

(Zu-)Hören interdisziplinär

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben von Hartmut Schick

Sonderband 1

(ZU-)HÖREN
INTERDISZIPLINÄR

Herausgegeben von
Magdalena Zorn und Ursula Lenker

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Dezember 2018
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2018 Buch&media GmbH, München
© 2018 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Covergestaltung: Franziska Gump
Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-082-8

Inhalt

Vorwort	7
 Magdalena Zorn und Ursula Lenker Medizinische, sprachwissenschaftliche, wissenschaftsgeschichtliche und historisch-ästhetische Perspektiven auf das ›(Zu-)Hören‹	9
 Maria Schuster Vom Hören zum Zuhören zum Verstehen: Formen und Ausprägungen von Hörstörungen aus medizinischer Perspektive	19
 Wolfgang Luber Vom Verlernen und Wiedererlernen des ›(Zu-)Hörens‹ bei Menschen mit Hörminderung: Ein Beitrag aus der Hörakustik	29
 Margarete Imhof Von der gesprochenen Sprache zum mentalen Modell: Zuhören als kognitive Informationsverarbeitung	43
 Judith Huber Gehören, gehorchen, verstehen, aufhören: Polysemie und Bedeutungswandel bei ›(Zu-)Hören‹	57
 Ewa Trutkowski Hören versus Zuhören: Dativ-Kasus als Marker für Agentivität	73
 Wolfgang Falkner <i>Seltsamer Donner:</i> Überlegungen zum ›Verhören‹	89

Chae-Lin Kim (Nicht-)Hören: Deafness vs. Hearingness	105
Yuki Asano Zugehört, wahrgenommen, aber nicht behalten: Zur auditiven Arbeitsgedächtniskapazität bei Mutter- und Fremdsprachlern	119
Alexandra Supper und Karin Bijsterveld Klingt überzeugend: Arten des Zuhörens und Sonic Skills in Wissenspraktiken	133
Bastian Hodapp Das Hören als Schlüssel zur Stimme: Theoretisch-methodische Konzeptionen, empirische Befunde und praktische Anwendungen im gesangspädagogischen Kontext	147
Moritz Kelber Vom ›period ear‹ zum ›period body‹: Zur Hörerfahrung von Tänzerinnen und Tänzern um 1500	161
Sebastian Bolz Hören und/ als/ oder Sehen: Sinn(es)konflikte in Eugen d’Alberts <i>Die toten Augen</i>	175
Hartmut Schick Zwischen Zerstreuung und geistiger Arbeit: Zur Entwicklung des Zuhörens in der Musikgeschichte	195
Autorinnen und Autoren	214

Hören und / als / oder Sehen: Sinn(es)konflikte in Eugen d'Alberts *Die toten Augen*

Sebastian Bolz

I. Die Sinne der Oper

Wenn es darum geht, die Oper als Gattung zu definieren, ist häufig von einem Konflikt die Rede: Die streitbare Formel »prima la musica, poi le parole«, die dabei typischerweise zur Anwendung kommt, verweist auf die Frage, welche der beiden beteiligten Künste – die Musik oder die Dichtkunst – Vorrang genieße. Diese oder ähnliche Frontstellungen lassen sich im 18. wie im 20. Jahrhundert verfolgen, in Antonio Salieris nach der zitierten Formel benannten Oper (1786) ebenso wie in Richard Strauss' Konversationsstück *Capriccio* (1942). Doch die Gattung bietet auch durch zwei andere Wirkungsfelder, auf denen sie beruht, komplexes Problempotential: Oper bedeutet immer auch ein Spannungs-, vielleicht sogar ein Konkurrenzverhältnis von Hören und Sehen. Denn dies sind die beiden Sinne, die zentral für die Herstellung von Bedeutung in der Oper sind. Einigen Aspekten der Problematik dieser Sinn(es)produktion will der folgende Beitrag nachspüren.

Wenngleich auch andere Musikgattungen eine visuelle Rezeptionskomponente aufweisen und damit zusätzlich zur klanglichen immer auch auf einer optischen Ebene Wirkung entfalten,¹ so erscheint die Verbindung von Hören und Sehen in der Oper besonders prekär. Dass die Koexistenz von akustischer und optischer Wahrnehmung, die sich zu einer Gesamtwirkung ergänzen, nur vordergründig als Selbstverständlichkeit gelten darf, wird deutlich, wenn man sich klarmacht, dass in der Oper – zumindest in ihrer traditionellen

1 Richard Leppert, »Seeing Music«, in: *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, hrsg. von Tim Shepard und Anne Leonard, New York und London 2014, S. 7–12.

Form – stets doppelt gehört wird: Der Zuschauer hört die Musik, die Sänger und Instrumentalisten hervorbringen, und verfolgt ein Geschehen auf der Bühne, das in einem – wie auch immer gearteten – Verhältnis zu dieser Musik steht. Doch auch die Figuren auf der Bühne funktionieren nach den Regeln dieser Wahrnehmung, sie begegnen sich als optische und akustische Gestalten, wenngleich die Rolle der Musik stets als fraglich gelten muss. Denn was und wie (musikalisch) die Figuren innerhalb der Handlung hören, ist Gegenstand anhaltender musikphilosophischer Debatten.² Die Frage nach dem Verhältnis der beiden Sinne in der Oper ist damit nicht nur eine rezeptionsästhetische, sondern betrifft die Strukturprinzipien der Gattung Oper insgesamt.

Besonders interessant sind jene Fälle, in denen Brüche in der Möglichkeit des Hörens oder Sehens auftreten, denn diese Diskrepanzen sind tendenziell bedeutungshaltig. In ihrer häufigsten und (vermeintlich) eindeutigen Form treten solche Brüche immer dann auf, wenn Figuren als Klangquellen nur akustisch Teil des Geschehens sind, wenn der klanglichen Präsenz also keine physische Entsprechung auf der Bühne zufällt. Ihre Begründungsformeln sind vielfältig. Häufig beziehen sie sich auf Phänomene des Numinosen – etwa die göttliche Stimme, »La Voce«, in Mozarts *Idomeneo* (1781)³ – oder auf ein sexuelles Begehren oder ein Nicht-Sagen-Dürfen – wie im Fall des Jochanaan als Objekt dieses Begehrens zu Beginn von Richard Strauss' *Salome* (1904). Wie selbstverständlich die Nicht-Sichtbarkeit, und das heißt stets: die Nur-Hörbarkeit solcher Fälle für die Darstellungsmöglichkeiten der Oper ist, zeigt sich im Moment der Überschreitung, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Skandalon gilt – etwa dann, wenn Sexualität tatsächlich einmal zur Sichtbarkeit gelangt wie in Salomes Schleiertanz oder in der Nacktheit der Hauptfigur in Erich Wolfgang Korngolds *Das Wunder der Heliane*. Unsichtbarkeit wird bisweilen aber auch zum Gegenstand musikdramatischer Grundsatzüberlegungen, die die Stimme vom Figural-Menschlichen zu entkoppeln versucht – wie die unterschiedlichen »Stimmen aus der Höhe« in Richard Wagners *Parsifal* (1882)⁴ – oder zum Medium einer Neuverhandlung dessen, was Dramatik und

2 Vgl. insbesondere die Diskussion im Anschluss an den Beitrag von Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton 2004.

