

Albert Gier (Hg.)

Sirenengesänge

Neun Bamberger Vorträge zu Libretto
und Musiktheater



10 Romanische Literaturen und Kulturen

Romanische Literaturen und Kulturen

hrsg. von Dina De Rentiis, Albert Gier
und Enrique Rodrigues-Moura

Band 10



Sirenengesänge

Neun Bamberger Vorträge zu Libretto
und Musiktheater

herausgegeben von Albert Gier



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint, Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Larissa Günther
Umschlagbild: Fotograf Jürgen Schabel/© Universität Bamberg

© University of Bamberg Press Bamberg 2018
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1867-5042
ISBN: 978-3-86309-442-3 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-443-0 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-510702
DOI: <http://dx.doi.org/10.20378/irbo-51070>

INHALTSVERZEICHNIS

ALBERT GIER, Einleitung	3
ALBERT GIER, Französische und deutsche Operette. Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Textbücher	9
ADRIAN LA SALVIA, Orientalismus im Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts	45
RICHARD ARMBRUSTER, Maestro Offenbach – au grand galop! Zur Ikonographie der Offenbach-Operette in der französischen Presse	83
TINA HARTMANN, Zeitgenössische Librettistik zwischen neuer Erzählkunst, Avantgarde und Formsuche. Programmatisch-analytische Überlegungen	113
NORBERT ABELS, Zynismus, Empathie, Liebe, Wahnsinn. Die Künstleroper – eine Betrachtung	127
SYLVIA TSCHÖRNER, Barocklibretti übersetzen. Abenteuerreise durch die Universen von <i>Il Germanico</i> (Niccolò Coluzzi / Nicola Porpora), <i>Veremonda, l'amazzone di Aragona</i> (Maiolino Bisaccioni / Francesco Cavalli) <i>Le nozze in sogno</i> (Pietro Susini / Pietro Antonio Cesti)	145
FRANK PIONTEK, <i>Der Musick gehorsame Tochter?</i> Mozarts Librettisten	191
URSULA MATHIS-MOSER, Librettoforschung – Textmusikforschung: Gedanken zu „kommunizierenden Gefäßen“	213
ALBERT GIER, Schwanengesang von Sirenen	237

ALBERT GIER (Bamberg)
Einleitung

Als ich 1988 nach Bamberg berufen wurde, bildeten das Libretto und die Oper einen von mehreren Schwerpunkten meiner Forschung¹. Dank des Auftrags der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft (Darmstadt), ein grundlegendes Buch zum Opern- (und Operetten-)Libretto zu schreiben², rückte dieser Bereich mehr und mehr ins Zentrum meiner Arbeit. 1994 gründete ich ein „Dokumentationszentrum für Librettoforschung“; die Absicht war zunächst, die im Zuge der Arbeit an diesem Buch gesammelten Materialien zu archivieren. Durch Buch- und Separata-Spenden von Kollegen, für spätere, kleinere Arbeiten zum Thema beschafftes Material, später auch durch Rezensionsexemplare wuchs die zunächst bescheidene Sammlung auf einen beträchtlichen Umfang: 1994-2014 schrieb ich (im wesentlichen allein) 25 Nummern der *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* zusammen, die seit 1996 einen immer umfangreicher werdenden Besprechungsanteil enthielten. – Von 2003 bis 2014 fanden insgesamt 65 teils von Kollegen anderer Fächer, teils von mir organisierte „Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater“ statt (wobei das Sprechtheater nur eine relativ geringe Rolle spielte, die weitaus meisten Vorträge betrafen die Oper); unser erster Gast war der große Opernregisseur Joachim Herz aus Dresden.

Im Rahmen dieser Reihe organisierte ich zwei Ringvorlesungen: Im Wintersemester 2005/06 „Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*: historischer Kontext – neue Perspektiven“ (anlässlich der Neuinszenierung des *Rings* durch Tankred Dorst, der auch bei uns zu Gast war, in Bayreuth 2006); und im Wintersemester 2009/10 „Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert“³. Hinzu kamen mehrere einschlägige Tagungen in Bamberg: im Januar 2007 ein deutsch-französisches Kolloquium „Perspektiven der Librettoforschung“, organisiert von Laurine

¹ Zum folgenden vgl. auch ALBERT GIER, *Vom Mittelalter zur Operette. Rückblick auf 45 Jahre Romanistik*, erscheint in: KLAUS-DIETER ERTLER (Hrsg.), *Romanistik als Passion: Sternstunden der neueren Fachgeschichte*, Bd V.

² ALBERT GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt 1993.

³ Veröffentlicht als *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert*, Bamberg 2011.

Quetin und Albert Gier⁴; im Oktober 2007 das deutsch-italienische Kolloquium „Rossini und das Libretto“ in Zusammenarbeit mit der Deutschen Rossini Gesellschaft⁵; im Februar 2015 schließlich „*Der arme Heinrich* – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption“, organisiert von Andrea Schindler und Albert Gier, in Zusammenarbeit mit der Hans Pfitzner-Gesellschaft, der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e.V. und dem Zentrum für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg⁶.

Nimmt man mein Oberseminar *Der Text im Musiktheater* hinzu, das vom Sommersemester 2005 bis zu meinem letzten Bamberger Semester im Sommer 2016 kontinuierlich alle zwei Wochen stattfand, meist vor einem kleinen, aber sehr kompetenten Teilnehmerkreis (etliche Doktoranden, zeitweise ein Habilitand aus Erlangen), dann kann man wohl ohne Übertreibung sagen, daß Bamberg in diesen gut zwanzig Jahren eines der Zentren der Librettoforschung im deutschen Sprachraum war. Es war immer klar, daß diese Aktivitäten nach meinem Auscheiden aus dem aktiven Dienst wohl nicht fortgeführt werden würden: Mein persönliches Forschungsinteresse am Musiktheater ist im Profil meiner Stelle nicht verankert, daß mein Nachfolger oder meine Nachfolgerin es teilt, ist daher äußerst unwahrscheinlich. Insofern schien auch das „Dokumentationszentrum für Librettoforschung“ nach meinem Weggang in Bamberg nicht mehr recht am Platz; es war eine glückliche Fügung, daß die Bestände (als „Sammlung Albert Gier“) ins „Archiv für Textmusikforschung“ der Romanistik an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck eingegliedert werden konnten; Ursula Moser, der Gründerin des Innsbrucker Archivs, und Gerhild Fuchs, der derzeitigen Leiterin, bin ich dafür sehr dankbar.

Es lag nahe, den Forschungsschwerpunkt Librettologie „in Schönheit sterben“ zu lassen (wie ich in dieser Zeit gern sagte) und in meinem letzten Semester noch einmal eine kleine Vortragsreihe mit alten Freunden und Weggefährten zu veranstalten. Die acht Vorträge führten zugleich die seit 2014 unterbrochene Reihe der „Bamberger Vorträge zum (Musik)-Theater“ zu einem Ende. Sieben Gäste (nicht die Sieben Schwaben, erst

⁴ Die Vorträge sind veröffentlicht in: Musicorum [V] (2006-2007): *Le livret en question*, éd. par Laurine Quetin et Albert Gier, Tours 2007.

⁵ Die Vorträge sind veröffentlicht in: *Rossini und das Libretto*. Tagungsband, hg. von Reto Müller und Albert Gier, Leipzig 2010.

⁶ Die Vorträge sind veröffentlicht in: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft 65 (2015), hg. von Albert Gier, Birgit Schmidt und Rolf Tybout.

recht nicht die Sieben Zwerge, weit eher die Sieben weisen Meister der mittelalterlichen Erzähltradition – nur mit dem Unterschied, daß – *tempora mutantur* – knapp die Hälfte davon Meisterinnen waren) lud ich mir ein; hätten die zur Verfügung stehenden Termine – und das Geld ausgereicht, um jeden einzuladen, der der Bamberger Librettoforschung nahestand, wären es leicht dreimal so viele geworden.

Ich selbst eröffnete die Reihe mit einem Vortrag über *Französische und deutsche Operette. Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Textbücher*, der Ergebnisse der einige Zeit vorher veröffentlichten Monographie⁷ zusammenfaßt: In Frankreich war das Metier des Operettenlibrettisten lukrativer (und angesehener) als im deutschen Sprachraum, deshalb scheuten sich auch renommierte Autoren nicht, für die Operetten Bühnen zu arbeiten. Die klarere Trennung der unterschiedlichen Sprachregister im Französischen erlaubt witzige Tabubrüche; außerdem tolerierte das französische Publikum (und die Zensur) Frivolitäten, die im deutschen Sprachraum Anstoß erregt hätten.

ADRIAN LA SALVIA (*Orientalismus im Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts*) unterscheidet zwischen dem wunderbaren (Zauberinnen in den Ritterepen von Ariost und Tasso), dem historischen (exemplifiziert am osmanischen Herrscher Süleyman I. dem Prächtigen und seiner ehemaligen Sklavin Roxelane, die politischen Einfluß gewann) und dem komischen Orient (Minato, *Serse*; Molière, *Le Sicilien*, *Le Bourgeois gentilhomme*). Der Orient, so zeigt sich, ist „Feindbild, Ebenbild und Vorbild“.

RICHARD ARMBRUSTER (*Maestro Offenbach – au grand galop! Zur Ikonographie der Offenbach-Operette in der französischen Presse*) weist auf die wachsende Zahl und zunehmende Bedeutung satirischer und humoristischer Presseorgane in Frankreich seit den 1860er Jahren hin und zeigt an zwei Zeichnern (STOP; Robida, dessen Offenbach-Karikaturen bisher keine Beachtung gefunden hatten), wie diese Blätter auf Uraufführungen neuer Stücke von Jacques Offenbach reagieren und den Komponisten selbst karikieren.

⁷ Albert Gier, Wär' es auch nichts als ein Augenblick. *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*, Bamberg 2014.

TINA HARTMANN (*Zeitgenössische Librettistik zwischen neuer Erzählkunst, Avantgarde und Formsuche. Programmatisch-analytische Überlegungen*) zeigt an den drei in Schwetzingen uraufgeführten Opern des Komponisten Georg Friedrich Haas und seines Librettisten Händl Klaus, wie die „avantgardistische Textflächen-, Material-, oder Philosophie-Oper“ durch auf neuartige Weise erzählende Werke abgelöst wird (wobei eine der Opern, *Bluthaus*, durchaus kritisch beurteilt wird). Abschließend stellt sie die Frage nach den Möglichkeiten politischen Erzählens in der Oper und betont, daß die lange Vorlaufzeit einer Uraufführung – mindestens drei Jahre – ein unmittelbares Reagieren auf tagespolitische Ereignisse unmöglich mache, nicht aber die Auseinandersetzung mit grundsätzlichen politischen Problemen.

NORBERT ABELS (*Zynismus, Empathie, Liebe, Wahnsinn. Die Künstleroper – eine Betrachtung*) entwirft im Anschluß an grundsätzliche Überlegungen zum Topos der Welt als Bühne, auf der jeder Mensch seine Rolle zu spielen hat, ein Panorama der Künstleroper von der Zeit Mozarts bis zu Wolfgang Rihms *Jakob Lenz* (1979). Neben Musikern können auch Dichter (wie Lenz) oder Maler zu Protagonisten werden; es fällt auf, daß vielen Libretti literarisch hochrangige Vorlagen zugrunde liegen.

SYLVIA TSCHÖRNER (*Barocklibretti übersetzen. Abenteuerreise durch die Universen von Il Germanico (Niccolò Coluzzi / Nicola Porpora), Veremonda, l'amazzone di Aragona (Maiolino Bisaccioni / Francesco Cavalli) und Le nozze in sogno (Pietro Susini / Pietro Antonio Cesti)*) gibt Einblick in die Werkstatt des Übersetzers, dem bei den heute so häufigen „Ausgrabungen“ von seit 300 Jahren oder länger nicht gespielten Opern in der Regel keine verlässliche Edition, sondern zeitgenössische Librettodrucke oder Partiturabschriften bzw. oft fehlerhafte Rohfassungen einer Ausgabe vorliegen, und zeigt an Beispielen, daß umfassende Kenntnis der kulturellen Hintergründe nötig ist, um Mißverständnisse zu vermeiden; sie entwickelt auch ihre These zum Verfasser des *Veremonda*-Librettos (Maiolino Bisaccioni statt Giulio Strozzi).

FRANK PIONTEK (*Der Musick gehorsame Tochter? Mozarts Librettisten*) weist einleitend darauf hin, „dass jegliche Vertonung jeglichen Textes

mehr oder weniger den Rahmen sprengt, den ihr der Text [...] zur Verfügung stellt“, weshalb auch die lange für uninteressant gehaltenen ‚Jugendopern‘ eine Vorstellung von Mozarts Genie vermitteln. Dann läßt er die Textdichter seiner Opern Revue passieren, mit vielen interessanten Details. Er stellt die Frage, „ob die Libretti des guten Textdichters Da Ponte nicht im Allgemeinen überbewertet werden“, bemerkt aber im gleichen Atemzug, Da Ponte habe „seine Bücher den Talenten seiner jeweiligen Komponisten [...] angepasst“; spricht es nicht für den Librettisten, daß er Mozarts einzigartiges musikdramatisches Genie zu erkennen vermochte? Am Ende steht ein Plaidoyer für Schikaneder und das Libretto der *Zauberflöte* (das man offenbar mag oder nicht mag; und vermutlich werden seine Verächter die Enthusiasten ebensowenig überzeugen wie umgekehrt).

URSULA MATHIS-MOSER (*Librettoforschung – Textmusikforschung: Gedanken zu „kommunizierenden Gefäßen“*), deren Beitrag sehr glücklich den Bogen von Bamberg nach Innsbruck, zum neuen Standort der Sammlung des „Dokumentationszentrums für Librettoforschung“, schlägt, charakterisiert den „Bamberger“ Ansatz – durchaus in meinem Sinn – als den einer „grundsätzlich literaturwissenschaftlich informierten Librettoforschung“. Sie präsentiert dann ihre eigene Herangehensweise („triadisches Modell“, das auf das Zusammenwirken von Musik, Text und Interpretation abhebt) und macht deutlich, daß Ansätze, die den „interdisziplinären Anspruch der Mischformen Oper, Chanson etc.“ betonen, und andere, die „den konstitutiven Elementen einzeln [nachgehen]“, einander ergänzen – dem kann man nur nachdrücklich zustimmen. (An einen Unterschied zwischen Oper und Chanson sei in diesem Zusammenhang noch erinnert: Chansontexte sind in der Regel entweder Originaldichtungen, oder es werden Gedichte mehr oder weniger bekannter Autoren verwendet, die dann gewöhnlich unverändert bleiben [auch wenn Georges Brassens in *Colombine* die vorletzte Strophe von Verlaines Gedicht wegläßt]. Dagegen sind viele Operntexte – oft stark veränderte – Adaptationen dem Publikum bekannter literarischer Vorlagen, die folglich den Erwartungshorizont mitbestimmen, so daß ein Vergleich beider Texte erhellend sein kann.)

Am Ende des Bandes steht die Abschiedsvorlesung *Schwanengesang von Sirenen*, die ich am 12. Juli 2016 an der Universität Bamberg gehalten habe. Ich habe hier versucht, wesentliche Stationen der Entwicklung des Sirenenmythos von der *Odyssee* über Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit und 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart nachzuzeichnen, mit besonderer Beachtung des Musiktheaters (Sirenen als Inkarnation sinnlicher Verführung in der Oper des 17. Jahrhunderts und noch in Händels *Rinaldo* und Wagners *Tannhäuser*; die Titelfigur von Aubers *Sirène*, die durch den Klang ihrer wunderschönen Stimme verführt und damit – unwillentlich – Unheil stiftet; „Sirene“ als Synonym zu *Femme fatale*, so auch in Leo Falls Operette *Die Sirene*; am Ende stehen Bemerkungen zu Rolf Riehms Oper *Sirenen – Bilder des Begehrens und Vernichtens*, uraufgeführt in Frankfurt 2014, die die Begegnung des Odysseus mit den Sirenen weiterdenkt).

Dieser Band hätte eigentlich schon im ersten Halbjahr 2017 erscheinen sollen; unglückliche Umstände haben die Fertigstellung einzelner Beiträge, und dann auch die Endredaktion verzögert. Ich danke allen Beteiligten nochmals für ihre Mitwirkung bei der Bamberger Vortragsreihe und dafür, daß sie ihre Texte für die Publikation zur Verfügung gestellt haben, vor allem aber für ihre Geduld.

Gewidmet sei das Buch dem Andenken Tankred Dorsts, des Anfang Juni 2017 verstorbenen, großen dramatischen Dichters, der auch ein großer Musikkenner und -liebhaber (und ein großer Operettenliebhaber), und vor allem ein sehr guter Freund war.

ALBERT GIER (Bamberg)
Französische und deutsche Operette
Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Textbücher

Beim Stichwort „französische Operette“ wird den meisten deutschsprachigen Theaterliebhabern nur der Name Jacques Offenbach einfallen. Das ist begreiflich – Offenbach ist auch in Frankreich bis heute der mit Abstand meistgespielte Operettenkomponist –, aber nicht ganz unproblematisch, denn Offenbach stellt in der Geschichte des französischen musikalischen Lachtheaters⁸ einen Sonderfall dar: „Mit seinen wild-verrückten Bouffonnerien“ sei er aus dem „eigentlichen Hauptstrang des französischen komischen Musiktheaters [...] herausgeschnellt“, schreibt Volker Klotz⁹, der eine Kontinuität vom Opéra comique Boieldieus, Aubers und Adams über die Operetten von Victor Massé, Charles Lecocq, Edmond Audran und Robert Planquette bis zu André Messager konstruiert¹⁰ – heute sind die Namen nur noch Spezialisten geläufig, aber mindestens bis zum Ersten Weltkrieg wurden ihre Werke auch auf deutschen Bühnen viel gespielt¹¹. Diese Komponisten und ihre Textdichter vermeiden grelle Effekte à la Offenbach, ihre Komik verbindet sich oft mit einer Art heiterer Gemütlichkeit, die durchaus Parallelen zur Wiener Operette seit Johann Strauß aufweist.

⁸ Zum (im Anschluß an VOLKER KLOTZ, vgl. sein Buch *Bürgerliches Lachtheater. Parodie – Posse – Schwank – Operette*, München 1980, gebildeten) Terminus ‚musikalisches Lachtheater‘ vgl. ALBERT GIER, Wär’ es auch nichts als ein Augenblick. *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*, Bamberg 2014, S. 59 und passim.

⁹ Im Artikel über Lecocqs *Fille de Madame Angot* in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett, hg. von CARL DAHLHAUS und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von SIEGHART DÖHRING [=PENZ], Bd 1, München – Zürich 1989, S. 430.

¹⁰ Ebd. – Auch bei Offenbach stehen neben den grotesk karikierenden gemütvoll-idyllische Stücke wie schon der Einakter *Le Violonneux* (1855, in Offenbachs neugegründetem Théâtre des Bouffes-Parisiens wenige Wochen nach der Bouffonnerie *Les deux aveugles* uraufgeführt). Zu diesen beiden Aspekten von Offenbachs Werk vgl. ROBERT POURVOYEUR, *Offenbach – Idillio e Parodia*, Turin 1980.

¹¹ Karl Kraus (*Dame im Traum* [Februar 1936], in: Unsterblicher Witz [Werke, hg. von HEINRICH FISCHER, Bd 9], München 1961, S. 140-155: 151f.) rechnet neben Offenbach Hervé, Lecocq und die „schon dünneren, gleichwohl anmutigen Werke“ von Planquette und Audran zum „Goldenen Zeitalter“ der Operette. – Vgl. auch ALBERT GIER, „Immer lustig keck und froh“. *Charles Lecocq und die französische Operette im deutschen Sprachraum*, in: Musikleben des 19. Jhs im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse, hg. von TOOMAS SIITAN, KRISTEL PAPPEL und ANU SÖÖRO, Hildesheim – Zürich – New York 2010, S. 149-173.

Der Literaturhistoriker, das ist bekannt, sollte sich vor Geschmacksurteilen und Verallgemeinerungen hüten. Wenn man französische und deutschsprachige Operetten im Vergleich betrachtet, kann man sich nun allerdings dem Eindruck kaum entziehen, daß die französischen Textbücher – und von den Büchern, nicht von der Musik soll im folgenden die Rede sein – im Durchschnitt ein bißchen besser, und vor allem kurzweiliger und unterhaltsamer sind als die deutschen (was natürlich nicht ausschließt, daß es hervorragende deutsche und höchst mittelmäßige französische Operettenlibretti gibt). Die Gründe dafür, so scheint es, liegen zum einen in den je unterschiedlichen Rahmenbedingungen, die Theater, Verlage, die Zensurbehörde etc. für die Produktion und Verbreitung von Operetten schaffen; zum anderen in der Struktur der französischen und deutschen Sprache, ihren unterschiedlichen Registern und im Verhältnis zur literarischen Tradition.

Beginnen wir mit den **Rahmenbedingungen**: In Frankreich werden Operettenbücher häufig von Autoren verfaßt, die auch im Sprechtheater, meist mit Komödien und Vaudevilles für kommerzielle Boulevard-Bühnen, erfolgreich sind, im deutschen Sprachraum kommt das extrem selten vor, höchstens, daß ein renommierter Dramatiker einmal einen – folgenlosen – Ausflug auf das Gebiet der Operette unternimmt¹²; wer nicht ausschließlich Operettentexte schreibt, verfaßt eher Chanson- oder Schlager Texte als Sprechdramen¹³.

Für Jacques Offenbach haben Eugène Scribe, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Pariser Bühnen beherrschte, und Victorien Sardou Libretti geschrieben; beide Dramatiker waren Mitglieder der Académie Française, ebenso wie Meilhac und Halévy, die Textdichter der großen ‚Offenbachiaden‘. Mitglied der Académie war auch Robert de Flers, der (oft gemeinsam mit Gaston de Caillavet) erfolgreiche Boulevardkomödien und Operettenbücher, z.B. für Claude Terrasse, schrieb. Daß Sacha Guitry, der im Unterhaltungstheater der Zeit zwischen den

¹² So schrieb der expressionistische Dramatiker Georg Kaiser, der auch mit Kurt Weill zusammenarbeitete, für Mischa Spoliansky die Revueoperette *Zwei Krawatten* (1929), und Curt Goetz schrieb für Benatzky *Zirkus Aimée* (1928).

¹³ So Fritz Löhner-Beda, Marcellus Schiffer und viele andere.

Weltkriegen tonangebend war und z.B. mit Reynaldo Hahn und Messager zusammenarbeitete, nicht in die Académie gewählt wurde, dürfte politische Gründe gehabt haben¹⁴.

Unterhaltende dramatische Gattungen wie die Salonkomödie oder das ‚Konversationsstück‘ hatten in Frankreich seit dem 19. Jahrhundert ein bemerkenswertes Niveau erreicht, dem das deutsche Theater nichts entgegenzusetzen hatte. Der Dramatiker Heinrich Laube, der von 1849 bis 1867 das Wiener Hofburgtheater leitete, mußte sich gegen Vorwürfe wehren, er spiele in seinem, als deutsches ‚Nationaltheater‘ verstandenen Haus zu viele ausländische, speziell französische Komödien; ihm bleibe, so antwortete er, gar nichts anderes übrig, denn gegenwartsbezogene deutsche Stücke gebe es nicht¹⁵. Die im Umgang mit diesen Genres gesammelte Erfahrung kam auch den Operettenbüchern derselben Autoren zugute: Sie entwickeln die Intrige meist sorgfältiger und logischer als ihre deutschen Kollegen, die nicht für das Sprechtheater schrieben; infolgedessen ist der Anteil gesprochener Dialoge, in denen sich die Handlung entfaltet, in den französischen Operetten gewöhnlich deutlich höher als in den deutschen – manches französische Buch wirkt wie ein Schauspiel mit Gesangseinlagen. Der Unterschied zwischen den Gattungen ist umso geringer, als der französische Vaudeville bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gesungene Couplets enthielt (ähnlich wie die deutsche Posse mit Gesang). Eugène Scribe hat wiederholt solche Vaudevilles zu Operettenlibretti umgearbeitet, so wurde aus der „Folie-vaudeville“ *La Chatte métamorphosée en femme* (1827) das gleichnamige Buch für Offenbach (1858). Auch Offenbachs Einakter *Daphnis et Chloé* (1860) basiert auf

¹⁴ Guity wurde seiner nicht eindeutigen Haltung während der Besetzung Frankreichs durch Hitlers Armee wegen nach der Libération verhaftet (vgl. seinen autobiographischen Bericht *60 jours de prison*, Paris 1964 [1949]); obwohl die Ermittlungen ergaben, daß ihm nichts vorzuwerfen sei (Urteile abgedruckt ebd., S. 11f.), galt er als Collaborateur.

¹⁵ Heinrich Laube, *Das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutschen Theater-Geschichte*, Leipzig 1868, S. 329: „Das Schauspiel der Gegenwart, das heutige Stück, nenne man’s Conversationsstück, Gesellschaftsstück oder sonstwie, ist namentlich auf den deutschen Hoftheatern als etwas Triviales vernachlässigt worden.“ Vgl. ALBERT GIER, *Le théâtre français au répertoire du Hofburgtheater viennois et dans Reclams Universal-Bibliothek de 1850 à 1900*, in: JEAN-CLAUDE YON (Hrsg.), *Le théâtre français à l’étranger au XIX^e siècle. Histoire d’une suprématie culturelle*, Paris 2008, S. 396-410: 398f.

einem Vaudeville (gleichen Titels) der Autoren Clairville und Cordier (1849)¹⁶.

Französische wie deutsche Operettenlibretti sind meist Gemeinschaftsarbeiten von zwei, seltener von drei oder vier Autoren. In solchen Tandems skizziert meist der eine die Intrige und schreibt die Dialoge in Prosa, während der andere für die Texte der Musiknummern zuständig ist (die oft nur locker mit der Handlung verbunden sind)¹⁷; natürlich fördert diese ‚Industrialisierung‘ der Literatur¹⁸ einen gewissen Schematismus.

In Frankreich, das Beispiel Eugène Scribes, den seine Bühnenwerke zu einem reichen Mann machten¹⁹, zeigt es eindrucksvoll, ist das Metier des Theaterdichters durchaus einträglich: Es gibt in Paris sehr viele Bühnen, die ständig Bedarf an neuen Stücken haben; jedes einigermaßen erfolgreiche Drama oder Libretto wird im Druck herausgegeben, und das französische Urheberrecht sichert dem Verfasser einen prozentualen Anteil an den Einnahmen der Theater wie des Verlegers. In Deutschland ist die Situation bis nach 1900 ganz anders: Die Tätigkeit des Theaterdichters wird allenfalls in wenigen bedeutenden Residenzen, wie Berlin oder München, angemessen honoriert. Vor allem erwirbt ein Impresario durch eine oft kümmerliche einmalige Zahlung alle Rechte an einem Buch; ob er das Stück dann zehnmal, hundertmal oder tausendmal spielt, bleibt sich gleich, der Verfasser erhält keine zusätzliche Vergütung. Während des gesamten 19. Jahrhunderts hat er auch keine Kontrolle darüber, welche Veränderungen an seinem Text vorgenommen werden (man erinnert sich an den unsterblichen Direktor Striese, der, da er die Rolle einer Sklavin im *Raub der Sabinerinnen* nicht besetzen konnte, aus Tullia einen Tullius machen wollte; da der Autor Einspruch erhob, sollte ein Knabe diesen Tullius spielen, und als auch der nicht zur Verfügung stand,

¹⁶ Vgl. dazu UTE MITTELBERG, *Daphnis et Chloé von Jacques Offenbach. Ein Beitrag zur Libretto-Forschung im 19. Jahrhundert*, Köln 2002.

¹⁷ Gerade unter den Couplet-Dichtern gibt es gesuchte Spezialisten: Albert Willemetz (1887-1964) z.B. war in der Zeit zwischen den Weltkriegen an den meisten erfolgreichen Operetten beteiligt, vgl. zu ihm CHRISTOPHE MIRAMBEAU, *Albert Willemetz, un regard dans le siècle*. Vol. I: *Théâtre musical. Théâtre dramatique. Cinéma. Écrits divers*, o.O. 2005.

¹⁸ Das Schlagwort „littérature industrielle“ prägte der Kritiker Sainte-Beuve (1839), vgl. WOLF LEPE-NIES, *Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne*, München 1997, S. 215-221.

¹⁹ Vgl. JEAN-CLAUDE YON, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Paris 2000.

wurde die Rolle in einen Brief zusammengezogen, den der Hauptdarsteller zufällig auf einem Baumstumpf finden sollte²⁰). Kein Wunder, daß einigermaßen renommierte deutsche Autoren die Operette wie das Unterhaltungstheater allgemein meiden.

