid Wies- mann, Bärenreiter Verlag, Kassel 1983	
Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper	229
Musiktheater heute. Sechs Kongreßbeiträge, hrsg. von Hellmut Kühn, = Veröffent- lichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 22, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1982	
Zur Dramaturgie der Literaturoper	238
Für und wider die Literaturoper, hrsg. von Sigrid Wiesmann; Laaber Verlag, Laaber 1982	
„Am Text entlang komponiert“. Bemerkungen zu einem Schlagwort	249
Für und wider die Literaturoper, hrsg. von Sigrid Wiesmann; Laaber Verlag, Laaber 1982	
Das Fragment in der modernen Oper	256
Jahrbuch der Deutschen Oper Berlin für 1981/82; hrsg. von der Deutschen Oper Berlin 1982	
Schallplattenkultur und Opernrepertoire	263
Kongreßbericht Budapest 1981, hrsg. von Janos Breuer (in Vorbereitung)	

Namensregister

- Abert, H. 19f.
 Abraham, G. 39
 Adorno, Th. W. 7, 78f., 153ff., 159, 232
 Alfano, Fr. 257
 Andersen, H. Chr. 178f.
 Aristoteles 208
 Artaud, A. 217f., 220
 Ashton Ellis, W. 110f., 113
 Auber, D.-F.-E. 52
 Auden, W. H. 147, 191, 193, 217ff., 230
 Auerbach, E. 45, 188

 Bach, J. S. 68, 156f., 223
 Bachmann, I. 235ff.
 Bahr, H. 139, 158
 Bakala, Br. 260
 Bakunin, M. 114
 Balzac, H. de 199
 Barrault, J.-L. 215
 Baudelaire, Ch. 69, 130
 Beckett, S. 231
 Beethoven, L. van 13, 35ff., 44, 59f., 64,
 67ff., 72f., 74, 80, 82, 84, 177, 211, 251
 Bekker, P. 159ff.
 Bellasi, E. 212
 Bellini, V. 9, 195, 241, 264
 Benjamin, W. 40, 110, 192
 Benn, G. 214
 Berg, A. 46, 143f., 149ff., 165, 167ff., 219,
 238, 241f., 244, 249, 256ff.
 Berio, Fr. M. 11
 Berlioz, H. 39, 46, 146, 264
 Billinger, R. 224
 Bizet, G. 40
 Blacher, B. 223f., 231
 Bloch, E. 140
 Boito, A. 258
 Bond, E. 230
 Borodin, A. 44, 176, 257, 260
 Boulez, P. 197, 229
 Brahms, J. 15, 40, 46, 139, 154, 211
 Brecht, B. 5f., 19, 44, 174ff., 184, 197, 226f.,
 232f., 239f., 254f.
 Brehme, H. 224
 Breig, W. 22
 Bruckner, A. 41, 139, 256
 Bruneau, A. 41
 Büchner, G. 144, 149f., 231
 Busoni, F. 10, 214, 244, 257

 Caccini, G. 5
 Callas, M. 212
 Calsabigi, R. 19
 Cammarano, S. 231, 241
 Casti, G. 51
 Cavalli, P. Fr. 264
 Cerha, Fr. 256f.
 Charpentier, G. 41, 159f.
 Cherubini, L. 202, 210ff.
 Chlubna, O. 260
 Cocteau, J. 186ff., 206
 Collingwood, L. 49
 Corneille, P. 212
 Cornelius, P. 53, 256
 Craft, R. 193
 Croce, B. 49
 Curtius, E. R. 183, 197

 da Ponte, L. 11, 19
 Dargomyschkij, A. 144, 257, 260
 David d'Angers, P. J. 210
 Debussy, Cl. 39f., 46, 55, 140, 149, 165, 179,
 181, 238, 241, 249, 257, 261
 Diaghilew, S. 185
 Diderot, D. 47
 Donizetti, G. 6, 67, 257, 264
 Droysen, J. G. 199
 Duponchel, L. 243
 du Roulet, 207, 209

 Egk, W. 223
 Einem, G. von 231
 Eisler, H. 227, 230
 Euripides 199, 201ff., 231

 Felsenstein, W. 9
 Feuerbach, L. 110f., 115ff.
 Fischer, E. 18ff.
 Fischer, W. 77
 Fortner, W. 223, 231
 Franck, J. W. 51
 Freud, S. 129
 Freytag, G. 161f.
 Fritz, K. von 216
 Furtwängler, W. 223f.