3 Lorenz Aggermann u. a., »Theater als Dispositiv«, in: *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, hrsg. von Milena Cairo u. a., Bielefeldt 2016, S. 163–192, hier S. 167–169.

4 Vgl. Ryan Minor, »Wagner's Last Chorus: Consecrating Space and Spectatorship in *Parsifal*«, in: *Cambridge Opera Journal* 17 (2005), H. 1, S. 1–36.

die Bühne der Oper überhaupt sein können, wofür vielleicht Stockhausens *Licht-Zyklus* die prominentesten Beispiele liefert.⁵

Wenn nun dieses Spiel mit den »Grenzen« der Wirkungsdimensionen der Oper auf der Ebene der Figuren ausgetragen wird, dann liegt eine eigene musiktheatrale Reflexionsform vor. Besonders eindrücklich begegnet diese in »defekten« Charakteren, also solchen Figuren, die selbst eine sinnesmäßige Einschränkung verkörpern, wie der wohl berühmteste Fall der stummen Titelfigur in Daniel-François-Esprit Aubers *La muette de Portici* (1828).⁶ Noch einmal neu wenden einige Opern um 1900 die Defizienz, indem sie Figuren einführen, die nicht Subjekt, sondern Objekt eines sinnlichen Leidens sind, die also Eigenschaften besitzen, die sich als eine Form des sinnlichen Regelverstoßes deuten lassen. Bevorzugt treten dann visuelle Beeinträchtigungen in Spannung zu anderen – künstlerisch-ästhetisch oder psychologisch relevanten – Qualitäten: Die äußerlich entstellte Hauptfigur in Alexander von Zemlinskys *Zwerg* (1922) geriert sich als Edelmann und tritt als Sänger auf, wobei (und weil) er nicht um seine »Normabweichung« weiß und damit auch nicht begreift, warum die Gesellschaft des Hofes auf seinen Gesangsvortrag, dessen Schönheit im Gegensatz zu seiner äußeren Erscheinung steht, mit Spott reagiert.⁷ In ähnlicher Weise ist Alviano Salvago in Franz Schrekers *Die Gezeichneten* (1918) – im Doppelsinn des Titels – äußerlich entstellt und ein Objekt von künstlerischem Interesse, wenn er einerseits von der Malerin Carlotta Nardi, die sich selbst als »Malerin von Seelen« bezeichnet,⁸ umworben wird und andererseits selbst als Künstler *avant la lettre* fungiert, der ein künstliches »Elysium« als Insel erschaffen hat.⁹

Im Rahmen dieses Spannungsfeldes bewegt sich auch Eugen d'Alberts Einakter *Die toten Augen* (1913), in dem die Sinne und die mit ihnen verbunde-

5 Vgl. Magdalena Zorn, *Stockhausen unterwegs zu Wagner. Eine Studie zu den musikalisch-theologischen Ideen in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus LICHT (1977–2003)*, Hofheim 2016, S. 279–284.

6 Vgl. Uwe Sommer, »Lippen schweigen«. Stumme Rollen in der Oper«, in: *Tacet. Non tacet. Zur Rhetorik des Schweigens*, hrsg. von Charlotte Seither, Saarbrücken 2004, S. 117–122. Siehe auch Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart und Weimar 1992, insbes. S. 131–136.

7 Zum *Zwerg* als Drama der (Selbst-)Wahrnehmung siehe Sherry D. Lee, »The Other in the Mirror, or, Recognizing the Self: Wilde's and Zemlinsky's Dwarf«, in: *Music & Letters* 91 (2010), H. 2, S. 198–223.

8 Franz Schreker, *Die Gezeichneten. Oper in 3 Aufzügen. Klavierauszug*, Wien 1916, S. 80–93.

9 Vgl. dazu Sherry D. Lee, »Modernist Opera's Stigmatized Subjects«, in: *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies*, hrsg. von Blake Howe u. a., Oxford 2016, S. 661–683, insbes. S. 673–677.

nen Defekte auf besondere Weise gegeneinander ausgespielt werden. Hier verschränkt sich, so die Hypothese der folgenden Überlegungen, der Kontrast von Schönheit und Hässlichkeit unmittelbar mit der Spannung zwischen Hören und Sehen und thematisiert auf diese Weise die Bedingungen und Strukturen der Oper selbst. Die Eigenschaften, die dem Hören im Verhältnis von Sehen und Hören eingeschrieben werden, sind dann Eigenschaften, die dem Hören in der Oper insgesamt zukommen.

Während das intradiegetische Hören – insbesondere im Rahmen der bereits erwähnten Debatte, die Carolyn Abbate wesentlich geprägt hat – als vergleichsweise prominenter musikwissenschaftlicher Forschungsgegenstand im Hinblick auf das Musiktheater gelten darf, gilt dies für das Sehen nur eingeschränkt. Für das Visuelle hat sich die Musikwissenschaft bislang vor allem mit Blick auf die visuelle Dimension der Aufführung konzentriert.¹⁰ Seltener finden sich dagegen Ansätze, die Musiktheater als Drama des Sehens auf der Bühne selbst in den Blick nehmen.¹¹ Zu dieser Debatte will der folgende Text beitragen und im Anschluss an bestehende Überlegungen zu d’Alberts Werk und zu den poetologischen Strukturen der deutschen Oper nach 1900 zeigen, in welcher Weise das Narrativ des Defekts im Sinne einer Erkenntnisproblematik des Hörens und des Sehens gleichermaßen verstanden werden kann.¹²

II. Das Drama der Sinne in d’Alberts *Die toten Augen*

Eugen d’Alberts Oper *Die toten Augen* nach einem Libretto der Schriftsteller-Kabarettisten Hanns Heinz Ewers und Marc Henry erzählt die Geschichte einer Ehe unter den besonderen Bedingungen eines Primats des Hörens. Die Hauptfiguren verkörpern dabei die beiden Seiten der eingangs beschriebenen Spannung, wie eine (lediglich dem gedruckten Libretto) vorgeschaltete Personencharakteristik betont: Die blinde Myrtocle wird als »braunlockig, zart,

¹⁰ Zum Beispiel Sarah Hibberd, »Opera«, in: *Routledge Companion to Music and Visual Culture*, S. 321–328.