In Deutschland wird im Allgemeinen nur der „Text der Gesänge“ gedruckt, damit Amateure eingängige Musiknummern, deren Text sie nicht genau verstanden oder nicht behalten haben, nachsingen können. Das Stück, die Fabel, ist den Gesangstexten nicht zu entnehmen; für das Publikum scheint sie von minderem Interesse gewesen zu sein. Weil die gesprochenen Dialoge nur in den hektographierten oder gedruckten Regiebüchern enthalten sind, die nicht in den Handel kamen, betrachteten die Theaterleute den Wortlaut des Autors nicht als verbindlich; es wurde nach Belieben gekürzt und geändert, vor allem aber extemporiert, und erfolgreiche Extempores gingen in zwischen den Bühnen kursierende Vulgatafassungen der Bücher ein²¹. Dagegen sind die französischen Dialoge durch die gedruckten Bücher fixiert; selbst Inszenierungen der jüngsten Zeit nehmen zwar Kürzungen vor, verändern aber den Text in der Regel nicht inhaltlich. Die Veröffentlichung der Libretti hat im übrigen den Vorteil, daß das Buch überall und jederzeit ohne allzu großen Aufwand verfügbar ist; ein Theaterdirektor z.B. in Köln oder Frankfurt, der gern wissen möchte, ob es sich lohnt, ein neues Stück von Lecocq oder Audran übersetzen zu lassen, muß nicht gleich in Unterhandlungen mit dem Verleger eintreten, sondern kann erst einmal über einen Buchhändler für wenig Geld das Textbuch bestellen.

Schließlich sind die französischen Libretti im allgemeinen frecher und frivoler als die deutschen, denn die französische Zensur ließ manches passieren, was in Deutschland Anstoß erregt hätte – jedenfalls bei

²⁰ Franz und Paul von Schönthan, *Der Raub der Sabinerinnen* (1884), vgl. II 9; III 3 (abrufbar unter <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schönthan,+Franz+und+Paul+von+Der+Raub+der+Sabinerinnen/> [17.2.2016]).

²¹ Vgl. GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 13, sowie DERS., *Alles fließt. Probleme der Edition von Operettenlibretti*, in: Akten der Interdisziplinären Tagung zur Libretto-Edition „Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte“ (Universität Bayreuth, 22.-24.11.2012), im Dr. – Ein schlagendes Beispiel bietet der eben erwähnte Striese: In modernen Aufführungen schlägt er dem unglücklichen Autor Gollwitz vor, der Hauptdarsteller solle mit den Versen „Das Schlachtgetümmel war fürchterlich. / Ei guck, da liegt ein Brief für mich!“ die Aufmerksamkeit des Publikums auf den bewußten Baumstumpf lenken; im gedruckten Text fehlt diese Stelle. Für ein weiteres Beispiel s.u. Anm. 82.

erotischen, nicht unbedingt bei politischen Anspielungen. In der Tat häuften sich z.B. in der Münchner Presse nach dem Krieg von 1870/71 Proteste gegen die angebliche Unsittlichkeit Offenbachs und der Operette, die ein Kritiker als „Ausweis des Raffinements frivolster Aftermuse“ bezeichnete²². In den deutschen Übersetzungen wie in den nach französischem Vorbild geschriebenen neuen Stücken wurde folglich vieles gemildert, wodurch die deutschsprachige Operette seit ihren Anfängen im Wien Suppés und Johann Straußens einen bald mehr, bald weniger ausgeprägten Einschlag von Treuherzigkeit bekommt, der der französischen durchaus fremd ist.

Kommen wir zu den **textinternen Gründen**, warum man den Eindruck haben kann, die französischen Operettenbücher seien ein bißchen besser als die deutschen: Vergleicht man den sprühenden Witz, die intellektuelle Brillanz jenseits des Rheins mit dem oft behäbigen germanischen Humor, mag man sich daran erinnern, daß der Jesuit Dominique Bouhours im 17. Jahrhundert durchaus ernsthaft die Frage aufgeworfen hat, ob ein Deutscher überhaupt *Esprit* haben könne²³ (worüber sich deutsche Kritiker jahrzehntelang aufgeregt haben). Freilich fällt es den Franzosen auch leichter als uns, witzig zu sein: Auf französisch kann man einfach viel besser *kalauern* als im Deutschen. Da sich die Wörter zum Kontinuum der *chaîne parlée* verbinden, entstehen ständig Mehrdeutigkeiten, die über den Gleichklang bedeutungsverschiedener Wörter (der Kiefer vs. die Kiefer) hinausgehen. In Offenbachs *Belle Hélène*²⁴ (Text Meilhac und Halévy, 1864) sind beim Intelligenzwettstreit der Könige drei Aufgaben zu lösen (von denen heute auch in französischen Inszenierungen mindestens zwei gestrichen werden, weil die Regisseure dem Publikum ein Verständnis für Wortwitz nicht mehr zutrauen). Beim

²² Johann Christian Lobe (1879), zitiert nach: MANUELA JAHRMÄRKER, *Vom Sittenverderber zum ewig klassischen Komponisten. Offenbach-Rezeption und theatergeschichtliche Entwicklungen der 1860er bis 1880er Jahre*, in: Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, hg. von RAINER FRANKE, Laaber 1999, S. 267-322: 268; vgl. ebd., passim.

²³ Genaugenommen spricht er nicht nur den Deutschen, sondern den „nordischen Völkern“ insgesamt den *Esprit* weitestgehend ab, vgl. seine *Entretiens d'Ariste et d'Éugène*, 4^e Entretien: *Le Bel Esprit*, Paris 1671 [abrufbar unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50468q> (18.2.2016)], S. 190-236: 223: „C'est une chose singulière qu'un bel esprit Allemand ou Moscovite [...] & s'il y en a quelques-uns au monde, ils sont de la nature de ces esprits qui n'apparaissent jamais sans causer de l'étonnement. Le Cardinal de Perron disoit un jour, en parlant du Jésuite Gretser, *Il a bien de l'esprit pour un allemand*, comme si c'eust été un prodige qu'un Allemand fort spirituel.“

²⁴ *Théâtre de Meilhac et Halévy*, Bd I, Paris o.J. [1899], S. 167-277: 205f. [I 11].

calembour lautet die Frage: Was ist der Unterschied zwischen dem Oberpriester Calchas und den *cornichons* – *cornichon* heißt „Essiggürkchen“, aber auch „Einfaltspinsel“. Pâris antwortet: Der Unterschied ist gewaltig, denn die Gürkchen sind *confits dans du vinaigre* (in Essig eingelegt), Calchas dagegen ist der *confident du roi* (der Vertraute des Königs).

In den Operetten der vierziger und fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts, die sich nicht unbedingt durch intellektuelle Höhenflüge auszeichnen, hat der geniale Komiker Bourvil etliche Nummern, deren Inhalt nur in einer Reihe von Wortwitzen besteht: 1947 kam im Théâtre Alhambra *Le Maharadjah* heraus, eine Operette (Musik Bruno Coquatrix, Buch Serge Veber und J-J Vital), die in der Geschichte der Gattung vermutlich kaum Spuren hinterlassen hätte²⁵, enthielte sie nicht Bourvils unwiderstehlichen *Boogie yogi*. Kostprobe: Der Zug nach Melun, so hört der Reisende, fährt erst um null Uhr zwanzig. Er erkundigt sich, ob es nicht einen früheren gibt, „Y en a pas un avant?“ Antwort des Stationsvorstehers: Nein, sie fahren alle mit Dampfkraft („non y en a pas à vent, / ils sont tous à vapeurs“) – *avant* „vorher“ wird absichtlich mißverstanden als „à vent“, mit Windenergie²⁶.

Im französischen Theater wird traditionell sehr genau zwischen verschiedenen *Sprachregistern* unterschieden: Die Bauern in Offenbachs Operetten sprechen immer noch den schon von Molière verwendeten Dialekt; Pariser Gassenjungen und Leute aus dem Volk bedienen sich eines durch Unterdrückung des *e muet*, falsche Liaison, γ für *il* und bildhafte Wendungen charakterisierten *français populaire*. In Lecocqs *Fille de Madame Angot*²⁷ (1872, Text Clairville, Siraudin, Koning) begegnet eine besonders derbe Variante dieser Sprachform, der Jargon der Markthallen,

²⁵ FLORIAN BRUYAS widmet ihr in seiner enzyklopädischen *Histoire de l'opérette en France 1855-1965*, Lyon 1974, S. 586, nur einen einzigen Satz.

²⁶ Auch die beiden anderen Strophen (Text abrufbar z.B. unter <http://genius.com/Bourvil-le-boogie-yogi-lyrics> [18.2.2016]) sind ausgesprochen witzig: Auf die Frage, ob er das bekannte Mineralwasser im Angebot hat: „Vittel?“ antwortet der Barmann „non, elle est morte“ (*Vittel* = *vit-elle?*); die erste Strophe spielt mit den Eingangsversen des Gedichts *Le Cor* von Alfred de Vigny, „J'aime le son du Cor, / le soir, au fond des bois“: Ein Hornist entdeckt eine Schlange in seinem Instrument, was ihn aber nicht weiter stört, denn: „J'aime le son du *boa* le soir au fond du *cor*“ (Hervorhebungen A.G.).

²⁷ Textbuch: Ch. Lecocq, *La fille de Madame Angot*. Opéra-comique en trois actes, Paris o.J. [Nachdruck]; vgl. zum folgenden GIER, Wäp es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 28-30.

den die Vaudevilles um Madame Angot, eine reichgewordene Fischhändlerin²⁸, populär gemacht hatten (seit 1796); Clairette, die im Titel von Lecocqs Operette²⁹ genannte (verwaiste) Tochter der Madame Angot, ist in einem vornehmen Pensionat erzogen worden, hat aber zu Ehren ihrer Mutter jenen Jargon als Fremdsprache erlernt. Im letzten Akt liefert sie sich mit ihrer Freundin, der Schauspielerin Mlle Lange, ein Eifersuchtsduell³⁰:

Mais voyez donc c't' ingénuité,
Cet ange de perversité!
Ne trouvez-vous pas qu' par son jargon
Ell' scandaliserait un dragon?
Fallait donc m' dir', fleur de péché,
Qu' avec ton air effarouché
T'avais tout en baissant les yeux
Reluqué ce bel amoureux.
Pour que tu l' gardes en ton pouvoir
Je ne me s'rais pas laissé voir:
Car pour qu'on admire tes appas,
Il faut qu' les miens ne s' montrent pas.
Tu comprends, je suppose,
Sans qu' ça t' étonn' beaucoup
Que près d' la pas grand' chose
T'es une rien du tout!³¹

²⁸ Vgl. ALBERT GIER, *Fischweiber-Latein. Petron-Zitate im Vaudeville von Madame Angot*, in: *Arbor amoena comis. 25 Jahre Mittellateinisches Seminar in Bonn, 1965-1990*, hg. von EWALD KÖNSGEN, Stuttgart 1990, S. 305-309.

²⁹ Die Autoren nennen das Stück „Opéra-comique“ (Anm. 27); die Termini *Opéra-comique* und *Opérette* scheinen am Ende des 19. Jhs nahezu synonym, vgl. GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 56f. In der deutschen Übersetzung (s. u. Anm. 32) wird das Stück übrigens als ‚Operette‘ bezeichnet.

³⁰ *La fille de Madame Angot* (Anm. 27), III 8, S. 99f.; im folgenden wird die Replik der Mlle Lange zitiert.

³¹ *Jetzt schaut euch doch diese Unschuld an, diesen Engel der Perversion! Findet ihr nicht, daß sie mit ihrer Redeweise sogar einen Dragoner erröten machen könnte? Hättest es mir halt sagen müssen, Sumpfbliete, daß du mit deinem verschreckten Getue dem hübschen Verehrer zugeblinzelt hattest, ohne dabei den Blick zu heben. Dann hättest du ihn für dich haben können, ich wäre nicht aufgetaucht, denn kein Mensch würde deine Reize bewundern, wenn ich die*

Populär sind hier nicht nur die Elisionen (*c't' ingénuité*, *Fallait donc m' dir'* etc.), sondern z.B. auch das Verb *reluquer* („hinschieln (zu jdm)“), das Substantiv *ingénuité* im Sinn von „Unschuld heuchelndes Mädchen“ oder die Substantivierungen *une pas grand' chose* „eine (die) nichts Besonderes (ist)“ und *une rien du tout* „eine ‚rein gar nichts““. Daß im Jargon der Hallen auch elaboriert schriftsprachliche Wörter (*ingénuité*, *ange de perversité*) Verwendung finden, entspricht der Realität der Großstadt, wo die verschiedenen Gesellschaftsschichten auch sprachlich in engen Kontakt kommen.

Ein vergleichbares Register gibt es im Deutschen nicht (jedenfalls nicht in den 1870er Jahren). Der ungenannte Übersetzer des Librettos³² benutzt daher Hochsprache ohne irgendwelche populären Einsprengsel und gibt den Inhalt sehr frei wieder; besonders vor dem prägnanten Refrain mußte er kapitulieren (und ob man eine Frau einen „Taugenichts“ nennen kann, sei dahingestellt):

Ha, seht doch, wie sie prächtig ist,
Wenn sie so niederträchtig ist!
An Zartgefühl und Feinheit schier
Ist sie ein richt'ger *Kürassier*!
Ich sah es wohl – das merke Dir –
Mit jenem Blick, mit welchem hier
Die *Tugendhafte* Du gespielt,
Hast nach dem Schätzchen Du geschielt!
Hätt' treu zu *Dir* er sollen stehn,
Dann hätt' er mich nicht müssen sehn;
Denn Kind, wo *meine* Reize ziehn,
Kann nimmermehr *Dein* Weizen blühn!
Trotz aller Unschuldsmienen
Deines Angesichts
Bist Du uns jetzt erschienen,
Selbst als ein Taugenichts!

meinen sehen ließe. Ich denke, du verstehst, ohne daß dich das sehr wundert, daß du neben der, die nicht viel hermacht, rein gar nichts bist!

³² *Arien und Gesänge aus: Mamsell Angot, die Tochter der Halle*. Operette in drei Acten von Clairville, Siraudin und Koning. Musik von Charles Lecocq, Berlin: Bote und Bock 1874, S. 45f.

In Hervés wunderbarer *Mam'zelle Nitouche* (1883, Text Henri Meilhac / Albert Millaud) trägt – darin liegt der Witz – ein mutwilliges, aber ganz offensichtlich unschuldiges junges Mädchen, das sich unerlaubt in einer Kaserne aufhält und die Uniform eines Kadetten anlegen mußte, um nicht entdeckt zu werden, die höchst anstößige „Legende von der großen Trommel“ vor: Eine ganze Militärkapelle läuft einer hübschen *Grisette* bis zu ihrer Wohnung nach, und sie empfängt die Musiker einen nach dem anderen³³. Der letzte ist der Trommler, dem vorher sein Instrument die Sicht verdeckt hatte; jetzt erkennt er in der Dame seine Frau, läßt sich aber von ihr einreden, sie hätte ihn nicht betrogen. Man fragt sich, wo die behütete Denise de Flavigny die Sprache der ‚gewöhnlichen‘ Leute gelernt haben mag:

Dzin! Mais comm' c'était un bon garçon,
Boum! Donnait tout d' mêm' ses coups d' tampon!
Cric, crac, Cuillère à pots!
Bidon su' l' sac! Et sac su' l' dos!
Redon, Loustalot, suivez l' gross' caiss' qui n'est pas manchot! chaud!

[*Dsing! Aber weil er ein braver Bursche war, schlug er trotzdem mit seinem Schlegel drein! Krick, krack, Kochlöffel! Das Geschirr an den Tornister gehängt! Und den Tornister auf den Rücken! Redon, Loustalot, folgt der großen Trommel, die nicht einarmig ist! Mist!*]

Dem gleichen Thema ist „a Liedl, wie's nur ein Soldat singen kann“, in Franz Lehárs *Rastelbinder* (1902, Text Victor Léon) gewidmet; hier geht es um die Begegnung zweier „Kameraden“ mit zwei Prostituierten³⁴:

³³ Im zweisprachigen Klavierauszug (Théâtre des Variétés. *Mam'zelle Nitouche*. Comédie-Opérette en 3 actes et 4 tableaux de MM. Henri Meilhac et Albert Millaud. Musique de Hervé, Paris: Au Ménestrel, Heugel et C^{ie} o.J., Nr. 17, S. 104) macht die deutsche Übersetzung aus dem expliziten „Puis tout' la musiqu' militaire / Monta lui dire un p'tit bonjour“: „Wo ihr ein Jeder sehr verliebt / Ein süßes Abschiedsküsschen gibt“.

³⁴ Textbuch: *Der Rastelbinder*. Operette in einem Vorspiel und zwei Akten von Viktor Léon. Musik von Franz Lehár, [Frankfurt/M.]: Josef Weinberger 1980, Nr. 13 S. 77f. – Ein Bezug dieser Nummer zu *Mam'zelle Nitouche* scheint nicht völlig ausgeschlossen: Hervés Operette wurde auch im deutschen Sprachraum viel gespielt, im Theater an der Wien stand sie von 1890 bis 1902 jedes Jahr auf dem Spielplan (mit Girardi als Célestin, vgl. KURT GÄNZL, *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, 2 Bde, Oxford 1994, S. 933). Freilich

(...) Und wie sie auf der Gassen geh'n
 So um die Ecken grad',
 Da seh'n sie dort zwei Mäderln steh'n,
 Alleinig noch so spat!
 Der Infant'rist von Numm'ro vier
 Stoßt den Husar von acht:
 „Die Mäderln da, Kam'rad glaub' mir,
 Die passen für heut' nacht!“
 Kamerad von Numm'ro vier,
 Kamerad von acht,
 Stell'n sich jeder hin vor „ihr“,
 Machen stramm: Habt acht!
 „Kamerad von Numm'ro acht!“
 „Kamerad von vier?“
 „Lieb hab'n jetzt die Mäderln g'lacht:
 Führ'n wir's auf ein Bier!“
 Jetzt sitzen sie im Wirtshaus drin,
 Und san ganz kreuzfidel,
 Sie busseln her, sie busseln hin,
 Und kreuzweis', meiner Seel'! (...)

Hier sind Elisionen beinahe so häufig wie in Hervés Refrain. In Verbindung mit typisch süddeutschen bzw. österreichischen Wortformen („auf der Gassen“, „Mäderln“, „spat“, „san“ etc.) verleihen sie dem Text jedoch eine dialektale Färbung, die nicht notwendigerweise unterschichtspezifisch ist. In der Wiener, aber auch in der späteren Berliner

mag das Thema in den um 1900 beliebten Militärhumoresken häufiger behandelt worden sein (eine ähnliche Situation – drei Soldaten verführen in dem Flecken, wo sie „im Quartier“ liegen, drei Mädchen, die alle drei Kinder zur Welt bringen, und lassen sie sitzen – behandelt ein Terzett [Nr. 9] in Leo Falls *Fidelem Bauern*, vgl. GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick [Anm. 1], S. 251). Allerdings gibt es noch zwei weitere inhaltliche Übereinstimmungen zwischen *Mam'zelle Nitouche* und dem *Rastelbinder*: Wie Hervés Organist (und Operettenkomponist) Célestin gibt sich auch Lehárs Wolf Bär Pfefferkorn in der Kaserne für einen Soldaten aus, ein Vorgesetzter befiehlt jeweils, dem neuen Rekruten die Haare kurz zu schneiden; und ähnlich wie sich Denise bei Hervé in einen Soldaten verwandeln muß, um nicht in Schwierigkeiten zu geraten, schleichen sich Lehárs Gisa Lisa und Lori Flori, „Duettistinnen bei Ronacher“, in den Uniformen, die sie sonst bei ihrem „Militärduett“ tragen, in die Kaserne ein, um ihre Liebhaber – zwei „Einjährige“ – zu besuchen.

Operette entspricht der Dialekt dem *français populaire*, dessen sich auf den französischen Bühnen sowohl die kleinen Leute als auch (vor allem nach dem Ersten Weltkrieg³⁵) Lebemänner (oder auch -damen) bedienen, die *s'encanaillent* – ein Wort, das sich angemessen plastisch kaum übersetzen läßt. Im Gegensatz zum eher gemütlich breiten Dialekt wird dieses Sprachregister als großstädtisch (pariserisch) wahrgenommen; die Hektik der Metropole fordert knappe, schlagende Formulierungen: den grellen Blitz der Pointe statt des sanften Lampenschimmers wohlgesetzter Rede.

Französische wie deutsche Librettisten verwenden gern bekannte *Zitate* in einem komisch inadäquaten Kontext. Allerdings zitieren die Deutschen vor allem ihre Klassiker: Wenn in Leon Jessels *Schwarzwaldmädel* (1917, Buch August Neidhart) die Sängerin Malwine und Richard endlich zusammengefunden haben, besingen sie ihr künftiges Eheglück; ein Berliner mit dem hübschen Namen Schmusheim bemüht Schillers *Bürgerschaft*, um sich ihnen als Hausfreund anzudienen³⁶: „Ich sei, gewährt mir die Bitte, / In Eurem Bunde der dritte!“ Die Pariser Lebemänner in Franz Lehárs *Eva* (1911)³⁷ zitieren Mephistopheles aus Goethes *Faust*:

Hat man das erste Stiefelpaar
Vertreten in Paris,
Ist man auch schon mit Haut und Haar
Pariser ganz gewiß.
Fühlt sich sogleich als Doktor Faust
Mit jenem Trank im Leib,

³⁵ Der Notar Leroydet in *Dédé* (1921), der eine Nacht im Gefängnis zubringen muß, lernt dort erstaunlich schnell den Argot der schweren Jungs (vgl. *Dédé* d'Henri Christiné. Opérette en trois actes. Livret d'Albert Willemetz, publié sous la dir. d'ANDRE SEGOND, Arles 1997, S. 95f.; z.B.: „En attendant, ne faites pas du gringue à ma gonzesse!... Cette môme-là, maintenant, c'est à moi!... Malheur à celui qui lève les yeux dessus! Je le sonne!... J'ai dit...“)

³⁶ *Schwarzwaldmädel*. Operette in drei Akten von August Neidhart. Musik von Leon Jessel. Zweihändiger Klavierauszug mit überdrucktem Text, Berlin o.J. [Platten-Nr. R. B. 470], Marschertzett Nr. 13, S. 71.

³⁷ Soufflier- und Regiebuch. *Eva*. Operette in 3 Akten von Dr. A.M. Willner, Robert Bodanzky. Musik von Franz Lehár, Wien, Leipzig, Berlin: Doblinger © 1911, Marschoktett Nr. 8, S. 66. – „Jener Trank“ ist hier interessanterweise die Atmosphäre von Paris, nicht, wie man vielleicht erwarten würde, der vielbesungene Champagner.

Sieht überall nur den Boulevard,
Helen' in jedem Weib.

Viele weitere Beispiele ließen sich anführen³⁸.

Auch den Franzosen sind ihre Klassiker lieb und teuer³⁹; daneben zitiert man aber auch Stilblüten oder Kitsch, um sich darüber lustig zu machen. Solche Passagen beziehen sich meist auf längst vergessene Melodramen, Vaudevilles⁴⁰, Feuilleton-Romane etc. und sind entsprechend schwer zu identifizieren. Das berühmteste Beispiel findet sich in *Orphée aux enfers* (Jacques Offenbach, Buch Hector Crémieux und Ludovic Halévy, 1858); das schwülstige Loblied, mit dem Pluto das Leben auf dem Olymp besingt:

Ici l'on respire une odeur de déesse et de nymphe, une suave odeur de myrte et de verveine, de nectar et d'ambrosie. [...] On entend le roucoulement des colombes, les chansons d'Apollon et la lyre de Lesbos!... Voci les Nymphes!... Voici les Muses!... Les Grâces ne sont pas loin!...⁴¹

[Hier atmet man einen Duft von Göttinnen und Nymphen, einen lieblichen Duft von Myrten und Verbene, Nektar und Ambrosia. Man hört das Gurren der Tauben, die Lieder Apollos und die Lyra von Lesbos! Hier die Nymphen! Hier die Musen! Die Grazien sind nicht weit! (...)]

ist einer Theaterkritik von Jules Janin im Journal des Débats entnommen; als derselbe Janin sich dann über den respektlosen Umgang der Autoren mit der klassischen Antike aufregte, konnten sie ihm genüßlich das Zitat (das Janin bei der Premiere vermutlich überhört hatte) vorhalten.

In zahllosen Melodramen erkennt der Vater sein vor Jahren geraubtes Kind, der Onkel seine Nichte etc. am „Kreuz der Mutter“ – jenes charak-

³⁸ Vgl. GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 169ff.

³⁹ Einige Beispiele aus Offenbach-Operetten ebd., S. 170.

⁴⁰ Vgl. z.B. den Refrain der *Tyrolieenne*, die Gabrielle in Offenbachs *Vie parisienne* (als angebliche Witwe eines Obersten) singt und deren Refrain eine rührselige „Folie-vaudeville“ von Scribe und Dupin (*Michel et Christine*, 1821) zitiert, dazu GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 329f.

⁴¹ Offenbach, *Orphée aux enfers* (L'Avant-Scène Opéra, N° 185, juillet-août 1998), Nr. 13: Air en prose de Pluton, S. 33; zum Feuilleton Janins vgl. den Kommentar ebd., S. 32f.

teristische Schmuckstück ist in Frankreich sprichwörtlich für ein Requisit, das einen allzu vorhersehbaren *Coup de théâtre* herbeiführt. In Offenbachs „Opérette-bouffe“ *Mesdames de la Halle* (Text Armand Lapointe, 1858) glauben gleich zwei Marktweiber in der jungen Ciboulette ihre abhanden gekommene Tochter zu erkennen; welche von beiden recht hat, kann nur das berühmte Kreuz offenbaren. Die insistierende Wiederholung macht die Theaterkonvention lächerlich⁴²:

MADAME MADOU. [...] (*A Ciboulette*) As-tu la croix de ta mère?
MADAME BEURREFONDU. Tu dois avoir la croix de ta mère.
MADEMOISELLE POIRETAPEE. A-t-elle la croix de sa mère?
RAFLAFLA. Elle doit avoir la croix de sa mère.
CROUTE-AU-POT. Comment, la croix de sa mère?
LE COMMISSAIRE (*d'une voix grave*) Montre la croix de ta mère!
CIBOULETTE. Je n'ai pas la croix de ma mère.
TOUS. Horreur!

Dafür hat Ciboulette einen Brief ihres verschollenen Vaters, und das erweist sich als genauso hilfreich.

Mit dem letzten Zitat sind wir schon bei der bezwingenden **Albernheit** angelangt, die viele französische Bücher so reizvoll macht (natürlich gehören auch die schon erwähnten Kalauer-Kaskaden Bourvils und anderer hierhin). Deutsche Libretti bieten nicht allzu viel Vergleichbares – der Refrain des Terzetts von der „Rosalillja von Seville“ in Leo Falls Vaudeville (!) *Das Puppenmädel* nach französischer Vorlage⁴³ ist die Ausnahme, die die Regel bestätigt:

Sie ist aus Spanien, wo die Kastanien
Noch ungebraten in Zitronenhainen blüh'n.
Doch auch in Spanien muß die Kastanien
Man für den anderen öfters aus dem Feuer zieh'n!

⁴² Textbuch: *Mesdames de la Halle – Monsieur Choufleuri restera chez lui le... - Pomme d'api*. Musique de Jacques Offenbach, Paris 1983, S. 52.

⁴³ *Das Puppenmädel*. Vaudeville in drei Akten (mit Benützung eines Lustspiels von Flers und Caillavet) von Leo Stein und Dr. A. Willner. Musik von Leo Fall. Klavierauszug zu 2 Händen mit unterlegtem Text, Leipzig – Wien © 1910, Nr. 9, S. 86-88. – Vgl. GIER, Wär'es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 259.

Ja, in Sevillja (er will, er will ja,
 Die Sequidilla [sic] hopsen mit der Rosalillja!
 In der Mantilla verbirgt so viel ja,
 Senioritillja Rosalillja von Sevillja! [...]

(Der Reim „Sie will ja... nach Sevilla“ lag übrigens auch einem Kölner Karnevalsschlager des Ende der 1960er Jahre beliebten Eilemann-Trios zugrunde; ob sie Leo Falls schon damals vergessene Operette – es scheint nicht einmal eine ältere Rundfunkaufnahme zu geben – kannten, vermag ich nicht zu sagen.)

In Frankreich findet sich Vergleichbares z.B. bei Hervé, dem zweiten ‚Vater‘ der Operette neben Jacques Offenbach; ein Duett in *Mam‘zelle Nitouche*⁴⁴ erzählt Andersens Märchen vom Standhaften Zinnsoldaten mit vertauschten Rollen: Eine „Prinzessin“ verliebt sich in einen Grenadier „aus Nürnberg“ (für französische Sammler wie den Schriftsteller Valéry Larbaud⁴⁵ waren die Nürnberger Zinnsoldaten das Nonplusultra), den ihre Avancen aber kalt lassen – denn, das verrät uns der Refrain, er war aus Blei (in Frankreich sind die Zinnsoldaten Bleisoldaten). Schließlich bringt sie ihn aber doch zum „Schmelzen“ und schenkt daraufhin einer ganzen Schwadron das Leben: achthundert Mann nebst Pferden, die gleich in Watte gepackt und in ihren Schachteln verstaut werden. Der Refrain, mit onomatopoeischer Wiedergabe von Tierlauten, ist schierer Unfug:

DENISE. Parc’qu’il était, Parc’qu’il était, Parce qu’il était en plomb! / ENSEMBLE. Parc’qu’il était, Parc’qu’il était, Parce qu’il était en plomb! / [Niesen] Tchou! / Aou! Aou! / Le joli soldat, Oui-dà! / DENISE. [Katzenlaute] Miaou! miaou! miaou! Crrr! fut! / CELESTIN. [Hundeknurren] Crrrrr [Bellen] oa! oa! / ENSEMBLE. Rrra badabla badabla badabla / Voyez à l’aise, / Tout est à treize! / Et si cela sourit à votre bec, / Prenez la boîte avec, / Sec!