 Garcia Lorca, F. 231
 Gasparini, Fr. 52
 George, St. 140

- Gerster, O. 224f.
 Ghislanzoni, A. 10, 235
 Gide, A. 189, 191
 Glasenapp, C. Fr. 82
 Glass, Ph. 149
 Glinka, M. 58, 176f., 184
 Gluck, Chr. W. 6, 201f., 205, 207, 209f., 213
 Goethe, J. W. von 59, 74, 177
 Goetz, H. 256
 Gogol, N. 42ff., 55, 197, 231
 Goll, Y. 231
 Gombrowicz, W. 231
 Goncourt, Brüder 160
 Gorki, M. 247
 Gounod, Ch. 106
 Grétry, A. E. M. 52
 Guarini, G. B. 200

 Händel, G. Fr. 52, 68, 264
 Halévy, Fr. 210
 Hanslick, E. 62, 65, 150
 Harris, R. 222
 Hasse, J. A. 52
 Hauptmann, G. 247
 Haydn, J. 67
 Hebbel, Fr. 162, 246
 Hegel, G. W. Fr. 41, 45, 68, 75, 78f., 110, 115, 189
 Henze, H. W. 46, 202, 217ff., 229, 235f., 249
 Herwegh, G. 116
 Hindemith, P. 223
 Hölderlin, Fr. 231
 Hoffmann, E. T. A. 41, 67ff., 178f., 214
 Hoffmann, Fr. B. 212f.
 Hofmannsthal, H. von 5f., 33, 45, 147, 161,
 213ff., 218, 220, 230, 247
 Hogarth, W. 191
 Hohenemser, R. 212
 Horvath, Ö. van 231
 Hugo, V. 190, 204, 234
 Humperdinck, E. 139

 Ibsen, H. 31, 161, 163, 203, 247f.
 Ingarden, R. 236

 Janáček, L. 39f., 246f., 260f.
 Jarnach, Ph. 257
 Jomelli, N. 52
 Joyce, J. 146

 Kaiser, G. 231
 Kallman, Ch. 191, 218
 Kant, I. 18, 68, 182
 Keiser, R. 51
 Klebe, G. 231

 Kleist, H. von 231, 235ff.
 Klotz, V. 21, 23, 27
 Kochno, B. 185
 Kraus, K. 162, 172f.
 Kreutzer, R. 52
 Kubelik, R. 260

 Lachner, Fr. 211
 Leonardo da Vinci 259ff.
 Lessing, G. E. 207
 Liszt, Fr. 17, 40, 46, 63, 64, 66, 70, 94, 95,
 99, 101f., 105, 116, 119, 126, 128
 Litloff, H. 68
 Lorenz, A. 18, 61f., 64, 77, 79, 132, 136,
 138, 143, 166
 Lortzing, A. 231
 Ludwig II. 121
 Lukács, G. 197
 Lully, J.-B. 264

 Maeterlinck, M. 160
 Mahler, G. 139f., 158, 256f.
 Mallarmé, St. 69
 Mann, Th. 61, 82, 97, 101, 127f., 161, 169
 Martini, J. P. E. 52
 Marschner, H. 86
 Mayr, S. 210
 Méhul, E. N. 210
 Mercadante, S. 210, 264
 Metastasio, P. 9, 201f.
 Meyerbeer, G. 11, 27, 50, 52ff., 200, 205,
 215, 225, 243f.
 Michelangelo Buonarotti 259
 Mitusow, S. 178
 Molière, J. B. 231
 Monteverdi, Cl. 5f., 146, 200f., 264
 Moréas, J. 160
 Mozart, W. A. 6, 8, 12, 14ff., 57, 62, 65, 147,
 256
 Müller, G. 26, 31
 Mussorgskij, M. 39ff., 50f., 55f., 147, 176f.,
 200, 205, 227, 231, 242, 257, 260f.