¹¹ So z. B. Martin Schneider, »Geteilte Blicke. Hans Pfitzners *Palestrina* und das Paradoxon des Illusionstheaters«, in: *Richard Wagner in München*, hrsg. von Sebastian Bolz und Hartmut Schick, München 2015, S. 303–327.

¹² Die bislang einzige, äußerst differenzierte Analyse liegt vor bei Adrian Daub, *Tristan’s Shadow. Sexuality and the Total Work of Art after Wagner*, Chicago und London 2014, insbes. S. 127–150. Weitgehend zurücktreten muss in diesem Zusammenhang eine rezeptionsästhetische Perspektivierung, also die Frage nach dem Hören und Sehen auf Seiten des Publikums.

wunderschön, [...] [z]ärtlich, sanft, aber auch wieder zu tragischer Größe fähig« vorgestellt, ihr Gemahl Arcesius dagegen als »[ä]ußerlich sehr häßlich, hinkend, [...] unansehnlich, häßlich im Gesicht.«¹³ Wie sich im Folgenden zeigen soll, ist die so vorgegebene akustische Beziehung des Ehepaars zentraler Gegenstand des Konflikts. Ort der Handlung ist Jerusalem, Zeitpunkt ist der Palmsonntag, an dem Jesus von Nazareth in Jerusalem einzieht. Als Myrtole von der Ankunft des Mannes, dem der Ruf eines Wundertäters vorausseilt, erfährt, sieht sie ihre Chance auf Heilung und auf die Vereinigung mit ihrem Mann im Sehen gekommen. Jesus macht die Blinde sehend, verbindet seine Tat allerdings mit einer Warnung: »O Weib, wahrlich, ich sage dir ehe die Sonne zur Neige geht, wirst du mir fluchen!«¹⁴ In ihrem Haus trifft die nun sehende Myrtole zunächst nicht auf ihren Mann, sondern auf den jugendlich-schönen Galba, der unausgesprochene Gefühle für Myrtole hegt und den sie in diesem Moment für ihren Mann hält. Myrtole verbietet Galba zu sprechen und verhindert dadurch in einem Moment des Nicht-Hörens die Konfliktlösung. Stattdessen kommt es zu einem Kuss, dessen Zeuge Arcesius aus dem Hintergrund wird. Er tötet den Konkurrenten und flieht, unerkant von Myrtole, die die Tat beobachtet. Von ihrer Vertrauten Arsinoe über die Verwechslung aufgeklärt, versucht Myrtole schließlich, den Verlauf der Tragödie rückgängig zu machen, indem sie durch den Blick in die untergehende Sonne ihre Blindheit wiederherstellt. Vor dem zurückkehrenden Arcesius verbirgt sie ihr Wissen um sein Aussehen und seine Tat, sodass sich die Situation scheinbar zum Beginn der Handlung schließt.

Mehrere Aspekte dieser Handlung legen es nahe, *Die toten Augen* als Meta-reflexion des musiktheatralen Erzählens zu lesen. Denn die Beziehung zwischen Myrtole und Arcesius ist eine medial und narrativ mehrfach gebrochene. Im Folgenden sollen zunächst jene Passagen in den Blick geraten, die ihre Kommunikationsform, ihre sinnlichen Qualitäten und Bedingungen betreffen. In einem zweiten Schritt geht es dann um die prominenten Anlehnungen an unterschiedliche Mythologeme und ihre Funktion für den Erzählmodus der Oper.

13 Hanns Heinz Ewers und Marc Henry, *Die toten Augen. Eine Bühnendichtung*, Berlin 1913, S. 10b.

14 Eugen d'Albert, *Die toten Augen. Klavierauszug*, Berlin 1913, S. 135.

III. Hören und Sehen als Gegenstand einer Poetik der Oper

In seinem Kommentar zu *Die toten Augen* beschreibt Adrian Daub die produktive Grundkonstellation der Oper als opernpoetologische Denkfigur. Er beginnt mit einer Äußerlichkeit der Werkgenese: Schon die porträtierte Ehe sei ein Phänomen der »self-delimitation, [of] the irreducible relationality« und damit eine Metapher für die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Librettist – eine »freely chosen dependence«, die erst im Kontrast zum Wagner'schen Einheitskonzept als solche greifbar würde.¹⁵ Wenn die maßgeblichen Wirkungsdimensionen der Oper, die akustische und die optische Komponente, auf der Handlungsebene aufeinandertreffen, dann erhält der Ansatz, das Werk als Metakommentar zur Oper zu begreifen, zusätzlich an Gewicht. Denn schon die Begründungsformel der Ehe, die im Zentrum steht, fokussiert die Qualität und die Kraft der Stimme, die in einem intrikaten Verhältnis zu anderen Sinnen steht. Myrtocle benennt Arcesius' Vokalität als Anziehungspunkt, der seine Attraktivität insbesondere durch seine mediale Funktion gewinnt. So heißt es in der ersten Szene, in der die beiden sich gegenüberstehen:

Myrtocle. Die Sonne ging auf. Rosige Lichter fühle ich flirren über meinen toten Augen! [...] Deiner Stimme Klang hüllt mich ein wie ein warmer Regen im Mai! Schön ist die Erde, schön ist der Himmel und der junge Tag! – Ach, wenn nur einmal meine Augen sehen könnten alle die Schönheit!

Arcesius. Siehst du sie nicht mit meinen Augen, Geliebte?

Myrtocle. O ja, ich sehe sie! Du lehrtest es mich. – Ich höre alle Schönheit aus deinem Munde, ich fühle sie mit deinen guten Händen. Und nur eines, eines möchte ich sehen ... [...] Dich, o Geliebter, dich!¹⁶

Damit formuliert der Text Wahrnehmungsvorgänge, in denen Arcesius als Figur gewordenen Medium in Erscheinung tritt: Seine Stimme, in ihrer bedeutungstragenden Funktion ebenso wie in ihrer klanglichen Sinnlichkeit, erschließt der Blinden die sicht- und fühlbare Welt im Modus des Akustischen. Hören wirkt hier als ein mimetischer Akt »kompensatorisch«.¹⁷ Diese

¹⁵ Daub, *Tristan's Shadow*, S. 130.

¹⁶ D'Albert, *Die toten Augen*, S. 63–68.

¹⁷ Stefan Weiss, »Das Schöne und das Tierische. Körperbilder in Eugen d'Alberts Oper *Die Toten Augen*«, in: *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, hrsg. von Sabine Meine und Katharina Hottmann, Schliengen 2005, S. 58–81, hier S. 74.