[D. / ZUSAMMEN. *Weil der Soldat, weil der Soldat, weil der Soldat aus Zinn war! Hatschi! Aou, aou! So ein schöner Soldat, jawohl! D. Miaou, miaou! Miaou! Grrr! fut! C. Grrrrr, wau, wau!* ZUSAMMEN. *Rrra badabla badabla badabla. Schauen Sie es sich in Ruhe an, alles für dreizehn*

⁴⁴ S.o. Anm. 33; zum Duett Nr. 4 vgl. GIER, Wär’ es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 311f.

⁴⁵ Vgl. BÉATRICE MOUSLI, *Valéry Larbaud*, Paris 1998, S. 383-389.

[Sous]! Und wenn es nach Ihrem Geschmack ist, nehmen Sie die Schachtel umsonst mit, und Schluß!]

Viele weitere Beispiele ließen sich anführen, aber ich will mich auf ein einziges beschränken: Raoul Moretti, ein hochinteressanter, sehr produktiver Komponist, von dem man heute leider nur noch eine einzige Operette, *Un Soir de Réveillon* (1932), kennt, brachte 1924 seine Mittelalter-Operette *En chemyse* zur Uraufführung; sie behandelt die bekannte Geschichte der sechs Bürger von Calais, die, so verlangte es König Edward III. von England, der erbost war, weil die belagerte Stadt so lange Widerstand geleistet hatte, im Hemd, mit dem Henkerstrick um den Hals, zum Zeichen der Kapitulation die Stadtschlüssel ins englische Lager bringen mußten. Es versteht sich von selbst, daß der durchaus ernste Stoff⁴⁶ auf grotesk-frivole Weise behandelt wird (eine der Figuren ist der Apothekergehilfe Aldebert Ricin, der gerade das nach ihm benannte Rizinusöl erfunden hat – es spielt im Stück eine nicht unwichtige Rolle).

Den Soldaten Lahirette verkörperte der wunderbare Komiker Dranem. Ihm schrieben die Librettisten – der unvermeidliche Albert Willemetz und Pierre-Henri Cami, dessen humoristische Mini-Dramen vor allem Sprachspiele sind – eine Einlage, ohne Bezug zur Intrigue des Stücks: *La Girl et le homard ou Le homard et la girl. Chanson Vécue*⁴⁷. Der Text basiert auf einem für Cami typischen Wortspiel: Es geht um zwei Variétékünstler, ein amerikanisches « Girl », das spanische Tänze vorführt, und einen Hummer (« un homard phénomène »), der singt « wie eine Nachtigall » :

Jouant tous deux sur la même scène / Le homard ressentit un choc / Et de la girl américaine / Subit'ement il devint loufoqu'... / Et l'soir après son numéro / Le homard chantait... le cœur gros / S'accompagnant sur le banjo : // Oh my little girl, yes (bis) / J'en pince pour vous / Oui, pour vous. / Je suis amoureux fou, fou, fou, fou, / Oh my little girl, yes ! (bis) / J'en ai marre d'être un homard / J'voudrais être en vitess' yes, / Un gentilhomme' campagnard / Pour t'offrir ma tendress' yes !/ Te payer une auto-car, / C'est un sign' de richness',

⁴⁶ Er liegt z.B. auch einem „Bühnenspiel“ von Georg Kaiser (*Die Bürger von Calais*, UA 1917) zugrunde.

⁴⁷ Hektographiertes Textbuch: *En chemyse*. Opérette-bouffe en Trois Actes. MM: Willemetz et Cami. Musique de M. Raoul Moretti, [hs.licher Vermerk: Bouffes-Parisiens, le 8 mars 1924], 113 S. (Bibliothèque Nationale de France, Arts du Spectacle Rf 74669); Zitate S. 70f.

yes ! / Et t'acheter quelque part / Un cottage' de princess', yes ! / Dans les environs / De / London !...

[Als sie beide im gleichen Theater spielten, fühlte der Hummer einen Choc und war sofort verrückt nach dem amerikanischen Girl... Und abends, nach seiner Nummer, sang der Hummer, dessen Herz schwer war, und begleitete sich auf seinem Banjo : Oh my little girl, yes, du nimmst mich in die Zange⁴⁸, ja, du. Ich bin rasend verliebt, -liebt, -liebt-, -liebt, -liebt, Oh my little girl, yes ! Ich bin es leid, ein Hummer zu sein, ich wollte ganz schnell, yes, ein Landedelmann werden, um mit dir zärtlich zu sein, yes ! Dir ein Auto zu kaufen, das zeugt von Reichtum, yes ! Und irgendwo in der Umgebung von London ein Landhaus wie für eine Prinzessin, yes !]

Das Girl aber will von dem Hummer nichts wissen, der sich in seiner Verzweiflung fünf (!) Kugeln ins Herz schießt. Am selben Abend

la girl chez Prunier, pour se distraire, / [...] alla siffler l'extra-dry. – sur la table, dans un plat, / Le homard était encor là / Et rougissant il lui chanta [*Refrain wie oben*] Oui, mesdam's c'est ainsi que / Par amour d'une inhumaine, / Un beau jour se donna le / Homard à l'américaine !

ging das Girl bei Prunier⁴⁹ Champagner extra-dry süffeln, um sich zu zerstreuen. Auf dem Tisch, in einer Schüssel, war der Hummer immer noch da und sang ihr errötend (!) sein Lied [...] Ja, meine Damen, so kam es, daß der Hummer sich eines schönen Tages aus Liebe zu einer Gefühllosen der Amerikanerin hingab –

oder aber, denn der letzten Satz ist doppelsinnig : daß der Hummer à l'américaine serviert wurde – Hummer à l'américaine oder (vermutlich richtiger) à l'armoricaine (also « auf bretonische Art »), mit einer Tomaten-Kräuter-Sauce, ist ein klassisches Rezept der französischen Küche.

Im Vergleich zu den französischen Beispielen resultiert die Albernheit im Duett zwischen Pepita Désirée Paquerette (« Gänseblümchen »), vulgo Pipsi, Verkäuferin (Abteilung Herrenwäsche) im Pariser Warenhaus Printemps, und ihrem Dagobert in Franz Lehárs *Eva*⁵⁰ eher aus dem

⁴⁸ Wörtl. „Ich kneife [mit meinen Zangen] für dich“, aber *pincé* „verliebt“ schwingt ebenfalls mit.

⁴⁹ Das Restaurant Prunier in der Avenue Victor Hugo gibt es immer noch; es ist berühmt für seine Fischspezialitäten.

⁵⁰ Nr. 12; zur Textgrundlage vgl. oben Anm. 37. – Vgl. GIER, Wär'es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 328f.

Spiel mit literarischen Mustern: Ihrer Gewohnheit entsprechend hat Pipsi den jungen Provinzler als gutbetuchten Begleiter für ihren Jahresurlaub engagiert. Jetzt sind seine finanziellen Mittel erschöpft, und der Herr Papa denkt nicht daran, mehr Geld zu schicken, sondern besteht auf sofortiger Heimkehr des Jünglings. Pipsi ist das ganz recht: Obwohl sie Dagobert wirklich mag, ist ein « Held ohne Geld » (so der Refrain) für sie uninteressant. Beide nehmen also tränenreich Abschied voneinander:

PIPSI. Ziehe hin zu deinem Vater
Als ein pflichtgetreuer Sohn.
Denk', was alles für dich tat er,
Undank werde nicht sein Lohn!
Erstens hat er dich geboren,
Das ist keine Kleinigkeit! –
Führte dich an deinen Ohren
Durch die gold'ne Jugendzeit.
DAGOBERT. Kommt es wirklich jetzt zum Scheiden,
Sag', o sag', o muß es sein?
Deine holde Nähe meiden –
All das durch des Vaters Nein!
O, Geliebte, sprich ein Wort –
PIPSI. Geh' fort, geh' fort!
DAGOBERT. O Geliebte, sprich es aus –
PIPSI. Nach Haus', nach Haus!
BEIDE. Sei nicht bö's' – nicht nervös,
Gib dich drein – es muß sein,
Schwach gestellt – ist ein Held
Ohne Geld!
Drum pack' ein – bleib' allein,
Geh' nach Haus – sag' : 's ist aus!
(Zischend) Und verzicht' und verzicht'
Auf die G'schicht'!

Pipsis erster Vierzeiler könnte aus einem Melodram oder Besserungsstück des 19. Jahrhunderts stammen: Diese Femme fatale im Westentischenformat, so mag man denken, schreckt davor zurück, den harmlosen Burschen ins Unglück zu stürzen, und schickt ihn heim in den Schoß der

Familie wie Verdis Violetta ihren Alfredo. Lediglich der Reim *Vater : tat er* könnte mißtrauisch machen – Reime mit einem unbetonten einsilbigen Wort am Ende haben immer einen Einschlag von Komik. In Pipsis zweitem Vierzeiler wird dann deutlich, daß sie sich über Weltbild und Idiom jener hochmoralischen Genres lustig macht – Dagoberts Vater hat ihn „geboren“, was wahrlich „keine Kleinigkeit“ ist (man denkt an Friederike Kempners „Viel verkannt und tief gebeugt / Ist der Mensch, vom Weib gezeugt“⁵¹), und er führte den Sohn an den (offenbar langen) Ohren „Durch die gold’ne Jugendzeit“. Diesem Klischee läßt Dagobert weitere folgen: das „Scheiden“, das insistierende „Sag’, o sag’“, die „holde Nähe“, bis hin zu einem *Faust*-Zitat in der zweiten Strophe: „Die Trää-ne quillt“. Lehár unterstreicht den parodistischen Charakter, indem er auf die Anfangssilbe jedes Verses einen starken Akzent setzt (punktierte Achtel im sonst regelmäßigen Achtelpuls), der gelegentlich (so in V. 2, 6, 8, 11, 13) eindeutig sinnwidrig ist. Das verleiht dem Ganzen einen leiernden, wie auswendig gelernten Charakter, zu dem der behend hüpfende Refrain: Allegro statt Allegretto, Sinneinheiten von drei statt sieben oder acht Silben und der zum Vorgehenden markant gegensätzliche Inhalt: „Fort ist fort und hin ist hin“ einen fröhlichen Kontrapunkt bildet.

Wie schon erwähnt, basieren zahlreiche deutschsprachige Operetten auf französischen (meist Schauspiel-)Vorlagen⁵². Drei Beispiele⁵³ wollen wir uns in der gebotenen Kürze anschauen: Das Buch zu *Fatinitza* (1876), das Friedrich Zell und Richard Genée für Franz von Suppé schrieben,

⁵¹ *Der Mensch*, in: GERHARD HERMANN MOSTAR, *Friederike Kempner, der schlesische Schwan. Das Genie der unfreiwilligen Komik*, München ⁵1972, S. 33.

⁵² Dazu allgemein CHARLOTTE ALTMANN, *Der französische Einfluß auf die Textbücher der klassischen Wiener Operette. Ein Beitrag zur Theatergeschichte Wiens*, Diss. (masch.) Wien [1935].

⁵³ Vgl. außerdem zu Friedrich Zells und Richard Genées *Boccaccio* (1879) für Suppé nach Jean François Bayards „Comédie mêlée de chant“ *Boccaccio ou le Décameron* (1853) A. GIER, „Boccaccio, der die abscheulichen Novellen schrieb“. *Der Decameron in Oper und Operette*, in: Giovanni Boccaccio. Italienisch-deutscher Kulturtransfer von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, hg. von INGRID BENNEWITZ, Bamberg 2015, S. 285-317: 305-311; zur *Lustigen Witwe* von Victor Léon und Leo Stein für Lehár (1905) nach Henri Meilhacs Komödie *L’Attaché d’ambassade* (1861) DERS., *Die Uneigentlichkeit der komischen Operette. Jacques Offenbach – Karl Kraus – Reynaldo Hahn*, in: BORIS MANNER / OSWALD PANAGL (Hrsg.), *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, Wien 2015, S. 105-120: 113.

lehnt sich so eng an Scribes Opéra comique-Libretto *La Circassienne*⁵⁴ für Auber (1861) an, daß man von einem Plagiat sprechen kann; nicht nur der Handlungsverlauf stimmt bis auf kleinere Abweichungen genau mit der Vorlage überein, etliche Dialogpassagen sind auch fast wörtlich übersetzt.

Scribes russischer Leutnant Alexis Zouboff (im deutschen Buch wird er zu Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff) erzählt seinen Kameraden, wie er sich einmal als Frau verkleidete, um seiner verheirateten Geliebten nahe sein zu können; er mußte fliehen, da sich General Orsakoff, der Schwager der Dame, in die falsche Praskovia (Suppés Fatinitza) verliebte und zudringlich wurde⁵⁵. Eben jener Orsakoff, ein grober, brutaler Kerl, kommt nun, um die Truppen zu inspizieren, und steht unversehens seiner geliebten ‚Prascovia‘ gegenüber – denn die Offiziere haben beschlossen, zum Zeitvertreib ein Theaterstück aufzuführen, Alexis soll die weibliche Hauptrolle übernehmen und probiert gerade sein Kostüm. Im übrigen hat sich der Leutnant in eine junge Dame verliebt, die ihn nach einem Sturz vom Pferd gepflegt hat und – wie sich das trifft – die Nichte des Generals ist. Ehe Orsakoff erkennt, daß man ihn zum besten hält, werden erst die falsche Prascovia, dann Orsakoffs Nichte Olga von den Tscherkessen gefangengenommen⁵⁶ und in den Harem ihres Anführers Aboul-Kazim gebracht. Es gelingt den Russen, die Tscherkessen zu überrumpeln und die Frauen zu befreien; ‚Prascovia‘ verwandelt sich rasch wieder

⁵⁴ *La Circassienne*. Opéra-comique en trois actes. Paroles M.E. Scribe. Musique de M. Auber, Paris 1861, abrufbar unter <https://books.google.de/books?id=-PJRAAAAcAAJ&pg=PP1&hl=de#v=onepage&q&f=false> (24.2.2016).

⁵⁵ Das Motiv, daß der Ehemann (bei Scribe: der Schwager) sich in den Geliebten seiner Frau (bei Scribe: seiner Nichte) verliebt, der sich in weiblicher Verkleidung in sein Haus eingeschlichen hat, begegnet schon in Bernardo Dovizi da Bibbienas Komödie *La Calandria* (1513); einen verliebten jungen Mann in Frauenkleidern gibt es z.B. auch in Ludovico Ariostos *Orlando Furioso* (1516/1532) oder in Louvet de Couvrays *Amours du Chevalier de Faublas* (1787; daher, bzw. aus einer 1908 in Paris uraufgeführten Faublas-Operette von Claude Terrasse [Musik] und Louis Artus [Text], auf die ihn vermutlich Harry Graf Kessler, der das Stück in Paris gesehen haben könnte, aufmerksam machte, übernahm Hofmannsthal das Motiv im *Rosenkavalier*, dazu ALBERT GIER, *Der Rosenkavalier und Ariadne auf Naxos als Theater über Theater*, in: Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. September 2001, hg. von Julia Liebscher, Berlin 2005, S. 183-197: 187n26).

⁵⁶ Bei Zell und Genée werden Lydia (=Olga) und ‚Fatinitza‘ gemeinsam (von den Türken) geraubt.

in ihren ‚Bruder‘ Alexis. Die Nachforschungen, die der verliebte General anstellt, bleiben erfolglos. Wenn er Alexis als das Familienoberhaupt um die Hand seiner Schwester bittet, besteht der Leutnant darauf, daß er im Gegenzug Olga heiraten darf; nachdem die Ehe der beiden jungen Leute geschlossen ist, erhält Orsakoff einen Abschiedsbrief Prascovias, die sich über die Trennung von ihrem Geliebten zu Tode gegrämt habe.

Eugène Scribe hat die Geschichte im Jahr 1800, zur Zeit der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen dem expandierenden Russischen Reich und den Tscherkessen im Kaukasus, situiert; im ersten Akt wollen die Offiziere „une petite pièce de salon“ aufführen, *Adolphe et Clara* ou *Les deux prisonniers* von Dalayrac (Buch von Marsollier), entstanden 1799, also „de l’année dernière“ (I 2); Alexis versucht sich sogar am Refrain von *Claras Rondeau*⁵⁷.

Dagegen haben Zell und Genée das Geschehen in die Zeit des Krimkriegs zwischen Rußland und dem Osmanischen Reich verlegt; die Handlung „beginnt im Januar 1854 und endet im Herbst 1855“, wird präzisiert⁵⁸. Gegner der Russen sind somit nicht Tscherkessen, sondern „Türken“. 1876, zur Zeit der Uraufführung von *Fatinitza*, war die Türkei in aller Munde: Im zweiten Finale⁵⁹, wenn Izzet Pascha dem Reporter Julian von Golz seine vier Frauen vorstellt (Scribes Aboul-Kazim hatte noch ein volles Dutzend), erläutert er: „Zuleika dank’ ich dem Zufall blos, / Hab’ sie gewonnen auf ein Türkenloos!“ Mit den ‚Türkenlosen‘ sollte der Bau der Transbalkanischen Eisenbahn nach Konstantinopel (durch den Bankier Moritz Freiherr von Hirsch, seit 1869) finanziert werden, aber nach dem türkischen Staatsbankrott 1875 wurden die Lose notleidend, die Loskäufer sahen sich um ihre Gewinnchancen geprellt⁶⁰. Auf

⁵⁷ „Jeune fille [im Original: Jeunes filles] qu’on marie, / Que votre sort est affreux, / Que de peines dans la vie, / Pour quelques moments heureux!“, I 11, S. 8 in: *Adolphe et Clara, ou Les deux prisonnier [sic]*. Comédie en un Acte en prose, mêlée d’Ariettes. Paroles de B.J. Marsollier. Musique du Citoyen d’Aleyrac [sic], Paris, An VII, abrufbar unter http://reader.digital-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10577653_00005.html (24.2.2016).

⁵⁸ *Gesänge aus: Fatinitza*. Komische Oper in drei Akten (mit Benutzung eines dem Faublas entlehnten älteren französischen Stoffes) von F. Zell und Richard Genée; Musik von Franz von Suppé, Wiesbaden o.J., S. 2.

⁵⁹ Ebd. Nr. 17, S. 31.

⁶⁰ Vgl. GIER, Wär’ es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 339, nach dem Artikel *Moritz Freiherr von Hirsch* in der Neuen Deutschen Biographie, abrufbar unter <http://www.deutsche-biographie.de/sfz32519.html> (24.2.2016).

die prekäre wirtschaftliche Lage des Osmanischen Reichs und die Lotterie spielt das Couplet Izzet Paschas⁶¹ an:

Reformen thu'n Noth bei der türk'schen Nation,
Sonst wird aus dem Halbmond ein Kipfel bald schon.
An dem „kranken Mann“⁶² thun's so lang schon kuriren,
Man kann sich im Orient kaum mehr orientiren.
[...]
Wie uns're Finanzen steh'n, ist schon a Schand',
Das ewige Pumpen ruinirt unser Land,
Und während wir uns mit den Russen 'rumraufen,
Fragt jeder Jud: Woll's kein'n Türken nicht kaufen?
Dem Loose der Türken traut Keiner mehr recht,
Ein bißel auffrischen,
Ein bißel aufmischen,
Das wär nicht so schlecht.

Obwohl sich die Namen ändern, entsprechen die Figuren der Operette genau ihren französischen Vorbildern, mit einer Ausnahme: Der findige Freund, dem Alexis letztlich den glücklichen Ausgang seines Abenteuers verdankt, ist bei Scribe Lanskoi, der Hofmaler Zar Pauls I.; Zell und Genée machen daraus den Kriegsberichterstatter Julian von Golz, der sich und seine Profession im Entrée⁶³ wortreich vorstellt: „Der Reporter ist ein Mann / Dem man nichts verbergen kann!“ Um das Jahr 1800 gab es den Beruf des Reporters noch nicht; der Einfallsreichtum, durch den sich der

⁶¹ *Fatinitza* (Anm. 58), Nr. 13. Abgedruckt sind neun Strophen, aus denen jeweils eine Auswahl getroffen und die durch Ad hoc gedichtete, aktuelle Ereignisse glossierende Zusatzstrophen ergänzt wurden.

⁶² Das Dictum vom „kranken Mann am Bosphorus“ soll auf Zar Nikolaus I. von Rußland zurückgehen, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Kranker_Mann_am_Bosphorus (24.2.2016).

⁶³ *Fatinitza* (Anm. 58), Nr. 4. Die „Standes- und Entréelieder“ schließen an die Tradition der Wiener Volksstücke an, vgl. HEIKE QUISSEK, *Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie*, Stuttgart – Weimar 2012, S. 81; die französische Operette bietet eher wenig Vergleichbares.

Freund des Protagonisten auszeichnet – er hat die Idee, Prascovia/Fatinitza an Liebeskummer sterben zu lassen – paßt zweifellos besser zu einem Journalisten⁶⁴ als zu einem Maler.

Zells und Genées General Kantschukoff liebt, so scheint es, Fatinitza wirklich; demnach müßte ihr ‚Tod‘ ihn untröstlich zurücklassen⁶⁵. Scribes Orsakoff dagegen hat von den Frauen insgesamt keine hohe Meinung⁶⁶, Prascovia – die einzige, die er je geliebt hat – ist die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Daß die Frauen im allgemeinen nichts von ihm wissen wollen (was bei seinem schlechten Benehmen und aufbrausenden Temperament kein Wunder ist), kränkt ihn lediglich in seiner Eitelkeit⁶⁷: Im dritten Akt⁶⁸ hat er das Gespräch einiger Hofdamen belauscht, die sich nicht vorstellen konnten, daß ein so grober Bär wie er jemals geliebt worden sei – in seinem Zorn hätte er sie am liebsten mit der Knute bestraft. Wenn Lanskoï ihm dann einen Brief von ‚Prascovia‘ bringt (den der Maler natürlich selbst geschrieben hat), mit der Ankündigung, sie werde ins Kloster gehen, wenn er nicht binnen drei Monaten von sich hören lasse, triumphiert Orsakoff: Mit diesem Brief kann er jenen impertinenten Weibern beweisen, daß auch er geliebt wird (III 6).

Insofern kann er den Verlust der Geliebten leicht verschmerzen: Die Erinnerung an „die Freundin, die aus Liebe zu ihm starb“, liefert den gewünschten Beweis, ohne ihn in seinen Gewohnheiten zu stören⁶⁹. Seine Eitelkeit ist ein bißchen lächerlich und verhindert, daß der Zuschauer etwa Mitleid mit dem genarrten General empfindet; zugleich ist damit freilich die beunruhigende Frage aufgeworfen, ob die Liebe (speziell der Eros) nicht ein wesentlich egoistisches Gefühl sei? Mit diesem desillusio-

⁶⁴ Vgl. in seinem Entrée (*Fatinitza* [Anm. 58], S. 8): „[...] Niemals verlegen, / Kundig und findig / Ist der Publicist. / Schlagfertig, spitzig, / Launig und witzig [...]“.

⁶⁵ Auf ihren Abschiedsbrief reagiert er nur mit dem Ausruf: „Fatinitza! Fatinitza! So liebt nur die höchste Leidenschaft!“

⁶⁶ *La Circassienne* (Anm. 54), I 7: „[...] dans ce que j’ai vu de femmes, je n’ai rencontré que trahison, fausseté, coquetterie“.

⁶⁷ Lanskoï stellt fest (ebd., III 13): „Être aimé est devenu pour lui un point d’honneur, une question d’orgueil, d’amour-propre...“.

⁶⁸ Ebd., III 3.

⁶⁹ Lanskoï kommentiert Orsakoffs Reaktion auf ‚Prascovias‘ Abschiedsbrief (Finale, III 13): „Hélas! ce dernier mot [„pensez à votre amie / Qui meurt d’amour pour vous!“] malgré lui le console, / Sur un souffle d’orgueil, la tristesse s’envole / Et bientôt sa douleur s’adoucirait je crois!“

nierenden Gedanken wollten Zell und Genée ihr Publikum nicht entlassen; was ihr Kantschukoff an seiner Fatinitza eigentlich liebt, bleibt offen, aber auf bloßer Eitelkeit scheint sein Gefühl nicht zu beruhen. Auch Scribes Pointe haben sie nicht übernommen. Orsakoff gefällt sich darin, die tote Geliebte zu loben: „[...] la femme, ici-bas / Qui meurt d’amour...“ Lanskoi setzt (beseite gesprochen) fort: „Est celle qui n’existe pas!“ [*die Frau, die auf dieser Welt aus Liebe stirbt – Ist die, die es nicht gibt.*] Was an Scribes treuherzigem Libretto auch nur ein bißchen böse ist, haben die deutschen Bearbeiter getilgt.

Das Libretto zu *Der Opernball*⁷⁰ (1898), das Victor Léon und H. von Waldberg für Richard Heuberger schrieben, basiert auf der Komödie *Les Dominos roses* (1876) von Alfred Delacour und Alfred Hennequin⁷¹; auch hier wurde der Handlungsverlauf der Vorlage kaum verändert, auch die Namen der Figuren wurden beibehalten: Paul Aubier und seine Frau Angèle aus Rouen (in der Operette kommen sie aus Orléans⁷²) sind in Paris bei Angèles Freundin Marguerite und deren Ehemann Georges zu Gast. Während Paul ganz in seiner Arbeit als Geschäftsführer einer Spinnerei aufzugehen scheint, ist Georges ein eleganter Nichtstuer und Lebemann. Angèle fühlt sich ein wenig vernachlässigt, ist aber felsenfest überzeugt, daß Paul sie nicht betrügt; Marguerite, die Georges seine kleinen Abenteuer nachsieht, hält die Treue der Männer für eitlen Wahn und

⁷⁰ Regiebuch: Richard Heuberger, *Der Opernball*. Operette in drei Akten (nach dem Lustspiel *Die Rosa-Domino's*) von Victor Léon und H. von Waldberg. Musik von Richard Heuberger, Köln – Wien – London o.J.

⁷¹ Comédie en trois actes. Représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le 17 Avril 1876, troisième éd. 1884; abrufbar unter <https://archive.org/details/les-dominosrosesc00delauoft> (25.2.2016).

⁷² Wodurch, nebenbei bemerkt, Pauls Entschuldigung, er könne abends nicht mit seiner Frau und den Freunden ins Theater gehen, sondern müsse nach Orléans fahren, um am nächsten Morgen an einer Aufsichtsratssitzung teilnehmen zu können (vgl. Finale Nr. 6, I 12), unglaublich wird: Die Distanz von Paris nach Orléans beträgt wenig mehr als 100 km, die Fahrzeit lag bei Eröffnung der Bahnlinie 1843 bei ca. drei Stunden (F., *Die erste Fahrt auf der Eisenbahn von Paris nach Orléans*, Illustrierte Zeitung Bd 1 (1843), Nr. 4, S. 52-54: 54 [abrufbar unter http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10498693_00060.html?-zoom=0.6500000000000000 (25.2.2016)] gibt die Fahrzeit mit viereinhalb Stunden an, wobei sie „noch über 1 Stunde auf dem Wege verweilt“ hätten), 1876 ging es mit Sicherheit schon schneller; demnach wäre Paul wohl bequem zurechtgekommen, wenn er den ersten Zug am folgenden Morgen genommen hätte.

schlägt ihrer Freundin eine Wette vor: Beide Männer sollen Briefe (geschrieben vom Stubenmädchen Hortense) erhalten, in denen eine Unbekannte sie zu einem Rendezvous beim Opernball einlädt; wie Marguerite vorausgesehen hat, kann Paul dieser Versuchung ebensowenig widerstehen wie Georges.

Im zweiten Akt treffen sich beide Frauen maskiert und in identischen rosa Dominos (es ist Karnevalszeit) auf dem Opernball jeweils mit dem Mann der anderen; die Herren führen sie zum Souper in ein elegantes Restaurant, natürlich ins *Séparée* (in Heubergers Operette spielt der II. Akt in der Oper selbst, das von Henri und Hortense in der bis heute bekanntesten Nummer⁷³ besungene *Chambre séparée* könnte demnach nur eine Loge sein; daß dort ein so kopiöses Souper serviert würde, wie es Féodora bestellt (II 2), ist einigermaßen unwahrscheinlich). Außer diesen beiden Paaren ist aber auch das Stubenmädchen Hortense, mit einem abgelegten rosa Domino Angèles, auf dem Ball; ihr Begleiter ist Angèles junger Cousin Henri, der Jura studiert, eine Karriere in der öffentlichen Verwaltung anstrebt (*Les Dominos roses* I 3; Zell und Genée machen ihn zu einem unternehmungslustigen Seekadetten) und darauf brennt, endlich sein erstes erotisches Abenteuer zu erleben⁷⁴. Und schließlich sucht auch Angèles Onkel Beaubuisson, der unter dem Pantoffel seiner humorlos tugendhaften Frau steht, in Begleitung einer Schauspielerin, deren Bekanntschaft er Georges verdankt, das Restaurant auf. Die *Séparées* der vier Paare liegen nebeneinander, beim Kommen und Gehen gibt es diverse unliebsame Begegnungen, Verwechslungen und Mißverständnisse, denn die drei maskierten rosa Dominos sind einfach nicht auseinanderzuhalten. Zuletzt sind Angèle wie Marguerite überzeugt, ihre jeweilige Freundin hätte sie mit ihrem Mann betrogen; die Stimmung im Hause Dumesnil ist am folgenden Tag (III. Akt) entsprechend gereizt.