 Naumann, G. 52
 Neher, C. 226
 Nietzsche, Fr. 61, 121, 131, 180, 184, 201,
 224

 Offenbach, J. 7
 Orff, C. 223

 Pacini, G. 210, 264
 Paisiello, G. 51
 Pappenheim, M. 248

- Peri, J. 5
 Petsch, R. 27
 Pfitzner, H. 158, 223
 Pirandello, L. 175
 Ponchielli, A. 257
 Puccini, G. 7, 257
 Puschkin, A. 45, 47, 50, 53, 55ff., 184
 Racine, J. 203, 207ff.
 Rameau, J.-Ph. 264
 Ramuz, C. F. 181ff.
 Ranke, L. von 199
 Ravel, M. 39
 Reimann, A. 46, 231
 Riemann, H. 213
 Rimskij-Korssakov, N. 40, 57, 176f., 257, 260
 Ritter, J. 106
 Rodnin, A. 259, 261
 Röckel, A. 107, 116, 118, 120ff.
 Romani, F. 231, 241
 Rossini, G. 6, 8, 10ff., 25, 29ff., 52, 251
 Salvi, M. 257
 Schiller, Fr. von 37, 59, 74, 177, 203, 231, 238
 Schlegel, Fr. 52
 Schlösser, R. 113f.
 Schönberg, A. 15, 42f., 46, 139ff., 147, 149f., 153ff., 158f., 167f., 177, 197f., 222, 241, 243, 248, 250, 257, 259
 Schopenhauer, A. 34, 37, 59f., 69, 82, 97, 107, 116ff., 131, 164, 224
 Schostakowitsch, D. 260
 Schreker, Fr. 141, 158ff., 258
 Schubert, Fr. 201, 211, 256, 258
 Schürmann, G. C. 52
 Schumann, R. 44, 147, 175
 Scott, W. 52, 199, 205
 Scribe, E. 11, 27, 55, 57, 225, 231, 243
 Shakespeare, W. 11, 47, 50f., 52f., 55ff., 200, 231, 251
 Shaw, G. B. 111
 Šklovskij, V. 43f., 197
 Sophokles 177, 186ff., 231
 Spontini, G. 52, 67
 Staiger, E. 27, 166, 204, 234
 Stassow, V. V. 40, 47
 Steffani, A. 52
 Stein, P. 235, 237
 Stendhal (Henri Beyle) 146, 256
 Stockhausen, K.-H. 250
 Strauss, R. 5f., 13, 33f., 46, 55, 71, 140, 142, 149, 158, 165, 172, 202, 213ff., 218, 223f., 238, 241, 249
 Strawinskij, I. 39f., 42f., 141, 174, 176ff., 218, 243
 Strindberg, A. 175, 232, 248
 Strobel, O. 112f.
 Tasso, T. 200
 Tieck, L. 68
 Tolstoj, L. 42ff., 197
 Tschaikowskij, P. I. 40, 176f., 184, 195
 Tschechow, A. 31, 232, 347
 Uhlig, Th. 99, 114, 119, 126
 Vallas, L. 39
 Verdi, G. 8, 9ff., 21, 27, 40, 75, 79, 131, 144, 148, 150, 204, 219, 235, 238, 241, 244f., 247, 264
 Véron, L. 11, 21, 243
 Voltaire, F.-M. 252
 Wackenroder, W. H. 68f.
 Wagner, C. 82, 114
 Wagner, R. 6, 9f., 12, 14, 17, 18, 20, 22f., 26f., 30, 34ff., 40, 43, 44, 46, 51f., 57, 59ff., 67ff., 74ff., 86ff., 105ff., 109ff., 126ff., 132ff., 139ff., 147, 150f., 154, 159, 161ff., 165ff., 177, 182, 184, 193, 195f., 201, 205, 207, 211, 223, 233, 236, 238f., 241ff., 245, 250f., 254, 261
 Wagner-Regeny, R. 226f.
 Weber, C. M. von 46, 67, 86, 257
 Weber, M. 20, 23
 Webern, A. von 154, 197
 Wedekind, Fr. 144, 149f., 165, 167, 170ff., 215, 232, 238, 244, 258
 Weill, K. 5f., 19, 227
 Weininger, O. 215
 Werfel, Fr. 231
 Wesendonck, M. 37, 62f., 77, 121ff., 132, 135, 245
 Wesendonck, O. 106
 Westernhagen, C. von 100
 Wilder, Th. 175, 182
 Wilhelm II. 158
 Winckelmann, J. J. 260
 Wittgenstein, L. 20
 Wittgenstein, M. 105
 Wolf, H. 139
 Wolzogen, H. von 61, 82, 93, 123
 Zemlinsky, A. von 141
 Zeno, A. 202
 Zimmermann, B. A. 32, 46, 143, 219, 241, 249
 Zimmermann, M. 230
 Zola, E. 160
 Zuckmayer, C. 231