Möglichkeit, Sinne ineinander zu überführen und im Wahrnehmungsprozess zu ergänzen, gewinnt in der folgenden Szene weiter an Kontur, wenn Myrtole an Blumen riecht, deren äußere Schönheit ihre Vertraute Arsinoe in Worten beschreibt, wobei Myrtole in ein Spiel um ein *tertium comparationis* eingefasst wird:

Myrtole. Viele Blumen bringst du vom Garten her! Wie sie duften! [...] Das sind Rosen. Welche Farben haben sie?

Arsinoe. Weiß! Wie deine Wangen, schöne Myrtole.

Myrtole. Und diese hier?

Arsinoe. Die sind rot, wie deine Lippen sind!

Myrtole. Das sind Nelken, würzig und frisch! Und Hyazinthen, viele Hyazinthen, die duften wie schöner Frauen Leib.¹⁸

Der Wunsch nach dem Blick auf das Medium formuliert eine musikästhetische Ganzheitsphantasie, die – wiederum ins Poetologische gewendet – nicht nur an das Gesamtkunstwerk Wagner'scher Prägung, sondern vor allem an jene Metaphorik des Sehens anzuknüpfen scheint, in die der verstehende Umgang mit Musik immer wieder gekleidet worden ist.¹⁹ Wenn Myrtole sich wünscht, ihrem Erkenntniswerkzeug, dem Medium ihrer Wahrnehmung, das sich bisher nur über das Hören vermittelte, selbst gegenüberzutreten zu können, dann verweist der Text zugleich auf die medientheoretische Möglichkeit einer Beobachtung zweiter Ordnung, eine Form der Selbstreflexion.

Dass den Selbstauskünften Myrtoles ein ästhetisches Spiel eingeschrieben ist, wird mit Blick auf die Kategorien der Sinnlichkeit deutlich, die ihre Rede strukturieren. Sie weisen die Unschärfe des Wahrnehmungsdiskurses aus, in dem die unterschiedlichen Sinnesformen beinahe bruchlos ineinander übergehen und synästhetisch präformiert sind: An die Beschreibung der Stimme, die als »warmer Regen im Mai« empfunden wird, knüpft am Ende der Szene die Verschränkung von taktilem und gustatorischem Moment an: »Wie süß ist deiner Zärtlichkeiten Klang!«²⁰ Die Kompensationsversuche übersteigen die sinnlichen Kompetenzen der Blinden bisweilen gleich in doppelter Hinsicht: Ihr Satz »Wenn ich träume in stillen Stunden, dann seh' ich mich vor deinem

18 D'Albert, *Die toten Augen*, S. 91–94.

19 Vgl. Shersten Johnson, »Understanding Is Seeing: Music Analysis and Blindness«, in: *Oxford Handbook of Music and Disability Studies*, S. 131–152.

20 D'Albert, *Die toten Augen*, S. 87.

Lager knieen«²¹ imaginiert die Möglichkeit des Sehens in der Ersetzung ihrer empirischen Realität durch den Traum und führt damit in einer weiteren Verdopplungsbewegung, die die Fiktionalität der Theaterszene selbst noch einmal überschreitet, die Uneigentlichkeit des musiktheatralen Gesamtgeschehens vor. Sein Kristallisationspunkt ist das Hören, denn erst die Zeichenhaftigkeit des Klangs stellt die Fiktion her, in der sich einerseits die Ehe, andererseits die Oper als Gattung bewegt.

Das Spiel mit medialen Beschränkungen wird schließlich auch in der tragischen Kulmination inszeniert – allerdings unter umgekehrten Vorzeichen. Als die sehende Myrtole und Galba sich gegenüber treten, ist es die erzwungene Stummheit, die den Kuss, der zum Mord führt, erst ermöglicht, denn sie verbietet ihm das Wort: »Sprich nicht! Wie oft trank ich deiner Stimme Klang in meiner tiefen Nacht! Nun, da die Lider offen stehn dem Licht, nun will ich dich allein für meine Augen!«²² Obwohl sie ihn, den sie für ihren Mann hält, mit Apoll, dem Musengott, und damit in einer Metapher der Ganzheit der Künste anspricht,²³ treten Sehen und Hören noch einmal auseinander.

Dass es diesen medientheoretischen Erwägungen wohl nicht um eine Unterscheidung zwischen musikalischem und lediglich akustischem Hören geht, bleibt zu vermuten, wenn gerade an jener Stelle der harmonische Zusammenhang durchbrochen wird, die die Herstellung des Sehvermögens in die Handlung integriert. Um den musikalischen Auftritt der Jesus-Figur schweigt die Musik weitgehend, seine Ankündigung findet im chorischen Melodram und auf der Grundlage eines Eintontremolos statt (Abb. 1), wobei der Stelle eine Fußnote beigegeben ist, die als solche als weiteres Merkmal einer Tendenz zur Theoretisierung der theatralen Mittel gelten kann: »Die Deklamation ist vollständig frei und natürlich zu halten. Die Notenstiele sollen nur annähernd die Takteinteilung bezeichnen.«²⁴

21 Ebd., S. 75.

22 Ebd., S. 167.

23 Ebd., S. 168 f.

24 Ebd., S. 133.

Ein Jude (gesprochen) Ein anderer Jude Ein dritter Jude

Da ist er! Der, der da! Deraufder E-se-lin rei tet! Rings um ihn sind sei-ne Jün-ger.

acceler. **Sehr lebhaft**

Abb. 1: D'Albert, *Die toten Augen*, S. 133.

Das Hören, das an dieser Stelle vorgestellt wird, ist nicht als musikalisches markiert, sondern völlig auf seine sinnliche Qualität zurückgeworfen. Die Gesamtanordnung reduziert diese noch weiter, denn mit den Worten Jesu ist die Bühne laut Anweisung »völlig leer«, seine Stimme erklingt aus dem Off, abermals nur minimal begleitet (Abb. 2).

(Plötzlich tiefe Stille) Eine Stimme

O Weib, wahrlich, ich sa-ge dir e-he die Son ne zur Nei-ge geht, wirst du mir flu-chen!

pp

Abb. 2: D'Albert, *Die toten Augen*, S. 135.