In Wirklichkeit war es freilich Hortense, die die beiden Frauen in kompromittierenden Situationen mit Paul wie Georges beobachtet haben. Wie es sich für eine gut konstruierte Komödie gehört, ist das auch leicht zu beweisen: Der mehr als nur leicht angetrunkene Henri hat mit seiner Zigarette ein Loch in ihren Domino gebrannt (II 10); Georges hat seinen Kaffee verschüttet und einen häßlichen Fleck auf dem Kostüm des Stubenmädchens hinterlassen (II 15), und Paul hat es zerrissen (II 16).

⁷³ (wie Anm. 70), Duetтино Nr. 8.

⁷⁴ In Heubergers Operette ist das eine Hosenrolle (Sopran).

Da Angèles und Marguerites Dominos unbeschädigt und unbefleckt sind, ist klar, daß einzig Hortense den drei Herren gewisse Freiheiten gestattet hat.

Léons und von Waldbergs Buch folgt der französischen Vorlage getreu, streicht aber gewisse Anzüglichkeiten, wie der Dialog zwischen Marguerite und Angèle über „die Spezies *Ehemann*“ im ersten Akt⁷⁵ verdeutlichen mag:

<p>MARGUERITE. [...] Mon mari ne vaut pas moins que les autres, mais les autres ne valent pas mieux que lui! [...] Aujourd'hui, l'espèce „mari“ se divise en deux catégories: les adroits et les maladroits, ceux qui ne se font pas pincer... et ceux... au contraire, qui...</p> <p>ANGELE. Ah, quelle horreur! (<i>Elle pose sa broderie.</i>)</p> <p>MARG. Il n'y en a pas d'autres... parmi les maris effectifs bien entendu... parce que je ne te parle pas des invalides... Et encore, parmi ceux-là, il y en a tant de faux... qui reprennent du service dans l'armée irrégulière. [...]</p> <p>ANG. Ce que tu as dit des maris parisiens peut être fort exact, mais Dieu merci, en province, nous n'en sommes pas là. Nos maris ne vont pas courir de droite et de gauche, sans nous rien dire... sans nous demander la permission. Il nous tiennent au courant de leurs affaires, nous racontent tout ce qu'ils font... tout... entends-tu bien?</p>	<p>MARGUERITE. Übrigens ist Georges nicht schlimmer, als die Anderen! [...]</p> <p>Heute gibt es bei den Ehemännern nur zwei Kategorien: solche, die sich erwischen lassen, und solche, die sich nicht erwischen lassen! Der Meinige gehört zu den Letzteren!</p> <p>ANGELE. In Paris mag es ja so sein! Aber wir in Orléans sind Gott sei Dank noch nicht so weit fortgeschritten – Mein Mann hat keine Heimlichkeiten vor mir.</p>
--	--

Die Ausführungen der beiden Frauen werden getreu, wenn auch leicht gerafft wiedergeben. Marguerites Vorbehalt hinsichtlich der „Ehe-

⁷⁵ *Les Dominos roses*, I 7, S. 19f.; *Der Opernball*, I 7, S. 25

männer, die es wirklich sind“, und der „Invaliden“ freilich, mit dem Hinweis auf die vielen „falschen Invaliden“, die nur bei der eigenen Ehefrau impotent sind und „im Freicorps“ (bei den käuflichen Frauen) „Dienst nehmen“, glaubten die Autoren ihrem Publikum (oder dem Zensor) nicht zumuten zu können. Auch das hübsche (von Angèle vermutlich nicht beabsichtigte) Wortspiel, die Männer in Orléans hielten die Frauen über ihre „affaires“ auf dem laufenden, womit sie natürlich die ‚Geschäfte‘, nicht die ‚Affairen‘ mit anderen Frauen meint, fällt weg.

Bei Delacour und Hennequin sind Georges wie Paul Lebemänner, die sich nur in der Vorgehensweise unterscheiden: Georges (der es nicht nötig hat zu arbeiten) tut, was ihm gefällt, seiner Frau bleibt kaum etwas anderes übrig, als sich damit abzufinden. Paul ist scheinbar ein Mustergatte, der lediglich zuviel Zeit im Büro verbringt; dabei hat auch er seine kleinen Abenteuer, allerdings heimlich. Während er angeblich seinen Geschäften nachgeht, hält er in Wirklichkeit nach willigen Frauen Ausschau; wenn er den anonymen Brief mit der Einladung zum Opernball erhält, fallen ihm gleich zwei Damen ein, mit denen er Blickkontakt hatte⁷⁶. Wenn er eine Entschuldigung braucht, um eine Nacht außer Haus verbringen zu können, läßt er sich vom Direktor seiner Firma telegraphieren, seine Anwesenheit in Rouen sei dringend vonnöten, und fährt angeblich mit dem Nachtzug hin⁷⁷.

Léons und Waldbergs Paul rühmt sich, in Orléans sei er „der ausgesprochene Liebling der Damenwelt. Leider ist diese Welt bei uns in Orléans nicht sehr gross und von mir schon vollständig entdeckt“⁷⁸. In Paris dagegen scheint er hilflos und verloren. Dabei hat er ein großes Ziel: endlich eine echte Pariserin zu erobern! Das Scheitern dieses ehrgeizigen

⁷⁶ *Les Dominos roses* I 11, S. 28: „Je parierais que c'est la petite amazone... au bois de Boulogne... à moins que ce ne soit pas le chapeau blanc du cirque...“.

⁷⁷ Vgl. ebd.: „Tiens! Au fait... je n'y songeais pas! J'ai mon moyen“; worin dieses ‚Mittel‘ besteht, erläutert er Georges, wenn er ihm beim Opernball über den Weg läuft (ebd., II 7, S. 55).

⁷⁸ *Der Opernball*, S. 5. – Dazu will allerdings nicht recht passen, daß er sich nicht traut, „etwas anzufangen“, „wenn sich schon einmal ein Kokottchen“ nach Orléans „verirrt“, wie er gleich darauf erklärt (S. 6) – als großer ‚Entdecker‘ sollte er doch eine gewisse Routine haben? – Wenn er im *Séparée* mit Marguerite allein ist (ebd., II 9), wirkt er gehemmt und verhält sich ziemlich ungeschickt: Ständig rutscht ihm heraus, daß er verheiratet ist und nicht aus Paris, sondern aus Orléans kommt.

Projekts ist so etwas wie ein (von den Librettisten neu eingeführter) Running Gag⁷⁹: Zu Beginn erzählt er Georges, wie er einer nicht mehr ganz jungen Frau ‚nachstieg‘, sie zum Essen einlud und mit viel Champagner fütterte, um schließlich in ihr die Masseurin seiner Schwiegermutter aus Orléans zu erkennen⁸⁰. Wenn er schließlich mit Marguerite im *Séparée* ist⁸¹, beschäftigt ihn nur eine Frage: „Sie sind doch eine Pariserin?“ Sie reagiert beleidigt: „Ob man eine Pariserin, / Braucht man nicht zu gestehen, / Das muss ein jeder ohnehin / Erkennen und gleich sehen!“⁸² Nachdem er erkennen mußte, daß die ‚Aristokratin‘, mit der er beim Opernball angebandelt hat, das Stubenmädchen war, hat er nur noch eine Frage: „sind Sie wenigstens eine Pariserin?“, aber Hortense enttäuscht ihn: „Nein, ich bin aus Orléans!“ Damit ist Pauls Scheitern offensichtlich, er kann nichts mehr sagen als: „Fahren wir nach Hause, Angèle!“⁸³

Dieser Schluß unterscheidet sich nicht unwesentlich von dem der französischen Vorlage: In Komödie und Operette läßt sich die von Paul tief enttäuschte Angèle von Marguerite überzeugen, daß eine Frau ihrem Mann besser eine lange Leine lassen, hin und wieder ein Auge zudrücken sollte⁸⁴. Demnach dürfte es Paul künftig einfacher haben, er wird seine Flirts nicht mehr ängstlich vor Angèle geheimhalten müssen. Beim Opernball hat er seine erotischen Ziele zwar nicht erreicht, aber von einer Heimfahrt nach Orléans ist bei Delacour und Hennequin nicht die Rede;

⁷⁹ Mit Beaubuissons Gewohnheit, sich ständig Knöpfe abzureißen, die er sich dann von der hübschen Hortense annähen läßt (da er sein Jackett dazu nicht auszieht, muß sie ihm auf Tuchfühlung nahekommen), haben die Librettisten einen weiteren Running Gag neu eingeführt (vgl. *Der Opernball* I 2, S. 10; I 6, S. 18f.; I 7, S. 24).

⁸⁰ Ebd., I 1, S. 6-8.

⁸¹ Ebd., II 9, S. 55; es folgt das Duett Nr. 9a [im Regiebuch wird irrtümlich auch das folgende Duett Féodora – Beaubuisson als Nr. 9 gezählt, = 9b], S. 55-57.

⁸² Im Refrain versteigt sie sich zu der Behauptung: „Das Urbild ja, das bin ich von / *La Garçonne*“. Der Roman *La Garçonne* von Victor Margueritte erschien 1922, d.h. die Anspielung kann in Léons und Waldbergs Buch von 1898 unmöglich enthalten gewesen sein (das Wort *garçonne* ist seit Ende des 19. Jahrhunderts nachgewiesen, vgl. [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts-tlfiv5/advanced.exe?8;s=568222110](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts-tlfiv5/advanced.exe?8;s=568222110;); [26.2.2016], allerdings im Sinne von „Frau von knabenhaftem Wuchs“, was im Libretto kaum gemeint sein kann; die Bedeutung „emanzipierte Frau, die mit einem Mann zusammenlebt, ohne mit ihm verheiratet zu sein“, bekommt das Wort erst bei Margueritte); offenbar gibt das Regiebuch eine spätere Bearbeitung zumindest dieser Nummer wieder. Zu den Faszungsproblemen bei Operettenbüchern vgl. oben S. 13.

⁸³ *Der Opernball* III 14, S. 96.

⁸⁴ *Les Dominos roses*, III 1; *Der Opernball*, III 2.

Paul hat also immer noch die Chance, z.B. bei der „kleinen Amazone aus dem Bois de Boulogne“⁸⁵ zum Ziel zu kommen. Dagegen gesteht er in der Operette seine Niederlage ein und verzichtet, wenn auch nicht unbedingt auf alle erotischen Abenteuer, so doch zumindest auf die Eroberung einer Pariserin. Die Rückreise nach Orléans mag man als Heimkehr des reuigen Sünders auffassen: Ganz aufgeben wird er seine Eskapaden vermutlich nicht, aber vielleicht bleibt er künftig häufiger brav zu Hause bei seiner Frau. Im französischen Stück scheint es eher, als hätte Marguerite Angèle zu ihrer Vorstellung einer relativ offenen Ehe bekehrt, sie würde ihm, und vielleicht würde er auch ihr künftig mehr Freiräume zugestehen.

Auf eine Figur müssen wir noch eingehen: Fœdora, die in der Operette zu Féodora wird, ist in der französischen Komödie Schauspielerin (am Théâtre des Variétés), und sie läßt sich aushalten (vermutlich ist ihre Gage so niedrig, daß ihr gar nichts anderes übrigbleibt). Sie hat nur einen kurzen, sehr komischen Auftritt: Beaubuisson hat sie zum Essen eingeladen und hofft, daß der Abend nicht zu teuer wird – seine Frau hält ihn sehr kurz, das Geld für seine Eskapade mußte er sich von Georges Duménil borgen. Die junge Frau (die in dem Restaurant offensichtlich Stammgast ist) erklärt, sie habe gar keinen Hunger, bestellt dann aber ein üppiges Menu mit Wein und Champagner⁸⁶; dann verschwindet sie, denn im „Grand Salon Rouge“ tafeln ihre Freunde, Lebemänner, die amüsanter und auch großzügiger sind als der langweilige alte Herr⁸⁷.

Léon und von Waldberg haben aus der französischen Schauspielerin eine junge Slovakin gemacht, die in Paris mit einem „kleinen, slovakischen Bauerntänzchen“ zu reüssieren hofft; dem staunenden Beaubuisson führt sie ihre Nummer vor (Duett Nr. 9, II 12):

Babuschka, o Babuschka,

Du bist ein schönes Mädél ja!

(deutet mit beiden Händen auf die Stirne) Da hast was!

(deutet auf ihre Oberkörper) Und da hast was!

(schlägt sich mit beiden Händen auf die Beine) Und hast auch etwas da!

⁸⁵ S.o. Anm. 76.

⁸⁶ *Les Dominos roses*, II 1; *Der Opernball*, II 2.

⁸⁷ *Les Dominos roses*, II, 5; im *Opernball*, II 7, fragt sie den Kellner Philippe nach dem „kleinen [Marquis] Rivarolles“, der „drüben auf Nr. 15“ soupiert, allerdings in Gesellschaft einer anderen (II, 12).

(die nächsten acht Takte tanzt sie und bläst dazu auf einer Mundharmonika,
die sie aus der Tasche zieht)

Babuschka, die Babuschka

Sagt: „Wart' nur, Papsch, Mamuschka,

Mit der Zeit

Macht Euch schon Freud'

Die kleine Babuschka!“

Der „folkloristische Zitatentum“ der österreichischen Operette⁸⁸ hat in Frankreich keine Entsprechung; innerhalb des Vielvölkerstaats leistet die Gattung einen wesentlichen Beitrag zur Integration der verschiedenen Ethnien: Indem die Operette wienersische, ungarische, böhmische, slovakische... Musik- und Tanzformen integriert, wird sie ‚österreichisch‘.

Zell und Genée haben in *Fatinitza* den Verlauf der Handlung ihrer französischen Vorlage ebensowenig verändert wie Léon und von Waldberg im *Opernball*. Ralph Benatzky, der 1930 die französische Komödie *Ma sœur et moi*⁸⁹ (UA 1928) gemeinsam mit Robert Blum zum Libretto eines Musikalischen Lustspiels (*Meine Schwester und ich*) umformte, machte dagegen aus einer Sittenkomödie ein Märchen.

Bei Berr und Verneuil ist Princesse Irène, eine junge Witwe, mit dem Comte de Chazelles verlobt; dieser vollendete Weltmann verbirgt seine Gefühle und seine Intelligenz hinter der Maske oberflächlicher Gleichgültigkeit. Die Prinzessin hat Roger Fleuriot, einen schüchternen Philologen aus kleinen Verhältnissen, engagiert, um ihre Bibliothek zu ordnen, ehe er seine Stelle als Lehrer am Gymnasium von Nancy antritt; um sich für eine Universitätskarriere zu qualifizieren, arbeitet der junge Gelehrte an einer Dissertation über die *Amours secrètes du cardinal de Richelieu* (die, wenn sie als Buch erscheint, schwerlich ein Bestseller werden dürfte). Fleuriots Bildung, seine Intelligenz erschließen Irène eine neue Welt; sie hat sich in ihn verliebt, aber er geht auf ihre Avancen nicht ein.

⁸⁸ Dazu MORITZ CSÁKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, Wien – Köln – Weimar ²1998, S. 208 und passim.

⁸⁹ Georges Berr et Louis Verneuil, *Ma sœur et moi*. Comédie inédite en trois actes, in : Les œuvres libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit Nr. 115 (janvier 1931), S. 114-240; vgl. GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 184f.

Da er von einem „unüberwindlichen Graben“ („un fossé infranchissable“, S. 149) spricht, der sie beide trenne, verfällt sie auf den Gedanken, die Identität ihrer imaginären Schwester „Geneviève Giffard“ anzunehmen, die sich von ihrer aristokratischen Familie losgesagt habe und in Nancy als Schuhverkäuferin lebe. Sie bezahlt Filosel, den Besitzer eines (vor dem Bankrott stehenden) Schuhgeschäfts, dafür, daß er sie als Verkäuferin einstellt; wenn Fleuriot das Ebenbild der Prinzessin, aber ohne den einschüchternden Reichtum, den großen Namen und ihre Vornehmheit, vor sich sieht, verliebt er sich in sie. Irène ist glücklich, aber Chazelles, der sie zurückgewinnen will, sagt ihr klipp und klar, daß Fleuriot nicht Irène, sondern allein die imaginäre ‚Geneviève‘ liebe. Wenn Fleuriot gesteht, er habe die „launische, kapriziöse“ Prinzessin stets „unausstehlich“ („insupportable“, S. 200) gefunden, gibt sie sich wütend zu erkennen; er vermag sie jedoch davon zu überzeugen, daß er sie von Anfang an geliebt und nur nicht gewagt habe, sich das einzugestehen⁹⁰. Die beiden beschließen, so bald wie möglich zu heiraten.

Benatzky (und sein Ko-Autor Blum) haben aus Chazelles einen älteren Verehrer der Prinzessin (die hier Dolly heißt und nicht verwitwet ist) gemacht, an dem sie nie wirklich interessiert war, und sie haben die Rolle ihres Vaters, der sich in der Vorlage hervorragend mit Chazelles versteht, gestrichen. Der zweite Akt ist über weite Strecken eine beinahe wörtliche Übersetzung des französischen Stücks⁹¹, allerdings spielt die Prinzessin hier die Rolle ihrer ‚Schwester‘ über längere Zeit, zwischen ihr und Fleuriot (der hier nicht Philologe, sondern Musikwissenschaftler ist) entwickelt sich eine auf Vertrautheit und Liebe gegründete Beziehung.

⁹⁰ *Ma sœur et moi* (Anm. 89), S. 205: „Je vous aime toutes les deux, puisque vous n’êtes qu’une !... Et quand je pense au coup de foudre que j’ai eu pour vous, tout à l’heure, je me demande si la terreur que vous m’inspiriez à Paris n’était pas tout simplement un grand amour, que je n’osais pas m’avouer, et que je renfermais, avec colère, au fond de moi-même !...“

⁹¹ Aber Filosels Verkäuferin Irma, die bei Berr und Verneuil „sechzig Liebhaber in zwei Jahren“ hatte (S. 165) und sich für ihre Gefälligkeiten bezahlen läßt (ein Kunde des Schuhgeschäfts rät der „neuen Verkäuferin“ Geneviève: „Prenez donc exemple sur M^{lle} Irma...Vous feriez une très gentille carrière dans la galanterie... Voulez-vous que je vous lance à Nancy, moi ?... Je donne cent francs chaque fois!“ S. 184), ist bei Benatzky nur ein etwas leichtsinniges, flatterhaftes junges Mädchen, das von einer Karriere als Revue-Star träumt; Irènes Verehrer Lacy findet Gefallen an ihr und nimmt sie mit nach Monte Carlo.

Berr und Verneuil's dritter Akt zeigt, daß bei dem jungen Paar schon nach einer Woche Ernüchterung eingekehrt ist: Fleuriot findet sich in Irènes Welt nicht zurecht, ist gehemmt und unsicher. Nachdem in einer Zeitung ein gehässiger Artikel über die Prinzessin erschienen ist, empfiehlt er, den Abdruck einer Gegendarstellung zu verlangen; Chazelles fordert den Verfasser zum Duell und schlägt sich mit ihm, obwohl er nicht mehr mit Irène verlobt ist. Sie muß erkennen, daß Fleuriot wirklich nur das Traumgeschöpf ‚Geneviève‘ liebt. Der Graf macht den jungen Gelehrten darauf aufmerksam, daß Irènes Privatsekretärin, die ebenfalls Philologie studiert hat und seine Interessen teilt, in ihn verliebt ist, und rät ihm, sich heimlich davonzumachen (zu Fleuriots großer Erleichterung), den Platz an der Seite der Prinzessin nimmt wieder Chazelles ein.

Das Musikalische Lustspiel beginnt (nach dem Vorbild von Leo Falls *Geschiedener Frau*, Buch Victor Léon, 1908) mit einer Verhandlung vor dem Scheidungsrichter: Die Prinzessin und Fleuriot sind zu der Überzeugung gelangt, daß der „Graben“ zwischen ihnen in der Tat unüberwindlich ist. Im Verlauf der Verhandlung (die rekapituliert, wie sie zueinander gefunden haben) wird ihnen jedoch klar, daß sie einander immer noch lieben, und Dolly zieht die Scheidungsklage zurück. Wie es dem Wesen der (deutschen wie französischen) Operette entspricht, wird die Möglichkeit erfüllter Liebe behauptet, aber in keiner Weise begründet – die Schwierigkeiten, mit denen das Paar im Alltag zu kämpfen hat, sind natürlich nicht kleiner geworden. Benatzkys Lustspiel ist ein Märchen für Leute, die nicht mehr an Märchen glauben (können). Das glückliche Ende ist hier – wie in allen besseren Operettenbüchern – nicht anders als ironisch zu verstehen⁹².

An dieser Stelle wäre jetzt ein weiterer, hochinteressanter Themenbereich anzuschließen, der Stoff nicht nur für viele weitere Vorträge, sondern für mehrere dicke Bücher böte: die französische Rezeption der deutschsprachigen, speziell der Wiener Operette. Keine Angst, ich beschränke mich hier auf ganz wenige exemplarische Hinweise: Nicht erst in der Zeit des Exils (nach 1933, bzw. nach 1938) haben prominente deutsche und österreichische Komponisten für französische Operettentheater gearbeitet: Oscar Straus komponierte 1928 *Mariette ou Comment on écrit l'histoire* auf ein Buch von Sacha Guitry (uraufgeführt im Théâtre Édouard

⁹² Vgl. dazu GIER, Wär' es auch nichts als ein Augenblick (Anm. 1), S. 201-205 und passim.

VII). Seine Operette *Drei Walzer*, die 1935 in Zürich herauskam, war in der französischen Fassung von Léopold Marchand und Albert Willemetz ungleich erfolgreicher als im Original, was wesentlich den Hauptdarstellern der Erstaufführung (Paris 1937), Pierre Fresnay und vor allem Yvonne Printemps, zu verdanken ist: Die in Deutschland völlig in Vergessenheit geratene Operette wird in Frankreich noch gelegentlich gespielt, 2006 gab es eine vielbeachtete Produktion in Paris (Opéra-Comique). Werner Richard Heymann, der derzeit vor allem als der Schöpfer der Filmoperette wiederentdeckt wird (im Frühjahr 2016 brachte die Wiener Volksoper eine Bühnenfassung des UFA-Films *Der Kongreß tanzt* von 1931 heraus), schrieb nach seiner Vertreibung durch das NS-Regime in Paris zwei Operetten; vor allem die erste, *Florestan 1^{er} prince de Monaco* (1933, Buch Sacha Guitry und Albert Willemetz), hätte wegen des reizvollen Sujets und der Qualität von Text und Musik längst eine Wiederentdeckung verdient (die Originalpartitur ist verschollen, aber Christophe Mirambeau, der vielleicht bedeutendste Spezialist für die französische Operette der Zwischenkriegszeit, arbeitet seit längerem an einer Rekonstruktion). Und vieles mehr.

Französische Fassungen von Wiener Operetten sind fast immer Bearbeitungen. Studiert man die französischen Klavierauszüge, erlebt man manche, mitunter durchaus aufregende, Überraschung. Zum Abschluß nur drei Beispiele, ganz kurz: Franz Lehárs *Graf von Luxemburg* enthält in der französischen Version den Nechledil-Marsch aus den *Wiener Frauen*, Lehárs erster Operette (1902); der Marsch war der allererste Schlager, den der Komponist schrieb – Alexander Girardi, der Star des Uraufführungsembles, war davon so angetan, daß er die Nummer, die eigentlich ein anderer singen sollte, für sich reklamierte (und sie natürlich auch bekam).

In der französischen Fassung von *Eva*⁹³ ist das Duett von Pipsi und Dagobert, das wir uns vorhin angeschaut haben, ein Terzett: Pipsi (die hier Bobette heißt) pflegt den Männern, die sie als zahlungskräftige Gönner für ihre Urlaubsreisen engagiert, einzureden, sie wäre auf der Flucht vor einem brutalen Ehemann (den es natürlich nicht gibt). Hier nun spielt

⁹³ Théâtre de l'Alambra, Bruxelles. *Eva*. Comédie musicale en trois actes (d'après A.-M. Willner et Robert Bodansky [sic] de Maurice Ordonneau. Textes chantés de Jean Bénédict. Musique de Franz Lehár. Partition complète pour Chant et Piano, Paris : Max Eschig © 1912 [Platten-Nr. M.E. 727] ; « Duo-Trio » Nr. 11.

Grivolin diese Rolle, Dagobert, der seine Rolle als Beschützer der jungen Dame sehr ernst nimmt, schickt ihn zum Teufel. Die Situation ist nicht so komisch wie im deutschen Buch, dennoch ist der französische Text nicht ohne Witz:

BOB. (*à Grivolin*) Va, retourne en ta province,
Songe que tu lui dois tout
Ton bonheur, n'est pas si mince
De m'avoir aimé beaucoup !
DAG. (*à Grivolin*) Laissez ma future épouse,
Ou, sinon, craignez l'époux !
BOB. (*à Grivolin*) Craignez sa fureur jalouse,
Ne le poussez pas au bout !
GRIV. (*à Dag.*) Cher Monsieur, votre colère
Se manifeste un peu tard ;
Et je ne saurai vous taire
Que j'avais faire du pétard !
DAG. (*à Griv.*) Décampez, ça[,] le moutard !
BOB. (*de même*) Allez-vous en !
DAG. Oui, décampez sur le champ !
BOB. Mes chers enfants !
BOB. DAG. GRIV. Soyez / Soyons dign' dans l'chagrin,
Pas d'éclat, pas d'potin,
Ayez l'air, s'il se peut, détaché.
On se quitt' bons amis,
Un salut, c'est fini,
Evitons, avant tout, l'air fâché !

[BOBETTE (*zu Grivolin*) Los, kehre in deine Provinz zurück, vergiß nicht, daß du ihm alles verdankst. Du darfst dich glücklich schätzen, daß du mich sehr geliebt hast. – DAGOBERT (*zu Grivolin*) Lassen Sie meine künftige Frau in Ruhe, andernfalls nehmen Sie sich vor ihrem Gatten in acht! – BOB. (*zu Grivolin*) Fürchten sie seine rasende Eifersucht, treiben Sie ihn nicht zum äußersten! – GRIVOLIN (*zu Dagobert*) Guter Mann, ihre Wut äußert sich etwas spät, und ich will ihnen nicht verschweigen, daß ich Krach machen will. – DAG. (*zu Grivolin*) Los, hau ab, Bürschen! – BOB. Machen Sie, daß Sie wegkommen! – DAG. Ja, verziehen Sie sich auf der Stelle! – BOB. Aber meine Lieben! – BOB. DAG. GRIV. Seien wir / Seid zurückhaltend in unserem / eurem Kummer, keinen Radau, kein Geschwätz, gebt euch, wenn ihr könnt, gleichgültig. Wir trennen uns

als gute Freunde, ein Abschiedsgruß, und das war's, vor allem wollen wir nicht zeigen, daß wir ärgerlich sind.]

Im *weißen Rössl*, Erik Charells Revue-Operette (1930), stellt in der Geschichte der Gattung einen Sonderfall dar. Daß Ralph Benatzky als Komponist genannt wird, hat etwa soviel Berechtigung, wie wenn man die *Odyssee* dem Dichter Homer zuschreibt; wie Homer ist auch Benatzky in diesem Fall kein Individuum, sondern eine GmbH. Einlagen in der Originalfassung des *Weißen Rößls* stammen von Robert Gilbert, Bruno Granichstaedten, Robert Stolz und Hans Frankowski⁹⁴; bei späteren Inszenierungen wurden weitere Nummern nachkomponiert, oder auch vorhandene Musik unterschiedlicher Herkunft eingefügt.

In der französischen Fassung *L'Auberge du Cheval Blanc* nun kann man ein Lied von Robert Stolz hören, das bis in die frühen sechziger Jahre sehr populär war, « Adieu, mein kleiner Gardeoffizier », natürlich der dramatischen Situation entsprechend neu textiert: Bekanntlich liebt der Oberkellner Leopold die Rößlwirtin Josepha Vogelhuber, die bis kurz vor Schluß des letzten Akts nichts von ihm wissen will ; da sein Schmachten und Drängen ihr lästig wird, wirft sie ihn schließlich hinaus. In der deutschen Version schickt er sich an, mit gesenktem Blick und hängenden Schultern abzuziehen; der französische Leopold dagegen verkündet (auf die Melodie des « Kleinen Gardeoffiziers »), daß er sich so leicht nicht unterkriegen läßt: Sankt Wolfgang und die Welt werden schon sehen, wozu er imstande ist – früher oder später wird man es in der Zeitung lesen können, und zwar auf der Titelseite! Ob die Operettenforschung, speziell jener Zweig, der sich mit dem französisch-deutschen und deutsch-französischen Kulturtransfer in der Operette befaßt, Grund zu ähnlichem Optimismus hat, wage ich nicht zu entscheiden – aber wie heißt es in Fred Raymonds *Maske in Blau* (zugegebenermaßen eine der schwächeren Operetten)? – Was nicht ist, kann noch werden.

⁹⁴ Vgl. PEnz Bd 1, S. 263.

Orientalismus im Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts

Ob Alcina oder Armida, Xerxes, Bajazet oder Soliman, orientalische Stoffe prägen das Antlitz der Oper.

Blickt man nun auf den Orientalismus im Musiktheater, so kann man das Thema unter unterschiedlichen literarischen oder musikalischen Aspekten betrachten. Man kann z.B. fragen, wo und wann in Europa zum ersten Mal orientalische Musik rezipiert wurde (meist in Form der sogenannten „Janitscharenmusik“) und welche Funktion der musikalische Exotismus in der „Türkenoper“ des Ancien Régime hat. Dazu empfehle ich die Dissertation von Thomas Betzwieser (1993). Wenn man sich, wie ich es tun will, den Texten zuwendet, kommt man notwendigerweise zu einem etwas anderen Aufriss.

1.) Ich möchte mich zunächst dem *wunderbaren* Orient zuwenden, wie er in den großen Ritterepen der italienischen Renaissance-Literatur imaginiert wird (Alcina, Armida).

2.) Sodann möchte ich den *historischen* Orient in den Blick nehmen (Süleyman I. der Prächtige, Roxelane).

3.) Den Abschluss soll der *komische* Orient bilden. Die Beispiele entnehme ich dem italienischen und französischen Musiktheater. Der zeitliche Schwerpunkt liegt auf dem 17. Jahrhundert, mit Ausblicken auf das 18. Jahrhundert und das Zeitalter der Aufklärung.

1. Der wunderbare Orient

Orientmotive finden sich in der italienischen Literatur lange vor der Erfindung der Oper in Dante Alighieris *Divina Commedia* (Inf. XXVIII, 31-36) und Giovanni Boccaccios *Decamerone* (Ringparabel). Eine konstitutive Bedeutung gewinnt der Orient im „romanzo cavalleresco“, einer ernsten oder komisch-parodistischen Fortsetzung der mittelalterlichen *chanson de geste*, deren Themen und Figuren (Karlsepik) einen festen Bestandteil der spätmittelalterlich-rinascimentalen ‚Pop-Kultur‘ und eine Hauptstoffquelle der italienischen Oper bilden. Kristallisationspunkte

dieser weitgehend mündlichen Überlieferung sind die großen Ritterepen *L'Orlando furioso – Der rasende Roland* von Ludovico Ariosto (EA 1516, 1521, 1532), „die heitere Summe des klassischen Epos“ (Klotz 2006: 323-350), und *La Gerusalemme liberata – Das befreite Jerusalem* (1581) von Torquato Tasso, die den mittelalterlichen Erzählstoff ausschmückend umdeuten.

Diese Umdeutung hängt zusammen mit der Eroberung Konstantinopels 1453, die die Wahrnehmung des Orients in Europa grundlegend verändert hat.

In den Schriften und Reden italienischer Humanisten der Mitte des 16. Jahrhunderts [schon im 15. Jahrhundert bei Enea Silvio Piccolomini = Pius II.] wurde ‚Europa‘ als eine Einheit entworfen, die in scharfem Gegensatz zu den Türken stand. Die Rückführung der Türken auf das Barbarentum der Skythen, die Umdeutung des ersten Kreuzzugs in ein europäisches Unternehmen, das der Verteidigung gegen die Barbaren diene, sowie die Übertragung von politisch-moralischen Verpflichtungen auf die Großeinheit ‚Europa‘ als ‚Vaterland‘ [...] konstruierten [den Begriff] Europa als eine Identität stiftende Einheit. Damit wurde Europa eine Bedeutung zugewiesen, die der Begriff zuvor nie gehabt hatte, und dies in Opposition zu den Türken. (Konrad 2010)

Ariosto- und Tasso-Dramatisierungen

Der rasende Roland von Ludovico Ariosto und *Das befreite Jerusalem* von Torquato Tasso umkreisen drei Hauptthemenkomplexe:

1.) Den Heiligen Krieg Karls des Großen gegen Agramante, den König der Sarazenen (Ariosto); den ersten Kreuzzug (1095-1099) unter Gottfried von Bouillon und die „Befreiung“ Jerusalems (Tasso).

2.) Vor diesem historischen Hintergrund ereignen sich die erdichteten Kriegs- und Liebesabenteuer der Paladine Karls des Großen, allen voran des verliebten, vor Eifersucht rasenden Roland, der den Verstand verliert, nachdem die von ihm umworbene, flatterhafte Prinzessin Angelica mit dem maurischen Kriegsknecht Medoro durchgebrannt ist (Händels *Orlando*, Lullys *Roland*). Im Mittelpunkt der *Gerusalemme liberata* stehen die Liebespaare Tancredi und Clorinda (vgl. Monteverdis „Oper vor der Oper“ *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*) bzw. Rinaldo und Armida,

mit weit über 100 Bearbeitungen einer der populärsten Opernstoffe überhaupt (Lullys und Glucks *Armide*, Händels *Rinaldo*, Vivaldis *Armida al campo*, Traettas *Armida*, etc.).

3.) Die mythopoetische Herrschaftslegitimation des Hauses Este, in dessen Auftrag beide Werke entstanden sind. Im genealogischen „Gründungsakt“ verschmelzen Orient und Okzident zu einer Einheit, durch die sich der Herrschaftsanspruch des Hauses Este dynastisch legitimiert.

Ariost dichtet der jungen Ferrareser Dynastie einen literarischen Stammbaum an, der auf die Haimonstochter Bradamante und den heidnischen Ritter Ruggiero zurückgeht, der der Sage nach von Hektor von Troja abstammen soll. Bevor Merlins Prophezeiung in Erfüllung gehen kann, dass Ruggiero und Bradamante heiraten und eine königliche Dynastie begründen, treibt der böse Zauberer Atlante Ruggiero in die Arme der orientalischen Zauberin Alcina. Alcina hält Ruggiero auf ihrer Liebeszauberinsel gefangen, seine Gefährten verwandelt sie in Tiere und Pflanzen (vgl. Kirke). Mit Hilfe der guten Fee Melissa in der Gestalt Atlantes gelingt es Bradamante, den Zauberer zu überwinden und Ruggiero aus Alcinas Liebesnetzen zu befreien. Ruggiero befreit seine Gefährten und kehrt mit ihnen zum christlichen Heerlager und zu Bradamante zurück. Nachdem er den christlichen Glauben angenommen hat, heiratet er Bradamante und gründet so die Dynastie der Este. Durch die Taufe wird er in den christlich-abendländischen Wertekanon aufgenommen.

Bei Tasso sind die Positionen innerhalb der Geschlechtermatrix vertauscht: Nachdem er im Affekt einen Kameraden getötet hat, befreit Rinaldo die von Armida in Tiere verwandelten Ritter. Um sich für die erlittene Schmach zu rächen, verführt Armida Rinaldo und flieht mit ihm auf ihre Liebesinsel. Goffredo entsendet zwei Ritter, um Rinaldo zu befreien. Rinaldo bricht den Zauber, der auf dem Wald von Saron lastet, und ermöglicht so den Bau neuer Kriegsgeräte, der den Christen zum Sieg verhilft. Auf dem Schlachtfeld trifft er wieder auf Armida, deren Krieger gefallen sind, und hindert sie daran, Selbstmord zu begehen. Er bietet ihr den Thron an, sofern sie bereit ist, zum christlichen Glauben überzutreten. Armida unterwirft sich ihm mit den biblischen Worten: „Ecce ancilla tua.“ – „Sieh Deine Magd und gebiete ihr nach Deinem Sinn.“ Aus der Verbindung geht die Dynastie der Este hervor (vgl. Gier 1995).

Die liebende Zauberin

Eine der ersten Opern, die das Motiv der orientalischen Zauberin behandeln, ist *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1627) von Ferdinando Saracini und Francesca Caccini, der Tochter Giulio Caccinis (außerdem die erste Oper einer Frau). Das Werk entstand anlässlich des Besuches des Prinzen Władysław IV. Wasa in der Villa di Poggio Imperiale in Florenz. Die Wirkung des Stückes reicht aber weit über Florenz hinaus. 1628 gab es vermutlich eine Aufführung in Polen, für die der Reisebegleiter des Prinzen Władysław IV. Wasa, Stanisław Serafin Jagodyński, eine sangbare polnische Übersetzung anfertigte (vgl. La Salvia 2015).

La liberazione steht am Anfang einer langen Reihe von Opern über liebende Zauberinnen im Musiktheater: Kirke, Medea (die antiken), Alcina, Armida, Falsirena u.a. (die modernen nicht-christlichen). Typologisch weisen die Figuren gemeinsame Merkmale auf: Es handelt sich um starke, dominante Frauen, die mit Hilfe ihrer magischen Kräfte Macht über die Gefühle anderer (Männer) ausüben. Besondere Beachtung verdienen in diesem Zusammenhang die Schlummer-Szenen. Denn bevor sie ihre Ritter verführen und überwältigen können, versetzen Alcina und Armida Ruggiero und Rinaldo in einen süßen Schlummer, dessen narкотische Wirkung die Männer ihrer Vernunft und Willenskraft beraubt.⁹⁵ Schlummer-Szenen haben im Musiktheater eine klare Gender-Rollen-Verteilung und eine „gewalttätige Grundstruktur“ (La Salvia 2010: S. 366-368).

Die Frage der Gender-Zugehörigkeit ist hier unmittelbar mit der Konstruktion einer kollektiven kulturellen Identität verbunden. Die Liebenden gehören unterschiedlichen Kulturräumen an, wobei die männliche, christlich-abendländische Perspektive den hegemonialen Deutungsrahmen bildet. Im Unterschied zu Dante, Pulci und Boiardo beschreibt Ariost eine neue transatlantische Weltordnung (vgl. Ihring 2005: 213-233). Auf die mittelalterliche „Poesie der Transzendenz“ folgt (mit einem

⁹⁵ „An anmutigen Vögelchen | sind die Felder hier voll, | hier hört man von Nymphen und Hirten | frohe Liebeslieder, | und von Schwänen und Sirenen | süße Gesänge, die selbst | Argus zum Schlafen bringen könnten“ (13, dt. von Florian Mehlretter). Melissa-Atlante weckt Ruggiero aus seinem Schlaf. (16)

Ausdruck Peter Sloterdijks) die „Poesie des Transports und der Überfahrt“, die den Leser mit einer Welt jenseits der Meere konfrontiert. Die reale Begegnung mit fremden Kulturen anlässlich der großen Entdeckungsreisen des 15. und 16. Jahrhunderts markiert einen geophilosophischen Wendepunkt in der Geschichte des abendländischen Selbstverständnisses, der zu einer Gegensatzbildung und Abwertung des Anderen, Fremden (in Form von Missionierung, Sklaverei und wirtschaftlicher Ausbeutung) führt. „It was precisely at this juncture that the whole idea of civilisation became critical to the European self-image, that certain European notions of civilisation hardened into belief systems, and that various sets of European behaviours were labelled as civilised and various other sets of non-European behaviour were (by contrast) labelled as uncivilised.“ (Lowe 2005: 18)

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Begriff des „Entdeckens“, der im 15. und 16. Jahrhundert in seiner ursprünglichen Bedeutung „den leib oder leibestheile entblößen, aufdecken“ (vgl. DWB) den früher üblichen Begriff des „Auffindens“ ersetzt. Die semantische Verschiebung hin zu einem sinnlich konnotierten Ausdruck ist ein Hinweis darauf, dass die oben beschriebene Gegensatzbildung von Selbst- und Fremdwahrnehmung wesentlich mit der Durchsetzung einer heteronormativen Geschlechterordnung verbunden ist, „durch die Europa die Rolle des männlichen Eroberers, den außereuropäischen Ländern und ihren Bewohnern aber die der zu erobernden Frau zugeschrieben wird“ (Kohl 1989: 258). Die Figur der orientalischen Zauberin (Alcina, Armida) verkörpert den Schrecken und die gleichzeitige Faszination des Fremden – die ambivalente Grunderfahrung aller kolonialen Entdeckungs- und Eroberungsphantasien.

Alcina

Alcina besitzt nicht nur die Fähigkeit, die gefangenen Ritter in Pflanzen zu verwandeln wie Kirke die Gefährten des Odysseus in Schweine, durch einen „Anti-Aging-Zauber“ verwandelt sie auch ihre eigene Gestalt.

Durch Künste nur, die längst verlorengingen,
Weiß sie noch Reiz' und Jugend zu erzwingen.
VII 73, dt. von Johann Diederich Gries)

Alcina täuscht Ruggiero, um ihn in sich verliebt zu machen. Ruggiero verachtet sie, nachdem er ihr vermeintlich wahres Alter erkannt hat.⁹⁶ Kontrastierend zur Beschreibung ihrer Schönheit (VII 11-17) erscheint sie ihm nun nicht mehr als „betörende Schöne“, sondern als „garstiges altes Weib“:

Bleich ist und mager und voll tiefer Falten
Alcinas Antlitz, dünn und grau ihr Haar,
Sechs Spannen kaum mag ihre Länge halten,
Und ihr Gebiß ist aller Zähne bar;
[...]
Nur Zauber war der Reiz' und Jugend Quelle,
Durch die sie vielen schon wie Rüd'ger log;
Nun stellt der Ring das falsche Spiel ins Helle
Womit sie schon so lange Zeit betrog.
(VII 73-74, dt. von Johann Diederich Gries)

Der Zauberring zerstört den schönen Schein:

Sehr groß ist demnach Rüd'gers Glück in Wahrheit,
Ihm zeigt der Reif die Ding' in echter Klarheit.
(VIII 2, dt. von Johann Diederich Gries)

Hier könnte nun der Leser stutzig werden und sich fragen, welches wohl die wahre Gestalt einer Zauberin sein mag, deren Zauberkraft unter anderem darin besteht, dass sie ihre Gestalt beliebig verändern kann. Im Zauberduell unterliegt die orientalische Alcina ihrer christlichen Widersacherin Melissa nur deswegen, weil diese über noch größere Zauberkräfte verfügt. Eine epistemisch fragwürdige Denkfigur, denn wo auch Christen zaubern, gibt es keine ontologische Wahrheit mehr. Ariost potenziert den schönen Schein durch einen Wechselzauber, der seine eigenen Voraussetzungen relativiert. Die Desillusionierung (wörtlich: Ent-

⁹⁶ „Sprezzò dell'empia Maga il vil sembiante“ (8); „con mentita beltade d'un ingannevol volto“ (9). Auf den Aspekt der Altersdiskriminierung sei noch hingewiesen: Das weibliche Alter (Alcina) wird diskriminiert, dagegen das männliche Alter (Atlante) als Zeichen von Reife und Weisheit betrachtet: „Huom di canuto aspetto, | [...] | Quel severo sembiante“ (22).

täuschung) als Denkform der Aufklärung wirft den Leser auf die Imagination zurück, „im Leser bleibt die Erinnerung an die Gegenwärtigkeit eines Zaubers, den keine Entlarvung aufheben kann“ (Stierle 1982: 225). Die Alcina-Episode ist ein Beispiel für Ariosts Kunst, „aus jedem Entweder – Oder ein Sowohl – Als auch zu machen“ (Gier 1984: 11), die einem Spiegellabyrinth ineinandergeschachtelter Wahrheitsfiktionen gleicht.⁹⁷

Die Lösung des Zaubers unterscheidet sich grundlegend von der Konstruktion der Liebesinsel-Episode bei Tasso. In der *Gerusalemme liberata* wird Rinaldo durch den Blick in einen diamantenen Schild, der ihm als Spiegel und Medium der Selbstreflexion dient, zur Erkenntnis des Wahren geführt: Diese Vernunftkenntnis ermöglicht es ihm, Armidas Zauber zu brechen. Die Rettung kommt durch seine männlichen Gefährten Ubaldo und den dänischen Ritter, die stellvertretend für die höfische Gesellschaft stehen.

Saracinelli greift Tassos Spiegelmetapher auf, indem Alcina – im vollen Bewusstsein ihrer Täuschung – den Spiegel als optisches Selbstbild-Kontrollinstrument zum Zeugen ihrer wahren Gestalt „ganz ohne Schönheit“ anruft (vgl. den Spiegel der Medusa). Saracinelli dämonisiert und trivialisiert die Figur. Der Leser wird gleichsam mit dem Zeigefinger auf die wenig subtile Moral gestoßen.⁹⁸ Schon im allegorischen Prolog wird die Sympathie auf die christlichen Figuren gelenkt, während Alcina mit formelhaft wiederkehrenden negativen Attributen – „cruda“/„cru- dele“, „dispietata“, „empia“, „fera“, „impudica“, „iniqua“, „perfida“, „sozza“ etc.⁹⁹ – belegt wird. Um dem Zuschauer Alcinas wahre Natur eindringlich vor Augen zu führen, begnügt sich Saracinelli nicht mit dem bloßen Hinweis auf ihre Ungestalt, sondern setzt ihr einen grotesken

⁹⁷ Auf einen weiteren genderspezifischen Aspekt der Zauberheilung hat Esther Huser hingewiesen: „Nur gerade zehn Helden können von dieser magischen Heilung profitieren. Keine einzige Frau hat Aussicht auf Zauberkräfte, die sie aus ihrem Leiden befreien; die Zauberheilung scheint reserviert für die männlichen Opernhelden“ (Huser 2006, S. 183). Etwa die Hälfte aller Beispiele geht auf Ariost zurück. Frauen sind es (Melissa, Logistilla), die die Männer heilen.

⁹⁸ „Auch heute noch, so gibt er zu bedenken, existieren zahlreiche solcher Zauberer und Zauberinnen, die indessen keineswegs auf Magie, Astrologie oder anderlei Hexenblendwerk angewiesen seien, die Menschen hinters Licht zu führen, sondern diesen Zweck vollkommen durch Verstellung und Heuchelei bzw. kosmetische Künste erreichen. Mehr als je benötigte man einen solchen (ursprünglich der Angelica gehörenden) Ring, will sagen einen Ring der Vernunft“ Kremers 1973, S. 119.

⁹⁹ Saracinelli 1625: 8, 9, 17, 20, 26, 29, 30.

Kopf aus Walfischbein auf, „der ihre Herkunft aus der Unterwelt kennzeichnen soll“ (Döring 1973: 50).

Traum-Inseln

Besondere Beachtung verdient der Umstand, dass Alcina und Armida Inselbewohnerinnen sind. Literarisch dürfte die Insel Ogygia als Vorbild gedient haben, auf der die Nymphe Kalypso sieben Jahre lang Odysseus bzw. dessen Sohn Telemach (François Fénelon) gefangen gehalten haben soll. Kommentare identifizieren die Inseln mit dem von Marco Polo erwähnten Cipangu, dem heutigen Japan (so auch Doroszlaï 1991: 16), bzw. mit den Kanaren. Ungeachtet ihrer realgeographischen Lokalisierung ist die Traum- und Liebesinsel auch und vor allem ein weiblich konnotierter Ou-topos/ Eu-topos, ein Ort der Imagination, des Irrealen und Irrationalen.¹⁰⁰ Das Motiv der einsamen Insel, deren „geile“, üppige Natur im christlichen Denken als Gefahr und Verlockung empfunden wurde, ist bei Ariost (Saracinelli) und Tasso (Lully, Gluck, Händel etc.) negativ besetzt, da sie ihre Bewohner der höfischen Gesellschaft entfremdet, die der zivilisierte Mensch innerlich bejaht. Die Entzauberung Alcinas bzw. Armidas verwandelt diese utopischen Lustorte wieder in steinige Felsen (die der Natur überlassene Liebesinsel als sinnfällige Antithese zur höfischen Gesellschaft).

Gleichzeitig bildet die Insel einen separaten gynokratischen Raum innerhalb einer hierarchisch gegliederten patriarchalen Welt, die sich vor dem Hintergrund der Türkenkriege durch ihre Frontstellung gegen den Orient definiert. Für die perfekte Illusion benötigen Alcina, Armida etc. einen von der realen Welt isolierten Mikrokosmos, innerhalb dessen Grenzen sie selbst die „Realität“ bestimmen können. Eine Welt, die von Frauen, Träumen, großen Gefühlen und anderen Täuschungen regiert wird. Wirkungsästhetisch illustriert das Motiv die barocke Illusionskunst Oper, die ebenfalls auf einer Sinnestäuschung basiert. Indem sie dem Zuschauer eine imaginäre – nach den Regeln der hypothetischen Wahrscheinlichkeit konsistente (logisch widerspruchsfreie) – Phantasiewelt

¹⁰⁰ „On ne pourrait évoquer plus à propos une ‚mise-en-abîme‘. Comme l’île d’Alcina, le palais enchanté d’Armide est un monde factice, une fausse et séduisante nature“ McIntyre 1999: 167.

vorgaukelt, bildet sie gleichsam eine Zauberinsel im logozentrischen Diskurs der frühen Neuzeit.

Im Bild der orientalischen Zauberin konzentriert sich das irrationale Andere der Vernunft, das der rationalen christlich-abendländischen (weißen, männlichen, heterosexuellen) Identität als „konstitutives Außen“ gegenübergestellt wird. Der Deutungsrahmen der Libretti bleibt eurozentrisch-phallogozentrisch. Durch den Prozess des „Othering“ (Said) wird eine Form von Identität postuliert, die wesentlich auf Ab- und Ausgrenzung basiert. „Das Europa, auf das der Autor des *Orlando furioso* den neuen Kaiser verpflichtet, erhebt erstmals einen wirklich globalen Führungsanspruch.“ (Ihring 2005: 226) Was in den Motiven durchscheint, ist der „Krieg der Kulturen“ sowie die versuchte Durchsetzung einer hegemonialen politischen Weltordnung.

2. Der historische Orient

Der historische Kontext



Tizian, Franz I. und Süleyman I. (ca. 1530)

Quelle: [https://de.wikipe dia.org/wiki/Franz_I._\(Frankreich\)](https://de.wikipe dia.org/wiki/Franz_I._(Frankreich)) (20.11.2017)

Die Frontstellung Europas gegen das Osmanische Reich ist in erster Linie ein ideologisches Konstrukt. Die politische Haltung ist keineswegs einheitlich. Während der Expansionsdrang der Osmanen für die unmittelbaren Anrainerstaaten eine eminente Bedrohung darstellte, erwies sich Frankreich als ein wichtiger Bündnispartner. Die diplomatische Freundschaft zwischen Süleyman I. dem Prächtigen und dem Ritterkönig Franz I. gilt als „die erste nicht-ideologische Allianz dieser Art zwischen einem christlichen und einem nicht-christlichen Reich“ (Kann 1985: 62). Seit etwa 1500 war die französische Außenpolitik wesentlich durch den Kampf gegen die habsburgische Umklammerung bestimmt. Durch das Bündnis mit der Hohen Pforte versuchte Franz I. gewissermaßen den Teufel (Karl V.) mit Beelzebub (Süleyman I.) auszutreiben, indem er den Expansionsdrang der Osmanen gegen Habsburg / Italien richtete. Das zeigt noch einmal, wie arbiträr und instabil die Opposition zu den Türken war, auf der die Humanisten (namentlich Enea Silvio Piccolomini) ein vereintes karolingisches Kerneuropa konstruieren wollten.

Das berühmte Doppelporträt Tizians (die beiden Teile sind separat zwischen 1530 und 1540 entstanden) charakterisiert die Bündnispartner durch ihre jeweiligen Kopfbedeckungen: ein Barett und einen Turban. Im Unterschied zum Heiligen Römischen Reich vermied der französische König eine direkte anti-osmanische (anti-islamische) Propaganda. Dennoch wurde das politische Zweckbündnis allgemein als „alliance impie“ oder „union sacrilège“ gedeutet. Welches Konfliktpotential die diplomatische Annäherung barg, lässt eine zweite, gleichzeitig entstandene Porträt- radierung von Agostino Veneziano erkennen, die Süleyman I. mit einer äußerst ungewöhnlichen Kopfbedeckung zeigt, die er anlässlich von Staatsbesuchen ausländischer Gesandter trug. Die Form ahmt eine päpstliche Tiara (Dreifachkrone) nach, mit der die katholische Kirche ihren weltlichen Machtanspruch demonstrierte.¹⁰¹ Süleyman I. fügt dem klassischen Trieregnum einen symbolischen vierten Kronreif für das Osmanische Reich hinzu. Der Rosshaarbusch und der Nackenschirm hingegen sind typische Merkmale eines Kürassierhelms.

Darstellungen wie diese haben in Europa das Bild eines grausamen Tyrannen entstehen lassen. Besondere Aufmerksamkeit erregte ein Bericht des Franzosen Nicolas de Moffan, der mehrere Jahre (1552-1555) in türkischer Gefangenschaft verbracht hatte. Nach seiner Rückkehr schilderte er ausführlich: „Wie der Türckisch Tyrann Solyman, der jtzund regiert, seinen eltesten Son Mustapha, der ein freidiger Kriegsman [und Poet] gewesen ist, mit einem schmehtlichen Tode hat lassen vmbbringen, der felschlich verklagt ist, durch ein vnehrlich Weib [Roxelane], vnd durch den Wascha Rustan [einen machtgerigen Großwesir]“.¹⁰² Der Bericht wurde in mehrere Sprachen übersetzt und für die Bühne adaptiert.¹⁰³

¹⁰¹ „Es gibt verschiedene Arten, die drei Kronen zu deuten: Zum einen war das trieregnum wohl eine Anlehnung an die weltlichen drei Kronen (golden, silbern, eisern), die nach der Auffassung im 13. Jahrhundert dem Kaiser zukamen. Bezogen auf das päpstliche Amt stehen sie für die drei Aufgaben ‚lehren, lenken, heiligen‘. Außerdem kann man die Dreifachkrone auch als Widerspiegelung der Dreieinigkeit Gottes deuten.“

¹⁰² Wittenberg 1556.

¹⁰³ Gabriel Bounin, *La Soltane* (1561), Anonym, *Solymani dae Tragoedia* (1581), Georges Thilloy, *Solyman II* (1608), Fulke Greville, *The Tragedy of Mustapha* (1609), Prospero Bonarelli, *Il Solimano* (1620), Anonym, *Le Solyman* (1633, s. Mairet, *Advertissement au lecteur*), Jean Mairet, *Le Grand et Dernier Solyman ou la mort de Mustapha* (1635), Antonio Maria Cospi, *Il Mustafā* (1636), Charles de Vion, *Le Soliman* (1637), Roger Boyle, *The Tragedy of Mustapha* (1668), François Belin, *Mustapha et Zéangir* (1705), David Mallet,



Agostino Veneziano, Süleyman I. (1535)

Quelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Suleiman_Agostina.JPG (20.11.2017)

Im Unterschied zu den Dramatisierungen der Liebesepisoden bei Ariosto oder Tasso handelt es sich hier um einen tagesaktuellen politischen Stoff, dessen „wahrhaftiger bericht“ als abschreckendes Beispiel für die vermeintliche Barbarei und Grausamkeit der Türken dienen sollte.

Mustapha (1739), Gotthold Ephraim Lessing, *Giangir, oder der verschmähte Thron* (Fragment, 1748), Christian Weisse, *Mustapha und Zeangir* (1761), Nicolas-Sebastien Chamfort, *Mustapha et Zéangir* (1778), Louis-Jean-Baptiste de Maisonneuve, *Roxelane et Mustapha* (1785), Thomas Kyd, *The Tragedy of Solyman and Perseda* (o.J.).

Kain Löw, kein Beer, also wild ist,
 Das er sein aigen jungen frist.
 Die thier die du on vernunft helstst,
 Lieben ir Jungen wie sich selbst.
 Daraus des Türckischen Soltan,
 Tyrannisch hertz man spüren kan.
 Der wider die Barmherzigkeit,
 Natur und alle billigkait.
 Sein flaisch, sein blut, sein ersten Son,
 So schändlich hat erwürgen lon.
 Darumb wunder Dich nicht mein Christ,
 Das er gegen dir so grausam ist.
 Gott wöll vor des Tyrannen hend,
 Sein Volk bewaren biß ans End.

Aufgrund der extremen Fallhöhe ist der Stoff zur Tragödie prädestiniert. Eine der erfolgreichsten Dramatisierungen war Prospero Bonarellis *Il Solimano* (1620), der bis 1658 insgesamt sechs Auflagen erlebte. Die Handlung: Um ihre eigenen Söhne an die Macht zu bringen, beschuldigt Roxelane ihren Stiefsohn Mustapha, an einer Verschwörung gegen seinen Vater beteiligt zu sein. Süleyman hält die gefälschten Briefe für echt und lässt Mustapha als Hochverräter mit einer seidenen Bogensehne erdrosseln. Zu spät erkennt er dessen Unschuld. Janitscharen zerstören seinen Palast.