Die Stelle offenbart einen eigentümlichen Chiasmus: Gerade wenn auf der Handlungsebene die Vereinigung der beiden Sphären von Sehen und Hören herbeigeführt wird, treten diese auf Ebene der Oper auseinander. Die für die Handlung so prekäre Einheit der Sinne, die in den *Toten Augen* opernästhetisch ansonsten nicht zur Disposition steht, wird damit brüchig. Nicht nur deshalb liegt es nahe, diese Szene als theoretisches Moment zu begreifen, wird sie doch auch sonst mehrfach künstlerisch, und das heißt: als Gemachtes, als Mitteilung markiert und überformt. Schon die Position innerhalb der Handlung deutet in dramentheoretisch geradezu klassizistischer Weise auf eine Sonderstellung hin: Das Stück ist auffällig schulmäßig im Sinne der aristotelischen Tragödie innerhalb eines Sonnenumlaufs organisiert, »die Handlung beginnt

bei Sonnenaufgang und endet bei Sonnenuntergang«. ²⁵ Dies spiegelt nicht nur den Bogen der Geschehnisse selbst, sondern lässt – auch in der Einaktigkeit – die Markierung von Stellen zu, die eine besondere dramaturgische Funktion aufweisen: Als Jesus das Wunder des Sehens vollbracht hat und seine Warnung ausspricht, ist es der Bühnenanweisung zufolge »voller Mittag« ²⁶ – eine Peripetie an zentraler Stelle, auf die gewissermaßen der Scheinwerfer gelegt wird. Noch deutlicher wird die Artifizialität der Szene, wenn diese gleichsam von der Kunst selbst eröffnet wird: Maria Magdalena, die die Ankunft Jesu verkündet und die im Gegensatz zu ihm als Figur auf der Bühne steht, kleidet der Text ins Gewand der bildenden Kunst, sie erscheint »in blauem Mantel, mit langen goldenen Locken – so wie sie Rubens malte.« ²⁷

Wesentlich für die Funktion dieser Szene ist die Unsichtbarkeit von Jesus als jener Figur, die den Fortgang der Handlung ermöglicht. Hier kommt nicht nur das Bildnisverbot für göttliche Gestalten zum Tragen, wenngleich hier ein besonders eindrücklicher Fall vorliegt: Der Auftritt Jesu war zunächst vorgesehen, fiel allerdings lange vor der Premiere der Opernfassung der Zensur zum Opfer. ²⁸ Als poetologische Funktion verstanden, macht die Wundertat, die im Wortsinn *ex machina*, von der Hinterbühne als dem Maschinenraum der Oper aus ins Werk tritt, vor allem deutlich, dass die Veräußerung des künstlerischen Prinzips, der Blick hinter die Illusion, auf der die Oper aufbaut, unmöglich bleiben muss. Adrian Daub hat auf der Grundlage von Paul Bekkers Kritik an der Oper darauf hingewiesen, dass Oper grundsätzlich auf der Bereitschaft eines Publikums beruhe, sich dieser Unveräußerlichkeit zu unterwerfen, die auch in der Ehe zwischen Myrtle und Arcesius vorgestellt werde. In beiden, der Oper als Bühnen und der Ehe als Lebensform, äußere sich die Aufforderung, nicht hinter die Illusion blicken zu wollen – ein »quasi-moral demand« der Oper »not to notice the cardboard, the overweight singers, the lack of integration of orchestra and singers.« ²⁹ Daub führt die Analogie noch weiter und nimmt die Unsichtbarkeit Jesu zum Anlass, die Rezeptionspositionen von Myrtle und dem Opernpublikum engzuführen: Wie die Blinde auf die Stimme ihres Mannes fokussiert ist und am Ende dazu gezwungen ist, sich wieder auf die Illusion zurückzuziehen, um den Fortgang der Ehe zu ermögli-

25 Ebd., S. 4.

26 Ebd., S. 135.

27 Ebd., S. 113.

28 Gary D. Stark, *Banned in Berlin. Literary Censorship in Imperial Germany, 1871–1918*, New York u. a. 2009, S. 182.

29 Daub, *Tristan's Shadow*, S. 69.

chen, wird der Zuschauer auf die bloße klangliche Erscheinung Jesu und damit auf die Akzeptanz der Verfahrensweise des Mediums Oper zurückgeworfen.³⁰

Wenn nun der Schritt zur Vereinigung der Sinne, die Zusammenführung von Hören und Sehen für Myrtole, gerade als religiöser Akt inszeniert wird, dann ist damit gewiss ein Aspekt des Wagner'schen Musikdramenkonzepts anvisiert: Ästhetische Einheit erscheint hier als kunstreligiöse Wundertat. Dass diese sich allerdings sogleich – und sogar mit eigener Ankündigung – gegen sich selbst wendet, sogar als Fluch benannt wird, darf durchaus als Kritik am langfristig dysfunktionalen Fetisch des Gesamtkunstwerks gelten. Denn ist der Blick auf die Kulissen bzw. auf die Illusion einmal geschehen, dann, so argumentiert Daub mit Paul Bekker, ist ein »unseeing« nicht mehr möglich.³¹

Eine solche poetologische Lesart verlagert den Akzent gegenüber jener Interpretation, die Stefan Weiss an die musikalische Ausarbeitung des Dramas geknüpft hat. D'Alberts Komposition nehme, so Weiss, über weite Strecken der Handlung Myrtoles Position ein, indem sie deren Täuschung spiegle und Arcesius in eine Musik kleide, die in Einklang mit seiner angenommenen Schönheit stehe. Im Moment des Mordes schlage diese Musik in eine »Deformation« um, die auf die »pur[e] moralisch[e] Schlechtigkeit« dieser Figur und für den Zuschauer auf ihren eigentlichen Charakter schließen lasse.³² Ein Deutungsversuch, der sich weniger auf die dramaturgischen Zusammenhänge als vielmehr auf deren Verweisungsfunction konzentriert, müsste demgegenüber die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen einer solchen »Eigentlichkeit« betonen. Erfahrbare wird dann keine Figurencharakteristik im Modus des Fiktionalen, sondern eine Funktionsweise der Oper, nämlich die manipulativen Eigenschaften von Musik und Klang und damit eine Form der Anfälligkeit, die sich primär über das Hören vollzieht: Im Mord bzw. in der Beobachtung des Mordes durch die nunmehr von der Diskrepanz von Sehen und Hören befreite Myrtole scheitert die Vorannahme, die das Medium (in der oben beschriebenen Doppelbedeutung) aufgebaut hatte: Für Myrtole wird deutlich, dass sie sich in ihrem Weltzugang (ihrem Mann) getäuscht hatte – die suggestive Kraft der Musik und die Einheit von klanglicher und visueller Illusion sind an ein Ende gelangt. Gerade dieses Ende sei zu Beginn des 20. Jahrhunderts erreicht, wie einmal mehr Daub unter Berufung auf Paul Bekker feststellt.³³ Womöglich