O mortali, o mortali,
 O voi, che vi credete
 Ne' posseduti Imperi esser beati,
 Quinci omai v'accorgete,
 Che s'huom reggendo altrui, non regge imprima
 Sè medesimo con senno, ha vile Impero,
 O nella destra chiude
 Con piacer, ed onor vano, e fallace
 Sol di Scettro Regale ombra fugace. (161-162)



Prospero Bonarelli, *Il Solimano*. Tragedia, Firenze 1620

Quelle: <https://archive.org/details/isolimanotraged00bona> (20.11.2017)

Das Frontispiz und die Illustrationen von Jacques Callot vermitteln einen Eindruck von der Inszenierung, die – für die damalige Zeit hochmodern – über bewegliche Prospekte verfügte, wie sie seit Angelo Polizianos *Favola d’Orfeo* im Musiktheater zum Einsatz kamen.¹⁰⁴ Auch die Versmetrik entspricht einem Opernrezitativ. Formal gesehen handelt es sich bei dem Text um eine „Oper ohne Musik“.



Prospero Bonarelli, *Il Solimano*. Tragedia (I. Akt), Firenze 1620

Quelle: <https://www.pinterest.de/pin/484418503649334572/?autologin=true> (20.11.2017)

In inhaltlicher Hinsicht weist die Personenkonstellation gewisse Parallelen zur Alcina- und Armida-Episode auf. Süleyman ist das Opfer einer Intrige, die Roxelane eingefädelt hat, um ihre Söhne an die Macht zu bringen. Sein Versagen wird auf einen Mangel an Selbstbeherrschung

¹⁰⁴ „The dramatic finale shows the city of the tyrant Soliman in flames. The moveable scenes – the first in the history of the theatre – picture contemporary Florence. The whole of its effective contrasts of dark and light, seems fantastic, yet it is the rational and realistic portrait of a fantastic, imaginary subject.“ O. Benesch, *Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier as shown in Book Illustration*, New York-Cambridge, 1969, S. 17.

und Affektkontrolle zurückgeführt, der den Prozess der Zivilisation (wie Norbert Elias ihn beschrieben hat) negiert. Süleyman dominiert nicht, er wird dominiert, und zwar von einer Frau (noch dazu von einer freigelassenen Sklavin), was ihn – aus europäischer Sicht – als Herrscher über ein Weltreich disqualifiziert. Das politische Skandalon ist die in der Historiographie als „Weiberherrschaft“ diskreditierte Einbeziehung führender Frauen des Harems (Kadın Efendi, Valide Sultan) in Regierungsgeschäfte, deren fehlende dynastische Legitimation und die damit verbundene Verknüpfung von Sexualität und Gewalt: „L'ordre du sérail est organisé en vue et en fonction de la jouissance sexuelle“ (Grosrichard 1979: 157). Die europäische Orient-Kritik, so viel dürfte deutlich geworden sein, hat einen misogynen Subtext. *Mulier taceat in politicis*. Das zivilisatorische Paradigma der Affektkontrolle ist männlich konnotiert.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Repräsentation von Weiblichkeit. Offenkundig war Roxelane nicht nur klug, sondern auch betörend schön, wie diverse Abbildungen erkennen lassen. Ein anonymer venezianischer Holzschnitt beschreibt sie als „la più bella e più favorita donna del gran Turco detta la Rossa [= die Ruthenin]“.

Süleyman I. hat seine ehemalige Sklavinnenkonkubine, entgegen den bis dahin geltenden Konventionen, nach der Geburt eines Sohnes nicht in die Provinz abgeschoben, um sich eine neue Favoritin zu suchen, sondern im Gegenteil Roxelane zu seiner politischen Beraterin und diplomatischen Stellvertreterin ernannt und weitere Kinder mit ihr gezeugt.

Das Außergewöhnliche dieser Beziehung wird von vielen ausländischen Gesandten erwähnt. Dennoch muss man aber die Authentizität der bildlichen Darstellungen grundsätzlich in Frage stellen. Ob der dänische Künstler Melchior Lorck (Lorch, Lorch) Roxelane jemals unverschleiert sah, ist mehr als zweifelhaft. Bekanntlich regt aber die Phantasie nichts mehr an, als das was man nicht sieht. So wurde Roxelane zum Inbegriff der geheimnisvollen Schönheit. Die utopische Phantasievorstellung einer von orientalischen Zauberinnen bewohnten „Liebesinsel“ wird auf einen realen Ort projiziert, das Serail, das nunmehr alle Attribute der phantastischen Orient-Literatur auf sich vereint und wie in einem Brennspiegel bündelt, eben deswegen, weil es als realer Ort unserer Erfahrung unzugänglich ist.



16th century Latin oil painting of Hürrem Sultan titled Rosa Solymanni Vxor
Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Hurrem_Sultan#/media/File:Khourrem.jpg
(20.11.2017)



*La piu bella e piu favorita donna
del granTurcho dita la Rosa*

*In Venetia per Matteo Pagan in
Zana non per infogna la Fedel.*

Anon., published by Matteo Pagani, Portrait of Roxelana, 1540–50, © Trustees of the British Museum.

Quelle: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/emw/article/-viewFile/15694/12801> (20.11.2017)



Studio of Titian, La Sultana Rossa, 1550s, Bequest of John Ringling, 1963, Collection of the John and Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida.

Quelle: <http://jps.library.utoronto.ca/index.php/emw/article/viewFile/15694/12801> (20.11.2017)

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Frage der Herrschaftslegitimation, die schon im *Orlando furioso* und in der *Gerusalemme liberata* eine zentrale Rolle spielt. Die dynastische Herrschaftslegitimation wird im Zeitalter des Absolutismus als unzureichend empfunden. Der absolute (und insbesondere der aufgeklärte) Monarch muss sich nicht nur durch seinen Stammbaum, sondern auch durch seine moralische Dignität für sein Amt qualifizieren. Es entsteht ein neues Herrscherbild, das in der höfischen Kunstform par excellence, dem Musiktheater – der Opera seria und der Tragédie en musique – verhandelt wird.

Neben der Furcht und Mitleid einflößenden Grausamkeit geht es in den Opernvertonungen auch um die Frage, welche Tugenden ein guter Herrscher besitzen soll (Selbstbeherrschung) und welchen Einfluss Frauen in der Politik haben dürfen oder sollen. In gynokratischen Monarchien wird eher Roxelane, in Frankreich eher Süleyman in ein positives Licht gerückt. In demokratisch legitimierten Stadtstaaten wie Hamburg oder Venedig wird die Figur des absoluten Monarchen komisiert, in Frankreich wird sie in das strenge Regelwerk der „doctrine classique“ eingepasst. Die politische Dressur des orientalischen Despoten lässt sich konkret an einzelnen Übersetzungen oder Bearbeitungen nachvollziehen. So pflöpft der französische Übersetzer Charles de Vion d'Alibray (1637) Prospero Bonarellis *Solimano* ein historisch fingiertes Lieto fine auf. Das lag im Geschmack der Zeit, die ein Faible für Tragikomödien hatte (Bonarellis *Solimano* entstand im gleichen Jahr wie Corneilles *Cid*). Gleichzeitig bewirkt das Lieto fine eine literarische Nobilitierung der Hauptfigur, die dadurch in die Nähe von Opera seria-Protagonisten rückt.

Die wohl bekannteste Süleyman-Oper von Johann Adolph Hasse ist ein Werk der absoluten Superlative, für dessen Uraufführung im Dresdner Zwinger-Hoftheater (1753) „außer denen ungemein kostbar angelegten Türkischen und Persianischen Pferden, auch verschiedene andere lebendige Thiere, als Elephanten, Cameele und Dromedaires, so insgesamt der Königl. Stall hierzu gegeben“, aufgeboden wurden. Die abschließende „Marcia alla turca“ zeigt das türkische Heerlager nahe Babylon am Ufer des Tigris, „worauf türkische Schiffe gehen“.¹⁰⁵ Das Libretto von Giovanni Ambrogio Migliavacca, der 1752 auf Empfehlung Metastasios als Hofpoet nach Dresden berufen worden war, wurde insgesamt vierzehnmal vertont.¹⁰⁶ Migliavacca zeigt die Menschen nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollen – die Oper als moderner Fürstenspiegel. „Aus dem christlichen Erbfeind wurde der Bruder im Geist der Aufklärung.“¹⁰⁷ Solimano wird zum idealen Prototypen eines aufgeklärten Monarchen, der Herrschertugenden wie Großmut, Selbstbeherrschung und religiöse

¹⁰⁵ Migliavacca 1753: 87.

¹⁰⁶ Hasse, 1753; Fischietti, 1755; Valentini, 1756; Pescetti, 1756; Perez, 1757; Errichelli, 1757; Ferradini, 1757; Traetta, 1759; Galuppi, 1760; Schwanenberger, 1762; Sciroli, 1766; Naumann, 1773; Astarita, 1777; Curcio, 1782. Metastasio lobt in einem Brief an Migliavacca vom 13. Januar 1753 den „fasto barbaro, di cui ridonderà cotesto real teatro“.

¹⁰⁷ Grimm 2011: 60.

Toleranz besitzt. Der machtgierige Großwesir Rusteno (die orientalischen Namen wurden zugunsten der Sangbarkeit italianisiert) spielt Solimano einen „getürkten“ Brief zu. Doch die Verschwörung wird aufgedeckt und das Todesurteil gegen Selimo aufgehoben. Statt ihn zu bestrafen, vergibt der Sultan seinem Großwesir. Die Oper endet mit einer Doppelhochzeit. Selimo heiratet die gefangene persische Prinzessin Narsea, Selimos Halbbruder Osmino, Roselanas und Rustenos Sohn, heiratet Narseas Schwester Emira. Rosselane kommt in der Oper gar nicht vor.

Türken und Hugenotten

Bei allem mehr oder weniger subtilen ästhetischen Raffinement darf man doch nicht übersehen, dass wir es hier mit Beispielen gegenreformatorischer, römisch-katholischer Propaganda zu tun haben. Die Aufführung von Francesca Caccinis *Liberazione* in Polen ist ein Hinweis auf die um die Jahrhundertmitte einsetzende Rekatholisierung, die unter dem Vorwand, Europa vom „Türkenjoch“ zu befreien, große Teile der protestantischen Bevölkerung zur Abwanderung drängte.¹⁰⁸ Ähnliches gilt für Frankreich: Quinaults *Armide* (UA 15.02.1686) reagierte unmittelbar auf die Aufhebung des Edikts von Nantes am 18.10.1685. Das „tragico fine“ sollte den französischen Hugenotten unmissverständlich klarmachen, wie Louis XIV mit den „neuen Türken“ umzugehen gedachte. So gesehen kam der propagandistischen Instrumentalisierung der Türkenscheu eine entscheidende Rolle bei der Stabilisierung der sozialen, politischen und religiösen Ordnung im eigenen Land zu. Der konfessionelle Gegner – gleich welcher Konfession – konnte ausgeschaltet werden, indem man seine Lehre „orientalisierte“ und in die Nähe zum Islam rückte. So nannte schon Luther „die zween Ertzfeinde Christi und seiner heiligen

¹⁰⁸ Daneben gab es auch die sog. Lipka-Tataren, die im 14. Jahrhundert bis nach Polen-Litauen vorgedrungen sind. Sie haben sich sprachlich assimiliert (Polnisch, Ruthenisch, Weißrussisch), aber bis in die 1930er Jahre das arabische Alphabet verwendet. 1672 gibt es einen Lipka-Aufstand, Teile des Lipka-Regiments laufen zu den Osmanen über.

Kirchen“,¹⁰⁹ den Papst und die Türken, in einem Atemzug. Erst das 18. Jahrhundert – Voltaire, *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* (1741), *Candide* (1759) – differenziert zwischen dem Orient und dem Islam. Solange die politische Bedrohung nicht vollständig gebannt war, wirkte der Orientalismus im Musiktheater gleichsam wie ein Abwehrzauber. Die ästhetische Sublimierung des Sinnlich-Schrecklichen erzeugte einen Kunstgenuss, der das Grauen, den Horror, theatralisch bewältigte und unschädlich machte. Es ist gewiss kein Zufall, dass viele Dramatisierungen orientalischer Stoffe – von Prospero Bonarellis *Solimano* über Caccinis *Liberazione* bis zu Lullys / Glucks *Armide* – in Bildern apokalyptischer, ästhetisch überhöhter Zerstörungswut enden. Das ist schaurig-schön. Doch der Zuschauer wiegt sich in seinem Theater-Fauteuil in Sicherheit.



Nicolas Poussin, Rinaldo und Armida, ca. 1628-30

Quelle: <http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/201250/rinaldo-and-armida/> (20.11.2017)

¹⁰⁹ Das Lied „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ ist ein von Martin Luther geschaffenes Kirchenlied. Es erschien 1541 mit dem Zusatz „Ein Kinderlied, zu singen wider die zween Ertzfeinde Christi und seiner heiligen Kirchen, den Papst und Türcken“.

Der komische Orient

Minato / Cavalli: *Xerse* (1654)

Eine der wohl am gründlichsten missverstandenen Opern Georg Friedrich Händels ist *Xerse* (HWV 40). Händel greift darin auf ältere Formen der venezianischen Oper zurück, namentlich auf das *Dramma per musica* von Francesco Cavalli und Niccolò Minato (1654) in der Bearbeitung Silvio Stampiglias (1694).

Xerxes I., der das persische Großreich der Achämeniden regierte, wird in der Oper zu einer durch und durch komischen, operettenhaften Figur, ein pathetischer Geck, der die Blätter seiner Lieblingsplatane mit Goldschmuck behängen lässt und seinen Soldaten befiehlt, das Meer mit 300 Peitschenhieben für seinen Ungehorsam zu bestrafen. Die Komik der Rolle resultiert aus ihren permanenten Verstößen gegen das höfische Dekor.

Venedig befand sich zum Zeitpunkt der Uraufführung im Krieg mit dem Osmanischen Reich (6. Venezianischer Türkenkrieg, 1645-1669). Der geplante Einmarsch der Perser in Griechenland, mit dem die Oper beginnt, ist mühelos als eine Anspielung auf die politische Situation in Europa zu erkennen. Im Libretto ist auch bezeichnenderweise nicht von Griechenland, sondern von Europa die Rede, was um 480 v. Chr. einen offenkundigen Anachronismus darstellt: „Poco resta d'indugio | a varcar in Europa: [...]“ (I, 2). Die Serenissima bannt die Gefahr durch Lachen. Damit ist nach der ästhetischen Sublimierung ein zweiter psychologischer Abwehrmechanismus bezeichnet: die Komisierung und Karnevalisierung des Orients.¹¹⁰

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Szene II, 1, in der Elviro als Blumenhändler verkleidet eine Arie in der sogenannten *Lingua franca* singt, einer romanisch basierten Pidgin-Sprache mit arabischen, türkischen, persischen u.a. Einflüssen, die als Verkehrs- und Handelssprache im gesamten Mittelmeerraum einschließlich des Vorderen Orients gesprochen wurde.¹¹¹ „Chi voler fiora di bella giardina“.

¹¹⁰ Vgl. den Aspekt der sprachlichen Travestie (II, 1).

¹¹¹ „Die *lingua franca* diente als nicht-schriftliches Esperanto, das den Mittelmeeranrainern erlaubte, sich untereinander zu verständigen“ (Betzwieser: 1995, S. 122).

Molière / Lully: *Le sicilien*“, *Le bourgeois gentilhomme*

Die Szene ist auch in der Pariser Fassung der Oper (1660) enthalten, für die Jean-Baptiste Lully die Tanzeinlagen komponierte. Lingua franca-Szenen finden sich wenige Jahre später wieder in den Comédie-ballets *Le Sicilien ou L'Amour peintre* (1667) und *Le bourgeois gentilhomme* (1670) von Lully / Molière, „les deux grands Baptistes“ (Madame de Sévigné).

Mahametta per Giordina
Mi pregar sera é mattina:
Voler far un Paladina
Dé Giourdina, Dé Giourdina.
Dar turbanta, é dar scarcina,
Con galera é brigantina,
Per deffender Palestina.
Mahametta, etc.

Die Besonderheit der genannten Szenen ist die Hybridisierung der sprachlichen und musiksprachlichen Ausdrucksmittel. Die Begegnung mit dem Orient mündete in den Beispielen, die wir bisher kennengelernt haben, in keine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Phänomenen. Sprache und Musik blieben europäisch geprägt. „Die endgültige Etablierung der Orientvogue vollzog sich mit Molières *Bourgeois Gentilhomme*. Dieses Stück muss als ‚Initialzündung‘ für den Exotismus im Ancien Régime, sowohl literarisch als auch musikalisch, angesehen werden“ (Betzwieser: 1995, S. 57). Der Erfolg des *Bourgeois Gentilhomme* war enorm, nicht zuletzt wegen der darin enthaltenen Türken-Szene. Das Stück erlebte zahlreiche Aufführungen am Hof und wurde mehrfach wiederaufgenommen.

Vorausgegangen war der Uraufführung in Chambord ein Besuch des türkischen Sondergesandten (Müteferrika) Süleyman Ağa bei Louis XIV, der die französisch-ottomanische Allianz erneuern sollte.¹¹² Der Besuch scheiterte, wie wir heute sagen würden, an einer interkulturellen Inkompetenz. Louis XIV bereitete Süleyman Ağa einen offiziellen Staatsempfang, für den er einen Saal im türkischen Geschmack einrichten ließ.

¹¹² Im Gegenzug entsandte Louis XIV den Marquis de Nointel nach Konstantinopel.

Seine Diener wies er an, türkische Kostüme zu tragen. Er selbst trug einen mit Gold und Diamanten besetzten Kaftan, „qu’il semblaît qu’il fût environné des lumières“. Wie sich herausstellte, war der fremde Gast allerdings kein „Elçi“ [Botschafter], sondern ein „Müteférika“, ein Bote ohne diplomatischen Status, der dem Sonnenkönig in einem einfachen grauen Wollmantel entgegtrat. Der indignierte Louis XIV rächte sich auf seine Weise, indem er Molière / Lully mit einer Comédie-ballet beauftragte, die Gelegenheit bieten sollte, Sitten und Kostüme der Türken darzustellen („où l’on pût faire entrer quelque chose des habillements et des manières des turcs“).¹¹³ Die Verschränkung des *Bourgeois gentilhomme* mit dem Hofzeremoniell von 1669 ist außerordentlich interessant, zeigt sie doch, wie man in Frankreich versuchte, einen transkulturellen Standpunkt einzunehmen, indem man die Differenz des Fremden negierte, was aber – aufgrund der fundamentalen Alterität beider Kulturen – auf der parodistischen Schwundstufe der Maskerade, der Travestie und des Cross Dressing stehen blieb, die selbst im höchsten Maße theatralisch anmutet.

¹¹³ „Sa Majesté m’ordonna de me joindre à Messieurs Molière et de Lulli, pour composer une pièce de Théâtre où l’on pût faire entrer quelque chose des habillements et des manières des Turcs. Je me rendis pour cet effet au Village d’Auteuil, où M. de Molière avait une maison fort jolie. Ce fut là que nous travaillâmes à cette pièce de Théâtre que l’on voit dans les œuvres de Molière, sous le titre de *Bourgeois gentilhomme*, qui se fit Turc pour épouser la fille du Grand Seigneur.” *Mémoires du Chevalier d’Arvieux*, [...], recueillis de ses mémoires originaux et mis en ordre avec des réflexions par le R. P. Jean-Baptiste Labat, Paris, Delespine, 1735, Bd. IV, S. 252.



ource gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Frontispiz der Ausgabe von 1682

Quelle: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Bourgeois_gentilhomme (20.11.2017)

Laurent d'Arvieux, der 1669 bei dem Empfang von Süleyman Ağa als Dragoman (Dolmetscher) tätig war, beriet Molière bei dem Text für seine Comédie-ballet. So kommt es, dass im *Bourgeois gentilhomme* neben türkischen Musikinstrumenten („plusieurs instruments à la turquesque“), erstmals auch türkische Lehnwörter und der arabischen Phonetik nachempfundene Lautphrasen zu hören sind, wie z.B. in dem folgenden Dialog:

CLÉONTE

Ambousahim oqui boraf, iordina salamalequi.

Der im Stück als Dragoman (Dolmetscher) verkleidete Diener tut so, als würde er diesen Satz wörtlich übersetzen:

COVIELLE

C'est-à-dire: „Monsieur Jourdain, votre cœur soit toute l'année comme un rosier fleuri.“ Ce sont façons de parler obligeantes de ces pays-là.

MONSIEUR JOURDAIN

Je suis très humble serviteur de Son Altesse Turque.

In einer grotesk-aberwitzigen Krönungszeremonie wird Monsieur Jourdain schließlich zum „mamamouchi“ (Paladin) des „Großen Türken“ ernannt. Das gegenseitige Missverstehen ist hier auf die äußerst komische Spitze getrieben.

Besondere Sorgfalt wurde auf die Kostüme verwendet. Aber auch die Sprache wird mit orientalischen Einflüssen glücklich infiziert. Molière verwendet für die Wiedergabe des Türkischen neben der Lingua franca ein fingiertes Pseudo-Türkisch auf der Grundlage der arabischen Phonetik. Die Travestie erfolgt auf mehreren Ebenen gleichzeitig: auf der Ebene des Cross Dressing (interkultureller Transvestitismus), der Sprache (zur Verkleidung gehört auch die pseudo-türkisch-orientalische Sprachmaske) und der Musik (aus der Sprachmaske entwickelt Lully – unter Verwendung türkischer Original-Instrumente – eine eigene musikalische Idiomatik). Die Musik weist einen konventionellen exotischen Zuschnitt auf, „von einer Nähe zum Authentischen ganz zu schweigen“ (Betzwieser 1995: 131). Die Orient-Travestie wird durch das Spiel im Spiel, das die Liebesintrige zu einem Lieto fine bringt, als ein Verstoß gegen die höfische Etikette der „bienséance“ bloßgestellt und der Lächerlichkeit preisgegeben. Trotzdem hat der Zuschauer das Gefühl, hier mit etwas Fremdem konfrontiert zu sein, das sich nicht in der Komik erschöpft. Das Lachen im *Bourgeois gentilhomme* hat – neben der klammheimlichen Schadenfreude – auch eine positive Funktion: Es nimmt dem Orient seinen Schrecken, was sich auch in der Popularität der Kostüme und Verkleidun-

gen zeigt (z.B. Jean-Etienne Liotard, *Monsieur Levett et Mademoiselle Glavani en costume turc*, 1738-1741, oder das Portait der Marie-Adelaide von Frankreich).

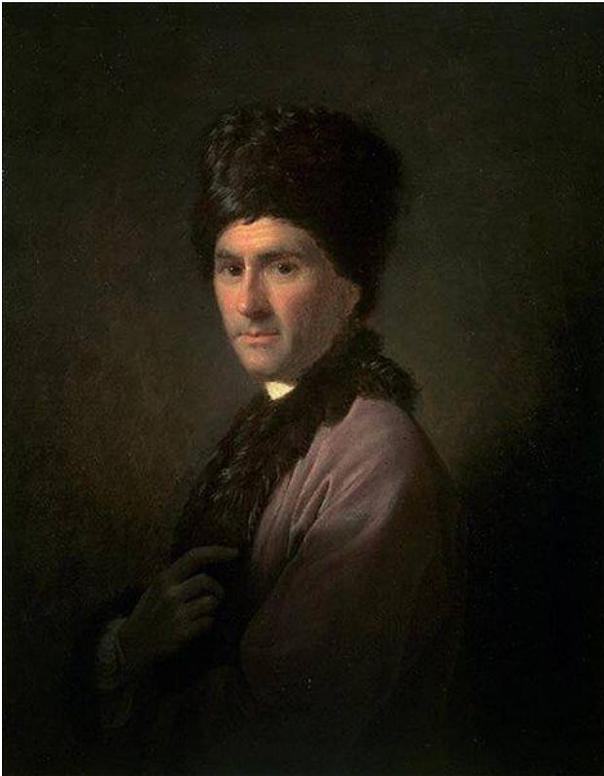


Jean-Etienne Liotard, Marie-Adelaide von Frankreich im türkischen Kostüm
Quelle: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=93022> (20.11.2017)

Natürlich werden hier Klischees entwickelt, aber diese Klischees bilden ein „Wissensplateau“, das eine differenziertere Fremdwahrnehmung ermöglicht, wie sie z.B. mit der gleichzeitig erfolgten Gründung der *École des langues orientales* in Paris (1669) massiv vorangetrieben wird.

Schluss

Aus dem bisher Gesagten lassen sich drei Funktionen des Orientalismus im Musiktheater ableiten. Der Orient ist Feindbild, Ebenbild und Vorbild. Die Orient-Travestie im *Bourgeois gentilhomme* stellt einen wichtigen Schritt auf dem Weg der frühneuzeitlichen Subjektkonstitution dar, die eine Umkehrung dessen bewirkt, was Edward Said mit dem Begriff des „Othering“ beschrieben hat.



Allan Ramsay, Jean-Jacques Rousseau in armenischem Kostüm (1766)
Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Jacques_Rousseau

Der fiktionale Rollentausch reflektiert im Orientalismus die Grundlagen der eigenen Kultur. Giovanni Paolo Marana ersetzt in seinem Briefro-

man *L'Esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta ottomana scoperte in Parigi nel Regno de Luigi il Grande* (1684)¹¹⁴ den europäischen Blick auf den Orient durch einen fiktiven orientalischen Blick auf Europa. Das Werk erlebte mehrere Fortsetzungen und wurde zum Vorbild für Montesquieus *Lettres persanes* (1721).

Dass die Diskussion nicht auf die Literatur beschränkt ist, zeigt ein berühmtes Porträt Jean-Jacques Rousseaus in armenischer Tracht. Der karnevalistische Aspekt ist völlig verschwunden. Rousseau demonstriert durch das Tragen armenischer Kleidung sein Alteritätsbewusstsein gegenüber der französischen „Leitkultur“.

Literatur (bis 1800)

Anonym: *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, hg. von Paolo Fabbri, Florenz 1983 [07RO / LR 54173 F124]

Salvadori, Andrea: *Il Medoro. Favola boscareccia*, in: Le poesie del sig. Andrea Salvadori fra le quali contengono unite insieme tutte quelle, che furono divisamente impresse in diverse stampe vivente l'autore, e l'altre non più divulgate, Rom 1668

Saracinelli, Ferdinando; Caccini, Francesca: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, hg. von Doris Silbert, Northampton (MA) 1945

Saracinelli, Ferdinando; Caccini, Francesca: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, hg. von Brian Clark, www.primalamusica.com 2006

¹¹⁴ Eine französische Übersetzung erschien 1684 unter dem Titel *L'espion turc dans les cours des princes chrétiens*.