30 Ebd., S. 140.

31 Ebd., S. 74.

32 Weiss, »Das Schöne und das Tierische«, S. 63 bzw. 76 f.

33 Daub, *Tristan's Shadow*, S. 70 f.

geht die Resonanz mit Bekkers Thesen in *Die toten Augen* sogar noch einen Schritt weiter: Obwohl die Bereitschaft, sich als Opernzuschauer der »Unvereinbarkeit ihrer Widersprüche« und der »Unlösbarkeit ihres Formproblems« zu unterwerfen, brüchig werde, gebe es ein »Lebenselement« für die Gattung gegen die »grössten Verschiedenheiten der ästhetischen Ziele wie der praktischen Gestaltung in musikalischer, dramatischer, szenischer Art. Die Stimme allein ist das Band, das sie alle bindet.«³⁴ Schließlich ist es diese Bindung, die Myrtole am Ende zu Arcesius zurückkehren lässt, die aber auch die Einheit des Werkes, das bisweilen mit leerer Bühne operiert, aufrechterhält. Ihr Preis allerdings ist die visuelle Selbstkastration, jener ödipale Akt, mit dem die Oper im Versuch, den Anfang wiederherzustellen, schließt.³⁵

IV. Echo und Psyche als mythopoetische Figuren

Überlegungen zur Rolle des Hörens müssen im Fall der *Toten Augen* nicht bei der Opernästhetik des 19. Jahrhunderts und den darin eingeschriebenen Verhältnissen der Sinne enden. Denn ein wesentlicher Bestandteil der Erzählweise wurde bislang ausgeklammert: Die Handlung ist in mythologische Deutungsangebote eingefasst, in denen sich die Figuren selbst beschreiben, mit denen sie gelegentlich auch nur assoziiert werden. Die Einbeziehung der mythologischen Dimension hält einerseits Denkfiguren der sinnlichen Wahrnehmung, andererseits Motive aus der Rezeptionsgeschichte dieser Mythen innerhalb der Künste und der allgemeinen Geistesgeschichte bereit, die das Werk noch einmal mit neuen Perspektiven auf das Verhältnis von Sehen und Hören anreichern.

Unmittelbar mit dem Verhältnis von Hören und Sehen setzen sich zwei mythologische Erzählungen auseinander, die an zentralen Stellen in die Handlung integriert sind. So fungiert zunächst die Geschichte von Amor und Psyche, als Drama eines Sehverbots, als Prätext für die Ehe zwischen Myrtole und Arcesius: Myrtole war als »armes, unwissendes, blindes Mädchen« von Arcesius gefunden worden, er erzählte ihr das »Märchen« der schönen Psyche, die sich der Gott Amor zur Geliebten erwählt. Der Hintergrund dieser Beziehung, der auf die *Metamorphosen* des Apuleius zurückgeht, wird im Rahmen der Oper allerdings ebenso wenig referiert wie ihr Ausgang: Weil Psyche

34 Paul Bekker, *Wandlungen der Oper*, Zürich und Leipzig 1934, S. 6 f.

35 Vgl. Daub, *Tristan's Shadow*, S. 138.

die Eifersucht der Venus auf sich gezogen hatte, war Amor von seiner Mutter beauftragt worden, Psyche mit einem hässlichen Menschen zu verkuppeln. Amor verliebt sich jedoch selbst in Psyche und nimmt sie mit auf sein Schloss, wo sie den Geliebten nicht sehen, sondern nur in der Dunkelheit der Nacht empfangen darf. Als sie schließlich aus Neugier das Sehverbot überschreitet und Amor mit einer Lampe in dessen Schlafgemach erkennt, entwindet dieser. Erst ein Eingriff Jupiters ermöglicht schließlich die Vereinigung der beiden.³⁶

sehr leise und zart *dolce p* *pp*

Psy - che wan - delt durch Sä - len - hal - len. Sü - ße
 Klän - ge und Sän - ge schal - len, Ro - sen duf - ten aus gol - de - nen
 Scha - len, rei - che Schät - ze zu prun - ken und prah - len.

Abb. 3: D'Albert, *Die toten Augen*, S. 69 f.

Wenn Myrtle in der verkürzten Version dieser Geschichte, die einmal mehr die Einheit der Sinne feiert (Abb. 3), sich selbst mit Psyche, den »unsichtbaren«

36 Jörn Steigerwald, »Psyche«, in: *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Kunst und Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= Der Neue Pauly, Supplement 5), hrsg. von Maria Moog-Grünewald, Stuttgart und Weimar 2008, S. 622–630, hier S. 622 f.

Amor mit Arcesius identifiziert, dann ignoriert diese Aneignungsform des Mythos seine tragische Komponente und mit ihr jenen Rezeptionsstrang, der die Unsichtbarkeit auf eine Monstrosität verschiebt.³⁷

Bemerkenswert an der Lesart des Mythos, die in *Die toten Augen* vorgeführt wird, ist nun die Überschreibung der Grundannahme: Denn im Gegensatz zu jener Version, die Myrtole und Arcesius sich gegenseitig erzählen, ist auf der Ebene der Handlung die Rache der Venus erfolgreich: Die Schönheit verliebt sich tatsächlich in das Hässliche, hebt diese Strafe – und das bedeutet hier: die Möglichkeit, die Bestrafung als solche zu erkennen – in einem ästhetischen Akt auf. Die Erzählung und die Schönheit von Arcesius' Stimme treten an die Stelle des Blicks als Medium der Evidenz (wie Jean-Luc Nancy die Funktion des Sehens charakterisiert hat³⁸); der Effekt des Hörens wird damit markiert als eine Rache der Liebesgöttin, eine Form des sinnlichen Ausgeliefertseins. Dass dieses ›Nur-Hören‹ als Element einer Urszene der Oper gelten kann, zeigt der Bezug zu einem anderen Sehverbot, dessen Überschreitung die tragische Wende bedeutet: Auch Orpheus, der Protagonist jener *Favola in Musica* von Claudio Monteverdi, die (vielleicht nicht völlig zu recht) immer wieder als erste Oper bezeichnet worden ist, misstraut schließlich auf dem Weg aus der Unterwelt seinem akustischen Sinn – und ist von Peter Szendy entsprechend als Gegenstand einer Reflexion des Hörens innerhalb der Gattung Oper gedeutet worden.³⁹

Als zweites, noch plastischer auf das Verhältnis der Sinne ausgerichtetes Mythem kommt die Geschichte von Narziss und Echo zur Sprache – in jenem Moment, als Myrtoles erste Begegnung mit der visuellen Welt beschrieben wird.⁴⁰ Diese Weltzuwendung ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: So besitzt Myrtole sogleich einen begrifflichen Zugang zu allem Wahrgenommenen, identifiziert Gegenstände unmittelbar mit absoluten Konzepten – ihr Spiegelbild kann sie mit Farben beschreiben – und erscheint damit plötzlich

37 Seit dem 18. Jahrhundert ist der Mythos wiederholt als Geschichte von *La Belle et la Bête* reformuliert worden, wobei dann äußere Hässlichkeit eine innere, kathartisch wiederzuerlangende Schönheit verdeckt; siehe ebd., S. 625.

38 Jean-Luc Nancy, *Zum Gehör*, übers. von Esther von der Osten, Zürich und Berlin 2014, S. 10.

39 Peter Szendy, *All Ears. The Aesthetics of Espionage*, übers. von Roland Végső, New York 2017, S. 70–73.

40 Der psychologische Narzissmus-Begriff, den Sigmund Freud zeitgleich entwickelt hat, soll an dieser Stelle ausgeklammert werden – er böte sich mit Blick auf den dort formulierten Begriff des ›Ichideals‹ freilich vor allem für Arcesius an; vgl. Michael Giefer, »Zur Einführung des Narzißmus (1914)«, in: *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Hans-Martin Lohmann und Joachim Pfeiffer, Stuttgart und Weimar 2006, S. 154–158.

mit einer ästhetischen Generalkompetenz ausgestattet.⁴¹ Als sie in einen Brunnen blickt, erkennt sie in ihrem Spiegelbild zunächst eine Nymphe, den Widerhall ihrer Anrufung deutet sie im Sinne des Mythos als personifiziertes Echo (Abb. 4).

The musical score for 'Die toten Augen' by Eugen d'Albert, page 141, is presented in two systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The vocal line includes the following lyrics: 'Guten Tag, schöne Nym phe! Dich grüßt Myr - to - cle!' followed by 'Es ist Echo, die Nym phe E - chol'. The piano accompaniment features dynamic markings such as *f*, *pp*, *mf*, and *espr.*. The score is labeled 'Myrtocle' at the top left of the first system.

Abb. 4: D'Albert, *Die toten Augen*, S. 141.

In der Selbstbeschreibung als Echo formuliert Myrtocle auf subtile Weise die Beschränktheit ihrer bisherigen Wahrnehmung und damit ihre Funktion als Reproduzentin fremder Sinneseindrücke. Als eine dem Medium (das bisher Arcesius war und das nun der mythologische Prätext zu sein scheint) Unterworfenen gerät die Figur gerade im Moment ihrer vermeintlichen Befreiung noch einmal zum klassischen »Sinnbild eines defizitären, vom Anderen abhängigen Wesens.«⁴² Die Umstände ihrer Wahrnehmung markieren damit noch

41 D'Albert, *Die toten Augen*, S. 141.

42 Veronika Darian u. a., »Zum Geleit. Echo«, in: *Die Praxis der/des Echo. Zum Theater des Wiederhalls*, hrsg. von dens., Frankfurt am Main 2015, S. 7–22, hier S. 7.

einmal auf neue Weise die Berührungspunkte zwischen einer Realität und einer auf Spiegelung und Nachahmung beruhenden, letztlich fiktionalen Praxis.

Im Gestus der Selbstidentifikation artikuliert sich eine Reflexion der Möglichkeiten von Selbst- und Fremderkenntnis. Denn Myrtoles' Sehen und Hören führt im ersten Moment zu einer Überblendung der beiden Figuren Narziss und Echo, die das Verhältnis der beiden Sinne letztlich pathologisiert:⁴³ Anders als der schöne Jüngling des Mythos sieht sie sich nicht nur selbst; auch ihr Hören basiert auf der eigenen lautlichen Äußerung. Das Echo, das als ein Hören des Eigenen gelten kann, wird hier gerade nicht – im Sinne einer zweiten Figur, wie sie die Nymphe Echo im Mythos darstellt – externalisiert, es verbleibt auf der Ebene des Effekts. Im Sinne jener Deutungstradition, die den Mythos von Narziss und Echo als Denkfigur des reflexiven Hörens versteht und davon ausgeht, dass sich Narziss in der ›Wi(e)dergabe‹⁴⁴ im Anderen selbst gegenüber und in einen Erkenntnisraum eintritt,⁴⁵ ließe sich die Szene neu betrachten: Myrtole – poetologisch gewendet: jene Rezeptionsform, die auf die Einheit der Wahrnehmung und die Aufhebung des Illusionismus setzt – beschreibt sich selbst als eine solche Eintretende in den Reflexionsraum. Weil sie allerdings beide Figuren in sich vereint, ist der Wahrnehmungskreis noch geschlossener als jener des mythischen Narziss, den die Rezeptionsgeschichte immer wieder zu einem Weltabgewandten und hierin zum Prototyp des romantischen Künstlers stilisiert hat.⁴⁶ Myrtole – und mit ihr die Oper – begegnet sich nicht im Anderen, sondern im Eigenen, ihre Reflexion bleibt damit eine scheinbare.

Damit reformuliert sich im Modus des Mythos die bereits angedeutete opernpoetologische Grundproblematik: Der Umgang mit einer »transmediale[n] Konstellation von Zeichen, Körpern und Gesten«, um die es nicht nur im Mythos von Narziss und Echo, sondern auch in der Oper geht,⁴⁷ muss in jenem Musiktheater, das um 1900 vorstellbar schien, als prekär gelten. Narziss und Echo werden damit zu Denkfiguren der Beschränkung, sie weisen auf eine

43 Vgl. ähnlich auch Weiss, »Das Schöne und das Tierische«, S. 69 f.

44 Vgl. Bettine Menke, »Respondance. Das der Rede eingeschriebene Andere, die Echoräume der Rede (mit Ovids Echo)«, in: *Die Praxis der/des Echo. Vom Widerhall in den Künsten, dem Theater und der Geschichte*, hrsg. von Veronika Darian u. a., Online-Publikation der Tagungsbeiträge: konferenz.uni-leipzig.de/echo2013/projekt/publikationen/beitraege/menke/.

45 Vgl. hierzu Magdalena Zorn, *Von Echos und Sirenen. Zur Diskursgeschichte des Musikhörens*, Habilitationsschrift i. V.