Saracinelli, Ferdinando: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*. Balletto rapp.ta [sic] in musica al Ser.mo Ladislao Sigismondo Principe di Polonia e di Svezia nella Villa Imp.le della Sereniss.ma Arcid.ssa d'Austria Gran Duch.sa di Toscana, Florenz 1625

Saracinelli, Ferdinando; Jagodyński, Stanisław Serafin: *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny*, hg. von Roman Krzywy, Warschau [u.a.] 2007. Poln. Übers. von Stanisław Serafin Jagodyński

Saracinelli, Ferdinando: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*. Uraufführung zur 4. Münchener Biennale 1994, internationales Festival für neues Musiktheater, München 1994, dt. Übers. von Florian Mehltreter

Testi, Fulvio: *Argomento e Scenario dell' Isola d'Alcina*, Tragedia Di Fulvio Testi. Addattata a Segnare l'Anno Settimo Di D. Filippo Spinola Colonna, E recitata dalle di lui Sorelle nella Camera dell' Eccellentissima Signora Marchesa de los Balbases D. Anna Spinola Colonna Madre il di decimo di Decembre 1672, Wien 1672

Sekundärliteratur

Baillet, Roger: *Le monde poétique de l'Arioste. Essai d'interprétation du Roland Furieux*, Lyon 1977

Balsano, Maria Antonella (Hrsg.): *L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Florenz 1981

Buch, David J.: *Magic Flutes and Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theatre*, Chicago [u.a.] 2008

Cusick, Suzanne G.: *Francesca Caccini*, in: *New Historical Anthology of Music by Women*, hrsg. von James R. Briscoe, Bloomington (In.) [u.a.] 2004, S. 48-50

Dies.: *Francesca Caccini*, in: Grove Music Online, URL (abgerufen am 12.05.2013)

Dies.: *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago [u.a.] 2009

Decroisette, Françoise: *L'Armida trionfante di Ferdinando Saracinelli (1637). La vittoria dello spettacolo totale*, in: *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini in late Renaissance Florence (= Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, 27.-29.06.2001)*, hg. von Massimiliano Rossi und Fiorella Gioffredi Superbi, Florenz 2004, S. 285-296

Donington, Robert: *The Rise of Opera*, London 1981

Doroszlai, Alexandre: *Les sources cartographiques et le Roland Furieux. Quelques hypothèses autour de l'„espace réel“ chez l'Arioste*, in: *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, hg. von Alexandre Doroszlai, Paris 1991, S. 11-46

Fenlon, Iain: *Maria Magdalena of Austria and the Uses of Danced Spectacle*, in: *Seventeenth-Century Ballet. A Multi-Art Spectacle. An International Interdisciplinary Symposium*, hg. von Barbara Grammenati, Bloomington (In.) 2011, S. 28-38

Gier, Albert: *Ludovico Ariostos Orlando furioso. Die Dichtung des So wohl – Als auch*, in: *Italienische Studien 7* (1984), S. 5-21

Ders.: *„Ecco l'ancilla tua ...“ Armida in der Oper zwischen Gluck und Rossini (mit einem Seitenblick auf Antonín Dvořák)*, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin [u.a.] 1995, S. 643-660

Ders.: *Damen, Ritter, Waffen und Liebe. Ariosts Orlando furioso auf der Opernbühne*, in: *Händel-Jahrbuch 57* (2011), S. 307-332

Glinski, Matteo: *La prima stagione lirica italiana all'estero (1628)*, Siena 1943

Helmrath, Johannes: *Pius II. und die Türken*, in: *Europa und die Türken in der Renaissance*, hg. von Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann, Tübingen 2000, S. 79-137

Harness, Kelley Ann: *Amazzoni di Dio. Florentine musical spectacle under Maria Maddalena d'Austria and Cristina di Lorena (1620-1630)*, Urbana (Ill.) 1996

Dies.: *Salvadori, Andrea*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, Bd. 22, London 2001, S. 182

Dies.: *Chaste Warriors and Virgin Martyrs in Florentine Musical Spectacle*, in: *Gender, Sexuality, and Early Music*, hg. von Todd Michaël Borgerding, New York [u.a.] 2002, S. 73-122

Dies.: *Echoes of women's voices. Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, Chicago [u.a.] 2006

Hempfer, Klaus W.: *Diskrepante Lektüren. Die Orlando furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart 1987

Ders. (Hrsg.): *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums*, Berlin 30.03.-02.04.1987, Stuttgart 1989

Ders.: *Textkonstitution und Rezeption. Zum dominant komisch-parodistischen Charakter von Pulcis Morgante, Boiardos Orlando Innamorato und Ariosts Orlando Furioso*, in: *Romanistisches Jahrbuch 27* (1976), S. 77-99

Ihring, Peter: *Transatlantische Epik. Erzählte Geophilosophie bei Pulci, Ariost und Camões*, in: *Raumerfahrung, Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident*, hg. von Laetitia Rimpau, Berlin 2005, S. 213-233

Ders.: „... ver' le colonne che Tirinzio fisse“. *Kontinentale und interkontinentale Geographie bei Ariost*, in: Spurensuche in Sprach- und Geschichtslandschaften, hg. von Andrea Hohmeyer, Münster 2003, S. 291-304

Klaper, Michael: *Vom Drama per musica zur Comédie en musique: Die Pariser Adaption der Oper Xerse (Minato /Cavalli)*, in: *Acta Musicologica* 77 (2005), S. 229-256

Kaufmann, Thomas: *Aspekte der Wahrnehmung der „türkischen Religion“ bei christlichen Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *Wahrnehmung des Islam zwischen Reformation und Aufklärung*, hg. von Dietrich Klein und Birte Platow, Paderborn 2008, S. 9–26

Kirkendale, Warren: *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Florenz 1993

[Rez. von Kelley Harness und John Hill, in: *Journal of the American Musicological Society* 48 (1995), S. 106-115, und die Replik von Warren Kirkendale, ebd., 48 (1995), S. 533-539]

Klettke, Cornelia (Hrsg.): *Trugbildnerisches Labyrinth, kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des Orlando furioso von Ariosto*, Tübingen 2006

Klotz, Volker: *Heitere Summa des klassischen Epos*, in: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*, München 2006

Kohl, Karl-Heinz: *Cherchez la femme d'Orient*, in: *Europa und der Orient (800-1900)*, hg. von Gereon Sievernich und Hendrik Budde im Auftrag der Berliner Festspiele, Gütersloh [u.a.] 1989, S. 356-367

Konrad, Felix: *Von der ‚Türkengefahr‘ zu Exotismus und Orientalismus: Der Islam als Antithese Europas (1453–1914)?* In: *Europäische Geschichte Online (EGO)* / hg. vom Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2010-12-03, URL: <http://www.ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/tuerkengefahr-exotismus-orientalismus> (abgerufen am 12.05.2013)

Kremers, Dieter: *Der rasende Roland des Ludovico Ariosto. Aufbau und Weltbild*, Stuttgart 1973

La Salvia, Adrian: *Die Tragédie en musique im europäischen Kontext (1673-1800)*, Erlangen 2010

Ders.: La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina. *Gender, Orient und kulturelle Identitäten in Ferdinando Saracinellis Libretto*, in: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina. Räume und Inszenierungen in Francesca Caccinis Ballettoper (Florenz, 1625)*, hg. von Christine Fischer, Zürich 2015, S. 37-53

Landweber, Julia: *Celebrating Identity. Charting the History of Turkish Masquerade in Early Modern France*, in: *Romance Studies*, 23 (2005), S. 175-189

Leopold, Silke: *Francesca Caccini*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 1, München [u.a.] 1986, S. 478-488

Leopold, Silke: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004

Longino, Michèle: *Le „Mamamouchi“ ou la Colonisation de l'Imaginaire français par le Monde ottoman*, in: *Voyage et Théâtre du XVI^e au XIX^e siècle*, hg. von Loïc P. Guyon und Sylvie Requemora-Gros, Paris 2011, S. 71-83

Lowe, Kate J.P.: *The Stereotyping of Black Africans in Renaissance Europe*, in: *Black Africans in Renaissance Europe*, hg. von Thomas F. Earle und Kate J.P. Lowe, Cambridge 2005, S. 17-47

Malettke, Klaus: *Die Vorstöße der Osmanen im 16. Jahrhundert aus französischer Sicht*, in: *Europa und die Türken in der Renaissance*, hg. von Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann, Tübingen 2000, S. 373-394

Mundt, Theodor: *Dramaturgie, oder Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst*, Berlin 1848

Pendle, Karin (Hrsg.): *Women and Music. A History*, Bloomington (In.) [u.a.] 1991

Pieri, Marzia: *La drammaturgia di Chiabrera*, in: La scelta della misura. Gabriello Chiabrera. L'altro fuoco del barocco italiano. Atti del convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350. anniversario della morte, Savona, 3.-6. November 1988, hg. von Fulvio Bianchi, Genua 1993, S. 401-428

Prendergast, Maria Teresa Micaela: *Renaissance Fantasies. The Gendering of Aesthetics in Early Modern Fiction*, Kent, Ohio [u.a.] 1999

Said, Edward: *Orientalismus*, dt. von Hans Günter Holl, Frankfurt a.M. 2009

Solerti, Angelo, *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea (1600-1637)*, Florenz 1905

Steinebrunner, Martin: Orlando furioso. *Vom Epos zur Oper. Stationen des Wandels literarischer Bilder zwischen Mittelalter und Barock*, in: Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere, hg. von Antonio Fanna und Giovanni Morelli, Florenz 1988, S. 45-82

Stierle, Karlheinz: *Bemerkungen zur Geschichte des schönen Scheins*, in: Kolloquium Kunst und Philosophie 2. Ästhetischer Schein, hg. von Willi Oelmüller, Paderborn [u.a.] 1982, S. 208-232

Ders.: *Der Schein der Schönheit und die Schönheit des Scheins in Ariosts Orlando furioso*, in: Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1989, S. 243-276

Warren, Stewart: *A Librettist's Choices: Saracinelli and La Liberazione di Ruggiero*, in: Magnificat, 07.09.2009, URL: <http://blog.magnificatbaroque.com/2009/09/07/a-librettists-choices-saracinelli-and-la-liberazione-di-ruggiero/> (abgerufen am 12.05.2013)

Yermolenko, Galina I.: *Roxolana in European Literature, History and Culture*, Farnham 2010

RICHARD ARMBRUSTER (Hamburg)
Maestro Offenbach – au grand galop!
**Zur Ikonographie der Offenbach-Operette
in der zeitgenössischen Presse**

Es sind die 1860er- und 1870er-Jahre, die Paris zur unbestrittenen Zeitungshauptstadt des 19. Jahrhunderts machen. Neugründungen aufwendiger Wochenjournale, Zensurskandale, Auflagenrekorde – der florierende Zeitungsmarkt liefert während dieser Jahrzehnte ein farbenreiches Schauspiel. Der verlorene Krieg von 1870/71, die wirtschaftliche Not-situation in den Monaten vor und nach der Kapitulation – nicht einmal diese Einschnitte können der von Jahr zu Jahr fortschreitenden Auswei-tung des hauptstädtischen Presseangebots Einhalt gebieten. Erstaunlich deutlich lässt sich beobachten, wie die militärische Niederlage und der nachfolgende Umsturz die Branche ab 1871, nach dem Fall der Com-mune, sogar mehr zu befeuern als einzuschränken beginnen. Mit dem Untergang des Kaiserreichs fällt immerhin auch eine Anzahl Zensur-schranken, an denen sich die Presse lange abgearbeitet hatte (obwohl die Pressepolitik Napoleons III. im europäischen Vergleich kaum als beson-ders restaurativ gelten konnte). Die gesellschaftliche Stimmung ist jeden-falls schon seit den letzten Jahren des Sécond Empire so aufgeheizt, dass immer breitere Schichten Anteil an den über die Presse vermittelten ge-sellschaftlichen und politischen Debatten nehmen.

Die Wochen- und Tagesblätter verdienen ihr Geld in der Regel über ein präzise funktionierendes Abonnement- und Postzustellungssystem. Wegen ihrer hohen Auflagen kann sich das informations- und unterhal-tungsfreudige Pariser Publikum seine Abonnements zu relativ geringen Kosten halten. Vieles, was das Zeitungsleben in diesen Jahren im organi-satorischen Aufbau, in der inhaltlichen und oft auch gesellschaftskriti-schen Ausrichtung kennzeichnet, gilt in den freiheitlich gesinnten Krei-sen des übrigen Europa als leuchtendes Vorbild für eine fortschrittliche Vorstellung von Journalismus. Für die reaktionären Gegenbewegungen in den Nachbarländern ist die sich immer weiter liberalisierende, vor kaum einer Frechheit zurückschreckende Pariser Zeitungswelt dagegen nichts weiter als ein Symptom für den Niedergang von Anstand und Sitte.

CHRONIQUE MUSICALE, — par Stop.



LA POSTE AUX ACTES,
GRAND GALOP
Par le maître OFFENBACH.

STOPS am 3. Februar 1872 im *Journal amusant* erschienene Karikatur zeigt Offenbach als galoppierenden Kunstreiter, der nur mit Mühe seine an gleich drei verschiedenen Theatern laufenden Neukreationen bändigen kann. Die Eisbären-Operette *Boule de neige* kam am 14. Dezember 1871 an den Bouffes-Parisiens heraus, worauf dann am 15. Januar 1872 *Le Roi Carotte* am Théâtre de la Gaité und am 18. Januar *Fantasio* an der Opéra-Comique folgten.

Nicht nur die auf Politik ausgerichteten Zeitungen haben Konjunktur. Besonders unterhaltende, humoristische und satirische Zeitungsgenres sind ab den 1860er-Jahren erfolgreich. Die neuen Pariser Unterhaltungsblätter treten natürlich allesamt im Gefolge des in ganz Europa berühmt-berüchtigten *Charivari* auf. Der 1832 gegründete *Charivari* hält zwar auch im politischen und kulturellen Karneval des späten Kaiserreichs und ebenso in den 1870er-Jahren spielend sein hohes Niveau. Aber schon im Jahrzehnt davor gibt es augenscheinlich genug Nachfrage, um ihm in seinem eigenen Feld Konkurrenz zu machen. Die Liste an Neugründungen wöchentlich erscheinender Blätter, die vorwiegend Satiren, Parodien und Karikaturen zum politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Leben bringen, ist lang: *Le Hanne-ton*, *La Lune*, *L'Indépendance parisienne*, *La Parodie*, *Paris-Caprice*, *Paris-Comique*, *La Vie parisienne*, *L'Éclipse* – sie alle erscheinen erstmals während der 1860er-Jahre. In den 1870ern kommen beachtliche, ungebärdige Journale wie *Le Sifflet*, *Le Grelot* oder *La Lune rousse* hinzu – dies alles auf einem Terrain, das in den 1850er-Jahren an bedeutenden Publikationen neben dem *Charivari* eigentlich nur das *Journal amusant* kannte.

Mit den genannten Blättern beginnt in Paris – wir kommen zu unserem Thema – die Zeit der großformatigen, Satiren und Karikaturen präsentierenden Wochenjournale, die für ihre Illustrationen sämtlich nicht mehr das Verfahren der Lithographie, sondern der Xylographie verwenden. Das Holzstichverfahren, industriell bereits perfektioniert und dazu noch relativ preiswert, bestimmt die Optik dieser Journale auf neuartige Weise. Es wird Mode, aufwendige, meist mehrfarbig gefasste Xylographien gleich auf die Titelseiten zu bringen – hier werden ab jetzt zumeist auf Verblüffung und Erheiterung zielende Karikatur-Portraits und satirische Phantasieszenen mit gesellschaftlich herausgehobenen Protagonisten aus Politik oder Kultur gezeigt (zur Erinnerung: photographische Portraits sind zu dieser Zeit nur über den Umweg von Nach-Zeichnungen verwendbar, da Photographien allgemein im Zeitungsdruck noch nicht reproduziert werden können).

Man kann es so formulieren: Auf inhaltlicher, sprachlich-stilistischer Ebene bleibt der *Charivari* eine unbestrittene Referenzgröße, dessen Tonlage die Konkurrenz nacheifert und sie imitiert (was freilich nicht immer gelingen kann – Zeitungsmachen ist in dieser Epoche zumeist das Spiel

feld von Größenwahnsinnigen, verkrachten Literaten und anderen Exzentrikern; man vergleiche nur die schönen Episoden aus dieser Sphäre in den Goncourt-Tagebüchern). Neben den typographisch und optisch modernisierten Zeitungsneuheiten beginnt das ehrwürdige Blatt ab den 1860ern jedoch zumindest im Erscheinungsbild mit einem Mal alt auszusehen. Der *Charivari* hält strikt an seinem berühmten, aber formatmäßig eben auch beschränkten Lithographie-Programm fest, für das ein fester Stamm von Künstlern wie Honoré Daumier, Louis Morel-Retz („STOP“), Amédée de Noé („Cham“) oder Jules Joseph Georges Renard („Draner“) arbeitet. Die Konkurrenz aber gefällt sich von nun an darin, aufstrebenden Zeichnern wie André Gill, Bob, Alfred Grévin und Philippe-Auguste Cattelain Gelegenheit zu geben, ihre durchweg qualitätvollen Schöpfungen als Visitenkarte des neuen satirischen Anspruchs prominent auf die Titelseiten zu bringen. Durch dieses kalkuliert sensationsheischende Verfahren werden auf der bildlichen Ebene jedenfalls ganz neue Tonlagen gesetzt.

LE HANNETON

ILLUSTRÉ, SATIRIQUE ET LITTÉRAIRE

REDACTEUR EN CHEF : VICTOR ADAM

PARAISANT LE JEUDI

ABONNÉ : HENRI VERMOREL



Des aïeux! Des aïeux!
Nourrir.



Des parents! Des parents!
Parer.



PARIS		DÉPARTEMENTS	
Un an.....	3 fr.	Un an.....	4 fr.
Six mois.....	2	Six mois.....	3 50
Trois mois.....	1 50	Trois mois.....	2

Bureau : Rue de Trévise, 37

PARIS		DÉPARTEMENTS	
Un an.....	3 fr.	Un an.....	4 fr.
Six mois.....	2	Six mois.....	3 50
Trois mois.....	1 50	Trois mois.....	2

OFFENBACH

PAR P. CATTELAÏN.



Eine der berühmtesten aller Offenbach-Karikaturen, publiziert am 24. Oktober 1867 – Cattelains detailreiche Vision Offenbachs als *jettatore*, der in schauerlicher Mondnacht im Pierrotkostüm auf dem Dach der Opéra-Comique erscheint. Die einen Monat später dort laufende Produktion seines *Robinson Crusoe*, über welche schon absurde Gerüchte umlaufen, wirft ihre Schatten voraus. Dem mit allen möglichen unheimlichen Kräften im Bunde stehenden Komponisten ist längst alles zuzutrauen: Sein virtuoser Bogen braucht bereits keine Violine mehr, sondern streicht hier über das geigenbraun eingefärbte Fellkostüm, das den Hintern des grotesk aufgemachten Protagonisten seiner neuesten Operschöpfung bedeckt.

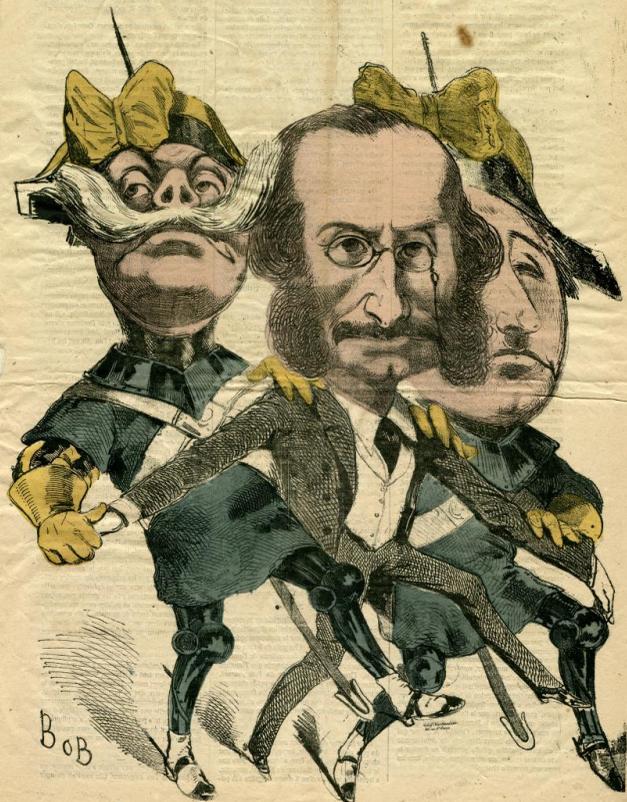
Es kann nicht verwundern, dass allen Neuigkeiten aus dem Bereich des komischen Theaters in den Unterhaltungszeitungen ein prominenter Auftritt eingeräumt wird. Ebenso nicht, wie sehr die Operette – und das heißt in diesen Jahren vornehmlich jene Offenbachs – dem Sprechtheater dabei den Rang abläuft. Der Durchgang durch die Blätter vermag rasch offenzulegen, dass das komische Musiktheater in puncto Sensation und Aufregung noch den erfolgreichsten, publikumsträchtigen Vaudeville-Komödien Labiches am Théâtre du Palais-Royal überlegen ist: Das aufwendigere musikalische Theater erreicht mühelos die höhere Aufmerksamkeit. Über Offenbach berichten natürlich auch die seriösen Journale wie *Le monde illustré*, *L'Univers illustré* oder *L'Événement illustré* (bei den beiden letzteren schaffen es Xylographien komischer Operetten-Szenenbilder übrigens ebenfalls bis auf die Titelseiten). Der Überschwang der satirischen Blätter aber kennt fast keine Grenzen. Es kann vorkommen, dass Offenbachs Premieren zum Anlass genommen werden, ganze Einzelnummern fast ausschließlich der Nachbereitung der jeweiligen Neuheit zu widmen. Der satirische Tonfall, die gesamte komische Welterfindung der neuen Offenbach-Kreation, all das wird mit offenen Armen aufgenommen und genau beleuchtet – liegt es doch nahe, das Publikum nicht um die ausführliche Auseinandersetzung zu betrügen, wenn gerade ein ganz bestimmtes Theater-Amüsement Stadtgespräch ist. (Auf der gestalterischen Seite kann diese Begeisterung soweit führen, dass auf der Titelseite ebenfalls eine satirisch-fantasierende Bühnensituation herausgestellt wird – bevölkert etwa mit Offenbach, seinen Protagonisten und Mitarbeitern oder der Parodie einer gerade Furore machenden Operettenszene.)

Dass die Operette schon während des *Sécond Empire* eine Hauptrolle in den Zeitungen spielt, steht natürlich in einem proportionalen Verhältnis zur ungeheuren Produktivität des komischen Musiktheaters in diesen beiden Jahrzehnten. Offenbach begreift früh, dass nur der ununterbrochene Nachschub neuer Kreationen seine beherrschende Position im Theatergeschäft gewährleistet: Erst wenn die Werke in dichtester Reihe aufeinander folgen, darf man sich auch auf das regelmäßige Mitgehen der Presse verlassen. Die Prozesse des gegenseitigen Gebens und Nehmens werden hierbei immer routinierter, denn die im Gegenzug

zur gezielten Preisgabe von Interna aus dem aktuellen Bühnenleben erfolgende Heraushebung neuer Operetten in der Presse kommt dem Theaterunternehmer Offenbach ja stets als kostenlose Werbung zugute. Niemand sieht jedenfalls einen Widerspruch darin, dass direkte Mitarbeiter Offenbachs, also seine Kostümbildner und Szenographen, sich parallel als Illustratoren und Karikaturisten von der Presse bezahlen lassen. Nicht nur auf solchen verschlungenen Wegen behauptet sich das Unternehmen Offenbach sozusagen mit der Effizienz einer gut geführten Billardpartie.

L'INDEPENDANCE

PARISIENNE



Les archets de Geneviève de Brabant, conduisant maître OFFENBACH au rioton des Menus-Plaisirs.

Die Karikatur Bobs zur Aufführungsserie der *Geneviève de Brabant* am Théâtre des Menus-Plaisirs um die Jahreswende 1867/68 nimmt ihren Ausgang von dem doppeldeutigen Sprachwitz, den die brillant knappe Bildbeischrift macht. Als Nebenbedeutung und zweite Ebene scheint aber auch eine Anspielung auf Offenbachs schwankende, fragile Gesundheit denkbar. Denn schon Ende der 1860er-Jahre war Offenbach immer wieder von Gichtanfällen geplagt, die das Gehen schmerzhaft und unsicher machten und ihn mitunter in die Kutsche und den Rollstuhl verbannten; ein Sachverhalt, welcher durchaus einer größeren Öffentlichkeit bekannt war. Bobs Lithographie erschien am 19. Januar 1868.

Vom *Charivari* zu Offenbach und wieder zurück: STOP

Wenn man die Verbindungen zwischen der Pariser Presse und dem engeren Zirkel Offenbachs in den Blick nimmt, fällt eine Figur, deren unermüdliche Tätigkeit zwischen beiden Sphären virtuos vermittelt, besonders auf: Louis Morel-Retz, der seine Arbeiten mit dem schönen Künstlernamen STOP zeichnet. STOP, 1825 in Dijon geboren, liefert seit 1866 Karikaturen für den *Charivari* und ab derselben Zeit auch für das *Journal amusant*. Zusammen mit Cham und dem erst durch seine Augenkrankheit vom Zeichnen abgehaltenen Daumier ist er einer der „Lebenslänglichen“ des *Charivari* – er bleibt Mitarbeiter dieses Blatts bis zu seinem Tod im Jahr 1899.

Seit Mitte der 1860er-Jahre zu Offenbachs Freundeskreis zählend, entwirft STOP für mehrere Offenbach-Produktionen Kostümausstattungen. Seine bekannteste Arbeit in diesem Bereich sind zweifellos die Kostüm-Entwurfszeichnungen für die 1874 herausgebrachte Wiederaufnahme von *Orphée aux enfers* als fulminante vieraktige Opéra-Féerie – ein Ereignis, das vor allem ein Ausstattungsfest sein sollte. (Angesichts der enormen Aufgabe – ein einzelner hätte die Entwürfe für die über sechshundert verschiedenen Kostüme dieser Produktion schwerlich erstellen können – arbeitet STOP hier übrigens mit dem gleichrangig talentierten Kostümzeichner Alfred Grévin zusammen.)

Zunächst ist festzuhalten, dass in fast allen seiner thematisch äußerst vielfältigen karikaturistischen Zeichnungen ein Akzent auf der herausragend feinsinnigen, detailverliebten Behandlung von Bekleidung und Kostüm liegt. Und natürlich zeigt sich STOP auch in seinen Offenbach-Karikaturen immer wieder als großer Verkleider. Der Irrwitz vieler Kostüme, wie sie auf Offenbachs Bühne zu sehen sind, erscheint bei ihm karikaturistisch stets noch weiter gesteigert und pointiert – schon in diesem Punkt ist seinen Arbeiten eine sehr individuelle Qualität zuzusprechen.

JOURNAL AMUSANT

Genevieve de Brabant.



— Voici maintenant un léger aperçu de la pièce, avec les photographies (???) des plus jolies femmes et des plus vilains hommes :

Jeune vierge de Bras-blanc et sa biche adorée.

Blondie, Maurice et domestique d'honneur, majestueux et enclauderose :
« Mais en l'ayant divers, c'est moi que je révois.
Ce n'est pas sans doute que je peins la mortelle.

Dreux, le petit plaisier restaurateur... de la dynastie
Brabantaise — mit son poign.

Die erfolgreiche Aufführungsserie der dritten Fassung von *Genevieve de Brabant* am Théâtre de la Gaité ab Februar 1875 löste ein großes Presseecho und eine Flut von Karikaturen aus. Hier STOPS im parodistisch-altertümelnden Stil gehaltene Titelzeichnung einiger Protagonisten des Stücks für das *Journal amusant* vom 25. April 1875

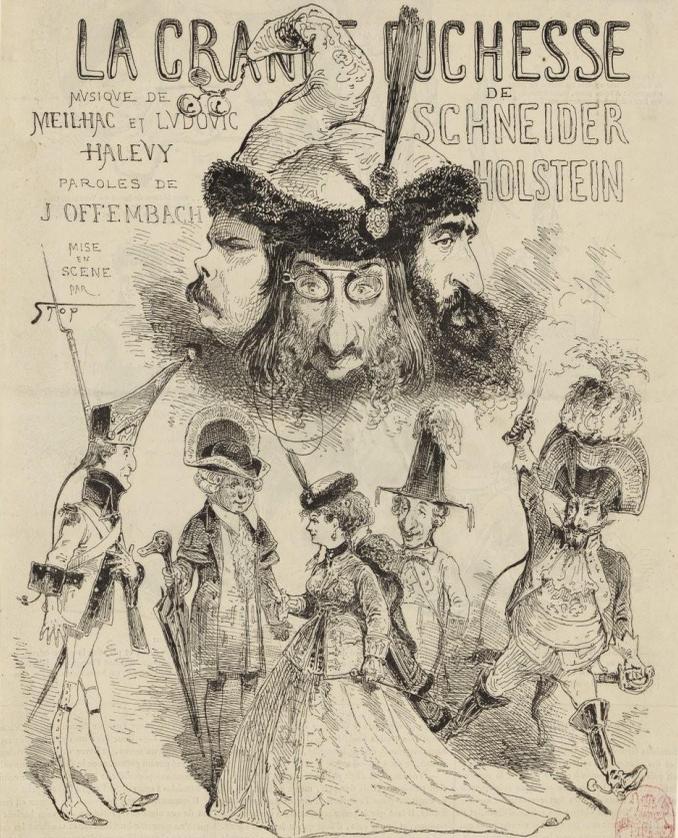
Eine der charakteristischen Besonderheiten STOPS besteht aber auch darin, sich bei seinen komischen Schilderungen nicht allein auf die Protagonisten der Operetten und deren Szenographie zu beschränken, sondern immer wieder nach aktuellen Möglichkeiten zu Karikaturen von Offenbach selbst zu suchen. Der Komponist wird in vollkommen absurde und freche Verkleidungen gesteckt und dabei gern auch in den Kreis seiner gleichfalls kaum wiederzuerkennenden Librettisten gesetzt: Die Autoren der Operette finden sich plötzlich in der selbstgeschaffenen Bühnenhandlung wieder. Mal erscheint Offenbach (den STOP zur Verballhornung wiederholt „Offembach“ oder auch „Chosembach“ schreibt) unter einer gemeinsamen Narrenmütze mit Henri Meilhac und Ludovic Halévy (Titel des *Journal amusant* zur *Grande Duchesse*, siehe S. 90), mal zeigt er sich neben Eugène Cromon und Hector Crémieux als schreckerregender, axtragender Kannibale beim Kochtopf am lodernden Lagerfeuer (Titel des *Journal amusant* zu *Robinson Crusoe*, siehe S. 95).

JOURNAL AMUSANT

PRIS :
3 mois... 5 fr.
6 mois... 10 »
12 mois... 17 »

JOURNAL ILLUSTRÉ.
Journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.

PRIS :
3 mois... 5 fr.
6 mois... 10 »
12 mois... 17 »



Fritz, mauvais fantaisin, mais joli cavalier, distingué de sa personne — en par la grande-duchesse; bon garçon, mais disant trop ce qu'il pense; c'est la vérité qui sort de sa bouche.
Le baron Paul, noble gauchiste, que les caprices de la duchesse, sa pupille, ont fait tomber en épave-foyer!