46 Heidi Marek, »Narkissos«, in: *Mythenrezeption*, S. 458–468, hier S. 464.

47 Darian u. a., »Zum Geleit. Echo«, S. 8 f.

Grenze hin, an der die musiktheatrale Konstellation angekommen ist. Gerade vor diesem Hintergrund erscheint die Einbindung der Narziss-Mythologie bemerkenswert – erscheint diese Figur um 1900 doch einerseits als Künstler-Typus, andererseits als Vorbote einer kunsttheoretischen Aporie. Sein auto-ästhetischer Fokus erfährt dabei eine Aktualisierung im letalen Sinne, zu der *Die toten Augen* beiträgt: Rainer Maria Rilkes Gedicht *Narziss*, wie d'Alberts Oper im Jahr 1913 vollendet, jedoch erst 1921 publiziert,⁴⁸ thematisiert nicht nur die Flüchtigkeit des sinnlichen Eindrucks, die sich vielleicht schon auf die Musik beziehen ließe, und den prekären Status des Abbilds, sondern schließlich auch den Fluchtpunkt des Todes als Ende einer Wahrnehmungsform – seine Schlussverse lauten: »Denn, wie ich mich in meinem Blick verliere: | ich könnte denken, daß ich tödlich sei.«⁴⁹ Die kurze Szene der sehenden Myrtole gerät damit zum assoziationsreichen Deutungsangebot, das die Einheit von Sehen und Hören als Feier einer ästhetischen Ganzheit einer Dialektik zuführt, in der sich Erkenntnis und Auslöschung berühren, in der die beiden Sinne (bzw. die ihnen zugeordneten Kunstformen) womöglich auch die ihnen zugeschriebenen Eigenschaften von Vergänglichkeit und Beständigkeit tauschen.

Das Echo als Motiv der Wiederkehr, das vor dem Hintergrund des Mythos als eine Figur des ambivalenten Scheiterns verstanden werden kann, deutet sich in der Oper an einer weiteren Stelle an. Myrtoles Versuch, im Schlussbild zu einem Anfangsstatus der gelingenden Illusion zurückzukehren, ist in eine musikalisch-textliche Wiederholung der Anfangsszene gekleidet (Abb. 5).

In ihr formuliert sich das ambivalente Verhältnis zum Musikdrama: Zwar negiert die Handlung die vollständige Umkehrbarkeit und bestätigt damit die Fragmenthaftigkeit eines Echos als Unmöglichkeit einer völligen Wiederherstellung von Vergangenem⁵⁰ – auch im Medium der Musik scheint die Wieder-Holung nicht problemlos möglich zu sein, denn auch sie muss sich den Vorgängen stellen, die das erstmalige Erklingen von seiner Rekapitulation trennt. Doch darf die Anknüpfung an den Anfang durchaus als gelingende Erinnerungsmotivische Prägung gelten, denn als Reminiszenz einer früheren Handlungsstufe funktioniert diese Musik. Die Tragfähigkeit der Illusionsbühne scheint unter diesen Vorzeichen noch nicht verabschiedet, denn für den Zuschauer besteht ihre Einheit ungebrochen. Auf musikästhetischer Ebene

48 Rainer Maria Rilke, *Gedichte 1910 bis 1926* (= Werke. Kommentierte Ausgabe 2), hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Darmstadt 1996, S. 478.

49 Ebd., S. 56.

50 Vgl. Darian u. a., »Zum Geleit. Echo«, S. 9.

Myrtole

Dei-ner Stim-me Klang hüllt mich ein wie ein war-mer Re-gen im Mai!

Deiner Stim me Klang hüllt mich ein wie ein war-mer Re-gen im Mai...

Abb. 5: D'Albert, *Die toten Augen*, S. 64 bzw. 200 f.

löst diese Stelle ein, was sie im Sinne der Handlung ausschließt. Die Grundspannung, die *Die toten Augen* formuliert und die zeitgenössische Beobachter immer wieder als »Opernkrise« beschrieben haben, erweist sich zuletzt als Vermittlungsproblematik von Hören, Sehen und Wissen.

V. Prima la musica – e poi?

Im Überblick über die Denkformen zum Verhältnis der Sinne, die *Die toten Augen* bietet, erweist sich – so die zu Beginn formulierte Hypothese – die Konfrontation von Hören und Sehen als ein Nachdenken über die Situation der Oper selbst. Dass das Stück damit zu einem durchaus überfrachteten Ideendrama gerät, hatte bereits in zeitgenössischen Besprechungen Anlass zur Kritik gegeben. Der Musikkritiker Julius Korngold, einer der einflussreichsten Vertreter seiner Zunft, brachte nicht nur sein »Unbehagen des Unwahrscheinlichen« zum Ausdruck, sondern zeigte sich vor allem mit der eminenten Theatralität der Vorgänge auf der Bühne unzufrieden:

Maria Magdalena [...] will Myrtole zu dem heiligen Manne geleiten, warnt aber zugleich die heiß nach Heilung Verlangende: ›Entsagung ist der Leidenden Tugend, Entsagung um des Nächsten Glück zu retten.‹ Warum diese Warnung? fragen wir sofort. Myrtole glaubt doch des Nächsten, des Gatten, Glück zu steigern? Eine nur theatralische, nicht psychologische Vorbereitung auf das, was kommen soll. Die Heilung geht vor sich, hinter der Szene; [...] Warum? fragen wir wieder. Was hat Myrtole Böses getan, wenn sie das Natürliche, das Glück des Augenlichtes, ersehnte? Und wieder antworten wir uns: ›Theater‹ ...⁵¹

Wenn so der allzu offene Umgang mit den Funktionsprinzipien des Theaters kritisiert wird, dann erscheint es allerdings bemerkenswert, dass *Die toten Augen* die Produktion und die Möglichkeitsbedingungen von Kunst anders als so viele andere Stücke des Repertoires um und nach 1900 gerade nicht im Modus des Künstlerdramas reflektiert. Diese oft gebrauchte Metapher der Reflexion weist schließlich auf ein weiteres Spannungsfeld hin, das bereits angedeutet wurde: Die Unvereinbarkeit, die in *Die toten Augen* zwischen Hören und Sehen besteht, steht in eigentümlicher Distanz zu jener Rhetorik der erkenntnis-mäßigen Durchdringung von Musik, die seit dem 18. Jahrhundert Konjunktur besitzt: Wie Arne Stollberg in musikhistorischer Perspektive und Shersten Johnson aus Sicht der Disability Studies gezeigt haben, kann die visuelle Vermittlung als langfristig relevante Leitmetapher im Sprechen über Musik gelten.⁵² Dagegen ließe sich *Die toten Augen* mit einigem Recht als Reflexion der prinzipiell problematischen Erkenntnisfähigkeit des Hörens begreifen.

51 Julius Korngold, »Die toten Augen«, in: ders., *Deutsches Operschaffen der Gegenwart. Kritische Aufsätze*, Leipzig und Wien 1921, S. 104–110, hier S. 105 f.

52 Arne Stollberg, *Ohr und Auge – Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Stuttgart 2006; Johnson, »Understanding Is Seeing«.