Son Altesse possède une belle à musique allemande très-réussie, dont je voudrais pouvoir vous dessiner les principaux airs, Messieurs, Mesdames et Mesdemoiselles; des raisons que tout le monde appréciera s'y opposent, et je me borne à vous présenter: — La petite grande-duchesse, une sœur à Baulotte, et niece de la Belle-Hélène. — Encore une vertu qui cascade. — Une fille de Venus Ariarès, amoureuse comme une chatte, avec d'adorables profanes. — Une de celles dont le bonheur temps a dit :

Quand mon cœur a fait un choix,
On a beau s'en dédire,
Il faut s'habituer à son sort,
À nos lois il faut se rendre!

Le général Bonin, enflé comme un coq, beau comme un lapin, coté comme un diable, véritable la poule à canon, faisant rage et se donnant beaucoup d'air.
Le prince Paul, aspirant à la main de la duchesse, victime des insinuations d'Adrien Marz dans la garnie de Hollande. — Le Rouquet passeur prince, c'est aller de la cave au grenier.

N. B. — Quant au regrettable accident qui força le prince Paul à une abdication prématurée, nous avons cru devoir consigner, avec ses traits, le souvenir de son régime politique, mais trop court.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Zweifellos eines der berühmtesten und gelungensten Blätter von STOP: Die Titelxylographie für das *Journal amusant* vom 8. Juni 1867, welche die drei Autoren der *Grande duchesse de Gerolstein* über deren wichtigsten Protagonisten schweben lässt. Es ist einmal mehr auffallend, wie sicher STOP prägnante Details von Kostümen und Gesten der Hauptfiguren des Stücks zu treffen vermag.

JOURNAL AMUSANT

PRIX :
3 mois . . . 5 fr.
6 mois . . . 10 »
12 mois . . . 17 »

JOURNAL ILLUSTRÉ.

Journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.

PRIX :
3 mois . . . 5 fr.
6 mois . . . 10 »
12 mois . . . 17 »

COMME QUOI

ROBINSON CRUSOE

SUJET ANGLAIS



Fut rencontré par les trois chefs redoutables CORMONSTOKIRIPISARAYAYA, CEMETSOKI BUCUCUNIAMIAM et OFFENBACH-BOUZEKOKOHEICO, mis en pièce, accommodé à la sauce *terlutsu*, et offert en pâture au grand Manitou — LE PUBLIC — (nous n'oserions pas dire — le Grand Esprit).

Raconté à la plume et au crayon par **STOP**.

„Robinson Crusoe – Sujet anglais“ – mitunter brauchte STOP nicht viele Worte, um den Ton seiner Karikaturen zu setzen. Offenbach erscheint hier als axtbewaffneter Kannibalenhäuptling, der im Kreis seiner getreuen Librettisten Cormon und Crémieux einem schreck-erregend glotzenden Idol opfern muss (*Journal amusant* vom 14. Dezember 1867).

Nur nebenbei sei erwähnt, dass STOP bei besonderen Anlässen auch selbst gern Kostüme zur Schau trägt; Martinet, der erste wichtige Biograph Offenbachs, berichtet, wie STOP 1879 auf einem großen Maskenfest in Étretat als aufsehenerregender Polichinelle auftritt.

Eines ist jedenfalls eindeutig: STOPS Karikaturen tun einiges dafür, Offenbach im öffentlichen Bewusstsein als Charakterkopf zu etablieren. Dabei steht STOP mit seinem Interesse an Offenbachs unverwechselbarer Physiognomie natürlich nicht alleine da – kein anderer französischer Komponist der Zeit wird von den Zeitungszeichnern und Karikaturisten so regelmäßig zum Thema erhoben wie Offenbach (unter den Komponisten können nur Liszt und Wagner, denen Karikaturen durchaus unangenehm sind, in der französischen Presse dieser Jahre einigermaßen den Anschluss halten). Von STOP aber, also direkt aus dem Kreis um Offenbach selbst, kommen sozusagen die liebevollsten An- und Übergriffe – selbst wenn er, sicher ein wenig zum Leidwesen Offenbachs und seiner Familie, sich mitunter dazu hinreißen lässt, dem Maestro höchst gewagte Fantasiefrisuren zu verpassen. Ob er ihn nun als stolzen gallischen Hahn oder als Kannibalen zeichnet – die Finger aus Offenbachs Haartracht zu lassen, scheint STOP bei seiner Arbeit besonders schwerzufallen.

Seine in den 1860er-Jahren beginnende kontinuierliche Zusammenarbeit mit dem *Journal amusant* bietet STOP gestalterische Möglichkeiten, wie sie in dieser Zeit kaum ein anderes Pariser Blatt hat. Denn zu herausgehobenen Anlässen bringt das *Journal* Sondernummern heraus, die sich u. a. auch Premieren in Oper und Operette widmen und dann jeweils satirische Durchgänge durch die gesamte Handlung der Stücke präsentieren. Größere Suiten wie diese können im *Journal* mitunter 6 Seiten umfassen und bis zu 24 Einzelkarikaturen bieten. Ein bedeutender Teil des Publikums, das diese Beiträge liest, hat die Werke bereits auf der Bühne gesehen und ist dementsprechend fähig, Anspielungen auf Text, Musik, Szenographie, Protagonisten oder Autoren der Stücke adäquat nachzuvollziehen. Doch kann man davon ausgehen, dass die Zeichnungen auch für die mit den Werken noch nicht vertrauten Leser einiges an Amusement bieten. Solche Sondernummern werden stets in enger Abstimmung mit den jeweiligen Karikaturisten konzipiert (meist wird pro neuem Bühnenwerk auch nur ein Künstler beschäftigt). Die Operetten

Offenbachs sind im *Journal amusant* natürlich STOPS besondere Domäne; es scheint, dass die Redaktion ihm dabei weitgehend freie Hand lässt.

Wie legt STOP nun seine karikaturistischen Suiten an? Einer seiner Tricks, den Werken satirisch beizukommen, besteht darin, unter weitgehender Beibehaltung der Linearität der Handlung turbulente Situationen zu kreieren, die mitunter nur noch entfernt den tatsächlichen Geschehnissen bzw. szenischen Realitäten auf der Bühne ähneln. Handlungsfolgen werden gegen den Strich gelesen, Einzelszenen erfahren abwegige Neuakzentuierungen, und was auf der Bühne schon aus physikalischen Gründen nicht möglich ist, kann die Karikatur sozusagen nachliefern. Text und Bilder greifen in STOPS Operetten-Suiten in besonderer Weise ineinander; der Künstler lässt es sich darüber hinaus nicht nehmen, alle Bildbeischriften selbst zu verfassen (wobei er oft einen recht absurden onomatopoeischen Humor an den Tag legt). Gezeichnet sind seine Beiträge jedenfalls bisweilen mit Vermerken wie „Mise en scène par STOP“ oder „Raconté à la plume et au crayon par STOP“. In seinem alternativen Neuschreiben von Handlungen läuft STOP vor allem zeichnerisch zu so großer Form auf, dass er sich den Status des selbständigen „Metteur en scène“ auf keinen Fall nehmen lassen will.

Das Verfahren der alternativen Nacherzählung gerade von herausragend komischen Meisterwerken wie der *Grande Duchesse de Gérolstein* birgt, wenn man diese Karikaturen näher betrachtet, jedoch auch gewisse Gefahren. Natürlich entgeht STOP mit seinem differenzierten Erzählverfahren dem Problem (oder der Versuchung), die perfekt geschliffenen Pointen von Meilhac, Halévy und Crémieux allzu schlicht nur nachzuerzählen oder auszuillustrieren. Doch seine Überzeichnungen von etwas satirisch bereits völlig Überzeichnetem, wie es etwa das Zusammenspiel von perfektem Libretto und höchst inspirierter Musik in der *Duchesse* zeitigt, können nicht vollständig überdecken, dass die Möglichkeiten, Offenbach, Meilhac und Halévy Ebenbürtiges zu erfinden, schlechthin nicht mehr besonders groß sind. Und natürlich ist STOP, was seine dichterischen Möglichkeiten angeht, keinesfalls ein Halévy... Der unmittelbare Vergleich seiner Kreationen mit der Verspottung der Grand Opéra in der

gleichen Zeitung, also den ebenfalls sehr elaborierten Bild(nach)erzählungen tragischer Stücke wie von Meyerbeers *Africaine* oder Verdis *Don Carlos*, ist einigermaßen lehrreich – ernste Opern mit bösen Pointen vom Piedestal zu zerren, ist für die satirischen Zeichner dieser Zeit ein viel leichteres Spiel.

STOP ist unter allen Karikaturisten seiner Zeit sicherlich der Offenbach und seinem inneren Kreis am nächsten stehende Chronist. Die Entwicklung der Kunst Offenbachs kommentieren und begleiten seine Werke über einen langen Zeitraum hinweg. Nicht, dass er mit der fast schrankenlosen Produktivität des Komponisten wirklich mithielte; kein Zeichner wäre dazu je fähig gewesen. Aber man darf sicherlich folgende Annahme wagen: Auch ohne dass wir über ein unmittelbares Zeugnis von ihm selbst dazu verfügen – Offenbach dürften die vielfältig pointierten Werke STOPS stets gefallen und ihn amüsiert haben.

N° 24.

Un an : 6 francs.

10 cent.

ALFRED LE PETIT

LES

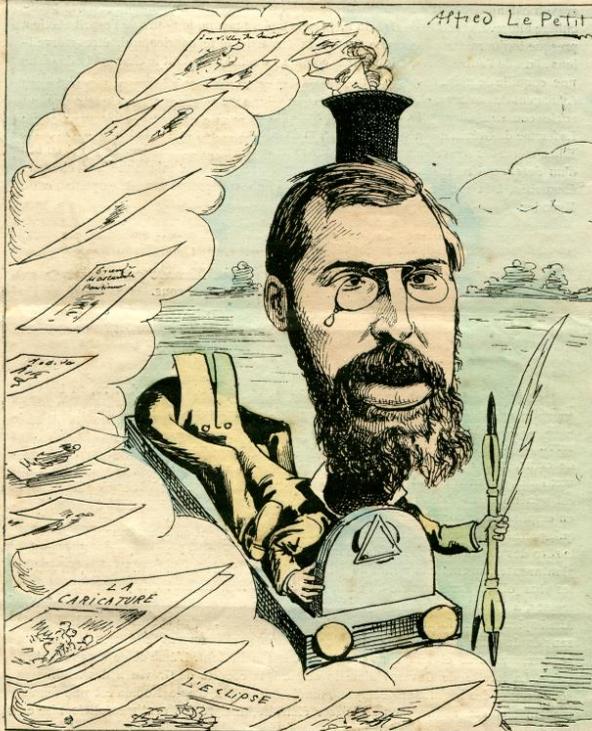
FÉLICIEN CHAMPSAUR

CONTEMPORAINS

JOURNAL HEBDOMADAIRE

ADMINISTRATEUR : M. MADRE, 81, RUE NEUVE-DES-PETITS-CHAMPS, PARIS

ALBERT ROBIDA



Robida, ton crayon
Fait, toutes les semaines,
Passer en tourbillon
Les chères jahumaines.

Il court à la vapeur,
Croquant, à droite, à gauche,
Les gommeuses sans peur,
Mais non pas sans reproche,
A. LE PETIT.

Albert Robida, wie er sich im Schnellzugtempo unaufhaltsam neue Arbeitsgebiete erobert – Alfred Le Petits Titelkarikatur des Journals *Les contemporains* (erschieden Mitte 1881) spielt auf die unerhörte Produktivität an, die Robida seit Beginn seiner Arbeit für die wichtigen Pariser Zeitschriften auszeichnete.

Unbekannt gebliebene Karikaturen von Robida aus der Zeit von Offenbachs Intendanz am Théâtre de la Gaité

Wenn man die Frage stellt, von welchen Pariser Zeichnern und Karikaturisten nach der Zäsur des Kriegs gegen Preußen, also während der ersten Jahre der Dritten Republik, Neues ausgeht, rückt rasch ein herausragender Künstler ins Blickfeld: Albert Robida. Es ist keine Übertreibung, ihn als den wohl bedeutendsten französischen Karikaturisten der Jahre zwischen 1870 und 1900 anzusprechen. Darüber hinaus gehört er zu den produktivsten Figuren unter allen französischen Illustratoren dieser Zeit. Als er 1926 stirbt, sollen sich allein in dem Nachlass, der in seinem Wohnhaus aufgefunden wird, mehr als 60.000 Zeichnungen befunden haben.

Robidas Karriere beginnt früh. Schon Ende der 1860er-Jahre ist zu beobachten, wie sich führende Pariser Zeitungshäuser der Dienste des 1848 in Compiègne geborenen Künstlers versichern. Stets ist man aufgrund der Individualität und zeichnerischen Finesse von Robidas Arbeitsproben bereits nach den ersten abgegebenen Blättern interessiert, ihn als regelmäßigen Mitarbeiter zu gewinnen. Ein breiteres Publikum wird auf ihn aufmerksam, als er mit Beiträgen zur 1867er-Weltausstellung hervortritt, die an prominenter Stelle im *Journal amusant* erscheinen. In diesem Blatt hatte er mit gerade achtzehn Jahren erst im Jahr zuvor sein Debüt gegeben. Robidas erstes Auftreten in Paris wirkt, als habe er die Entwicklungsstufen des Berufsanfängers einfach übersprungen – er ist sofort im Geschäft und ein überall gefragter Mann.

In den Folgejahren drängt Robida in die erste Reihe seines Fachs. Möglich wird dies über die immer verlässliche Qualität seiner Produktionen, aber auch durch einen geradezu mühelos fließenden künstlerischen Output, dem zu keiner Zeit die Inspiration ausgeht. (Auf der ihm gewidmeten Website „robida.org“ lässt sich die Liste seiner vielen Auftraggeber einsehen; vgl. die Quellenangaben im Anhang.) Recht früh kann sich Robida damit belohnen, auch als Herausgeber eines eigenen Blatts zu fungieren – *La Caricature*, dessen erste Nummer 1880 herauskommt.



LA GRANDE RÉVOLUTION DE L'OLYMPIE EN 1808
 Suscitée par la dixième Muse, la petite Opérette, sous l'aide de Métempsé et de Thalie !!
 A la grande épouvante de ses oeuvres, elle osa parler aux Dieux sans employer l'alexandrin, frapper sur le ventre de Jupiter en l'appelant papa Pater, et blaguer Dieux et Déeses comme de simples personnages laïques! C'en est fait de la majesté des Dieux!... Surtout, Vénus, qui justement ne demande pas à être respectée, est traitée avec quelques égards. Du haut du ciel se demeure derrière, le vieux Honneur en

Eine Rückschau auf *Orphée aux enfers*, 25 Jahre nach der Uraufführung. Robida bevölkert seinen Operettenolymp mit einer Göttergesellschaft, die sich und dem Rest der Welt eine Nase dreht. Oben links in den Wolken über dem Sternenzelt thront ein erschrockener Jupiter, unten links der Herrgott selbst, dem ein enthusiastischer Offenbach – wahrscheinlich geht ihm alles zu langsam – mit langen Fingern in die Saiten greift. Dieses Erinnerungsblatt war der Titel einer Ausgabe von *La Caricature*, Robidas eigenem Journal, vom 27. Januar 1883.

Spätestens ab den späten 1870er-Jahren zeigt sich, dass sich der Künstler mitnichten nur auf die Tätigkeit des satirischen Zeichners für die Presse beschränken lassen will. Zu dieser Zeit ist er längst in verschiedenen Feldern unterwegs. Zu den Karikaturen treten Buchillustrationen, Stadtansichten und Reiseberichte aus den französischen Provinzen hinzu. Robida beginnt sich für die Pariser Stadtgeschichte zu interessieren und setzt dabei individuelle Akzente: Auf der einen Seite faszinieren ihn ganz allgemein die mittelalterlich- verwinkelten Relikte französischer Altstadtgebiete, auf der anderen wird das Erlebnis der pulsierenden Metropole Paris zum Ausgangspunkt völlig neuartiger zeichnerischer Utopien. Ab 1883, gipfelnd in der Erstpublikation seines reich illustrierten Buchs *Le Vingtième Siècle*, werden Fantasiestudien über das großstädtische Zukunftsleben sein regelmäßiges Thema: humoristisch gefärbte Bildvisionen über öffentlichen Nahverkehr mit Fluggeräten, Bildtelefone, den weiteren Ausbau von Frauenrechten, neue Restaurants, Medien, Städtebau und Militärtechnik (letztlich, wie Robida es sieht, ist dies alles auch stark miteinander verbunden). Dem ersten Band dieser technischen und gesellschaftlichen Utopien folgen 1887 *La Guerre au vingtième siècle*, 1890 *Le Vingtième Siècle – La vie électrique*, die die „trilogie d’anticipation“ vervollständigen. Einige der Vorstellungen Robidas konnten spätere Entwicklungen durchaus bewahrheiten, worüber bereits 1916 eine eigenständige Veröffentlichung erscheint (zu diesem Bereich des Œuvres von Robida liegt übrigens eine verdienstvolle und sogar recht verbreitete deutsche Publikation vor, vgl. Literaturanhang). Auch in diesen Unternehmungen bleibt sein feinliniger Zeichenstil überaus charakteristisch – man vermag Robidas persönliche Handschrift sofort wiederzuerkennen.

Der Umfang von Robidas Œuvre ist, wie erwähnt, gewaltig. Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass seine Offenbach-Karikaturen für die Zeitschrift *La Vie parisienne* von der Forschung zur Bildpublizistik in Frankreich bisher nicht wahrgenommen worden sind (allerdings nennt auch die Forschungsliteratur zur Ikonographie der Offenbach-Operetten Robidas Namen an keiner Stelle). Nur wenigen Kennern ist überhaupt bewusst, dass er von ca. 1872 bis 1878 als Mitarbeiter dauerhaft das Erscheinungsbild der *Vie parisienne* mitbestimmte – durch eine Vielzahl großformatiger, höchst virtuoser, auf aktuelle Ereignisse bezogener

Zeichnungen, die sich mit den unterschiedlichsten Themenkreisen befassen. Doch der Grund, warum ihm diese Blätter bis heute fast nie zugeordnet werden, ist recht einfach zu benennen: Arbeiten für die *Vie parisienne* pflegte Robida (im Widerspruch zu den Usancen der Zeit und vielleicht aus redaktionellen, vertraglichen Gründen) nicht mit seinem Namen zu zeichnen. Genannt werden auf diesen Karikaturen stets nur die Namen der beiden Xylographen von Robidas Vorlagen („Yves & Garret“), aber – meiner Kenntnis nach – nie der ihres Urhebers.

Der Anhang dieses Beitrags dokumentiert zwei Darstellungen zu Offenbach aus der *Vie parisienne*. Das Blatt von Februar 1874 bezieht sich auf die erfolgreiche Premiere von *Orphée aux enfers* in der Neufassung als vieraktige Opéra-Féerie. Das zweite, vom Dezember 1874 datierend, richtet den Blick auf Offenbachs und Victorien Sardous riesenhafte Ritterspiel-Produktion *La Haine*, welche den Theaterdirektor Offenbach beinahe in den vollständigen Ruin führt. Die Zeichnungen Robidas sind so differenziert und anspruchsvoll angelegt, dass sie natürlich das größtmögliche Format einfordern, das diese Zeitung bieten kann (was in der *Vie parisienne* eine doppelseitige Darstellung im Format 51 auf 34 cm bedeutet). Beide Zeichnungen erscheinen ungefähr vierzehn Tage nach den jeweiligen Premieren der Stücke am Théâtre de la Gaîté. Eine Rarität sind sie auch deswegen, weil es in der *Vie parisienne* nicht üblich ist, Theaterpremierer so ausführlich hervorzuheben. Nur das besondere Aufsehen, das diese beiden Offenbach-Produktionen erregen, kann rechtfertigen, dass eine solche Hervorhebung binnen eines Jahres gleich zweimal stattfindet.

Die *Orphée*-Darstellung zeigt, dass Robida die Schilderung des Offenbachschen Theaters der 1870er-Jahre in erster Linie von dessen Ausstattungsprunk her auffasst. Mit großem Bedacht wählt er für seine Darstellung den Schluss des II. Akts, also das enorme Défilé, mit dem die Götterwelt in den Hades aufbricht. Zu sehen ist ein so in der Theaterkarikatur bis dato nie gezeigtes Großtableau. Robida geht es sozusagen darum, die Einzigartigkeit der gesamten Produktion im utopischen Moment der fantastischen Totalsicht zu fassen. Schon rein technisch gesehen bietet sich das Blatt als zeichnerisches Experiment dar, das die Frage stellt, wie groß eine Ereignis- und Figurenfülle dimensioniert sein darf, damit der Bildraum sie überhaupt noch sinnvoll erfassen kann (worin sich durchaus eine Analogie zu Offenbachs Inszenierung ergibt – wieviel Personal

die Bühne des Gaité-Theaters denn aufnehmen konnte, war nach einigen Berichten von Zeitgenossen genau die Frage, die auch ihn herausforderte). Zu den Qualitäten der Darstellung zählt weiterhin, dass die genaue Kalkuliertheit der Gesamtkomposition einer gleichzeitigen Nabsicht auf die brillant gezeichneten Kostüme keineswegs im Wege steht. Schließlich gehört es zu den Absichten dieser Zeichnung, auch die bestechenden Kostümentwürfe zu dokumentieren. Robidas grundsätzliche Fähigkeiten und Erfahrungen in der Schilderung von Pariser Menschaufläufen als komischem Tohuwabohu kommen zielgenau der Darstellung der neuartigen Offenbachschen Massen-Operette zugute, und das *Orphée*-Blatt zeigt den Zeichner in durchaus zustimmendem Einklang mit Offenbachs komisch-monumentaler Parade. Das Toben der Féerie, des späten Ausstattungstheaters Offenbachs im Théâtre de la Gaité – Robida vermag es kongenial umzusetzen.

Es ist Offenbachs grundsätzliche Idee während seiner Jahre an diesem Theater, erstmals mit den Ausstattungsmöglichkeiten der ganz großen Pariser Theaterinstitutionen mitzuhalten – und das heißt eben vor allem auch mit denen der Opéra und der Opéra-comique. Im Grunde sind Défilés und Massenaufläufe, wie sie in *Orphée* geboten werden, natürlich Domäne der Grand Opéra an der Rue Le Peletier. Massenszenen gehören dramaturgisch zu deren Haupt-Charakteristika (man erinnere sich nur der Aufmarschszenen in *La Juive*, *Guillaume Tell* oder *Les Huguenots*). Wenn Offenbach am Gaité-Theater auf der szenischen Ebene höchst unbefangen in der Sphäre der Grand Opéra wildert, interessiert ihn das, wie sich nur wenige Monate später zeigt, allerdings nicht nur im Bereich des komischen Fachs. Auch zu einer stark opernhaftragisch ausgerichteten, extrem finanzintensiven Uraufführung, die Offenbach als Direktor mit unerschütterlicher Überzeugung und Zuversicht unterstützt, liefert er im Jahr der *Orphée*-Neuproduktion durchaus unerwarteterweise eine großangelegte Schauspielmusik. Das Stück, Victorien Sardous Mittelalter-Drama *La Haine*, steht ganz in einer Linie mit den tragischen, monumentalen Historiensujets, wie sie sonst in solcher Ausstattungsqualität nur an der Opéra zu sehen sind.

Die *La Haine* gewidmete Darstellung aus der *Vie parisienne*, welche diesen überraschenden Gattungswechsel Offenbachs dokumentiert, zeigt

schon dem ersten Blick wieder die Robida-typische, unverwechselbar tabeauartige Gesamtanlage. Was dem Betrachter dargeboten wird, ist diesmal ein veritabler *jour sanglant*: Unter zwei links und rechts schockiert die Augen aufreißenden Vollmonden laufen die erschreckendsten und absurdesten Metzereien ab. Ganze Arsenale historischer Ritterrüstungen scheinen geplündert worden zu sein; gerahmt ist das furchterregende Geschehen von einer wunderbar imaginierten Silhouette des mittelalterlichen Siena.

Es ist offensichtlich: Nachdem er sich bei *Orphée* sozusagen im vollkommenen komischen Einklang mit Offenbach zeigte, kann Robida die Chance zur Verballhornung von Offenbachs Übergang in die Tragödienunterwelt des Mittelalters nicht einfach vorübergehen lassen. Es ist für ihn an dieser Stelle keine große Schwierigkeit, dem Stück gegenüber in etwa die gleiche Position einzunehmen, die Offenbach und seine Librettisten früher stets selbst gegenüber den grassierenden, unheilswangeren Historienstücken und Mittelaltertragödien vertreten hatten – nämlich die der oppositionellen Parodie (wie sie bei Offenbach etwa Stücke wie *Geneviève de Brabant*, *Croquefer*, *Barbe-Bleue* oder *Le Pont des Soupirs* auszeichnete). Die tragische schwarze Messe, bei deren Feier Sardou und Offenbach nun in Robidas Zeichnung erscheinen – sie kommt nicht nur dem Karikaturisten unfreiwillig komisch vor, sondern auch der Presse, die Ende 1874 im unisono entgeistert über die aktuelle Unternehmung an Offenbachs Theater berichtet. (Durchaus bemerkenswert ist hierbei, dass Robidas *Haine*-Blatt bereits vierzehn Tage nach der Premiere publiziert ist, also zu einem Zeitpunkt, an dem über Erfolg oder Niederlage dieser Produktion noch nicht das letzte Wort gesprochen ist – es dauert Monate, bis Sardou und Offenbach offiziell ihren Misserfolg eingestehen müssen.)

Robidas Karikaturen zu *Orphée* und *La Haine* markieren zwei gegensätzliche Pole. Dem Komponisten wird bei seinen größten Produktionen am Gaité zugesehen – einmal ist es eben einer seiner größten Erfolge, einmal eines seiner schlimmsten Desaster. In der *Haine*-Zeichnung setzt Robida Offenbach umstandslos unter die Protagonisten des Stücks – aber nur noch als einen unter vielen. Offenbach scheint sozusagen im eigenen Getümmel untergegangen zu sein. Robida liefert insofern ein geradezu prophetisches Blatt ab, wenn man an die Grandiosität der finanziellen wie

dramaturgischen Pleite denkt, die *La Haine* für Offenbach und Sardou bedeutete. Gerade in der Drastik, der Aufgeregtheit der *Haine*-Darstellung zeigt sich ein neuer Tonfall für die Karikatur dieser Epoche.

Robidas Beschäftigung mit Offenbach ist innerhalb seines riesigen *Œuvres* letztlich nicht mehr als ein Nebenbei, fast nur ein Augenzwinkern. Dennoch ist hervorzuheben, dass seine wenigen Offenbach-Blätter, sowohl die für *La Vie parisienne* wie später auch die für seine eigene Zeitschrift *La Caricature*, mit zum Besten gehören, was das 19. Jahrhundert auf diesem Feld zu bieten hat.

Zum Schluss

Jede Untersuchung über die Bildpublizistik zur Offenbachschen Operette – und zum komischen Musiktheater im Paris seiner Zeit ganz im Allgemeinen – kann zur Zeit nur vorläufig bleiben, da die Fülle der in den zahlreichen Presseerzeugnissen überlieferten Karikaturen bisher nicht einmal im Ansatz verlässlich dokumentiert und zusammengefasst worden ist. Dass dies bislang für Offenbach und seine Zeitgenossen in den Jahren von ca. 1850 bis 1880 noch nicht geleistet werden konnte, steht m. E. durchaus in einem Widerspruch zur kulturhistorischen Bedeutung dieses außergewöhnlichen Abschnitts in der Geschichte der musikalischen Komödie.

Von besonderer Wichtigkeit erscheint mir, festzuhalten, dass in einigen der besten Karikaturen zum komischen Theater immer wieder Momentaufnahmen des sonst auf vielen Ebenen verlorenen „Tonfalls“ dieser Erstaufführungen aufzuscheinen vermögen. Dies ist einer der Hauptaspekte, warum sie auch heute noch Interesse finden sollten. Gerade die Transformation, die Übersetzungsform der Karikatur scheint mir die satirischen Gehalte der oft unzureichend überlieferten ersten Produktionen, ihre wesenhaften Übertreibungen, anarchischen Ungebärdigkeiten und theatralen Überraschungstechniken auch für die Wahrnehmung späterer Epochen in faszinierender Weise weitergeben zu können.

Die enorm rasche künstlerische Entwicklung in den Karikatur- und Darstellungsformen zwischen 1860 und 1880, die zunehmend qualität-

voller und subtiler werdenden zeichnerischen und inhaltlichen Leistungen der zeitgenössischen komischen Bildpublizistik – sie stehen in äußerst enger Verbindung mit den fortschreitenden Niveausteigerungen dialogisch-theatraler, also librettistischer Komik, wie sie vor allem auch mit den Namen Meilhac und Halévy zu verbinden sind. Ihre herausragenden Libretti und szenischen Vorlagen gaben völlig neue Niveauebenen vor, an denen sich die satirischen Bildwelten der Epoche zunächst einmal zu messen hatten. Doch wurden solche Herausforderungen eben auch angenommen – was die vielen exemplarisch gelungenen Karikaturen dieser Zeit verdeutlichen. Belohnt wurden das Publikum, die Pariser Zeitungswelt und letztlich auch die Protagonisten des komischen Musiktheaters dieser Jahre jedenfalls mit einem Maß an bildkünstlerischen Innovationen und neu erreichten Freiheiten, das in der Geschichte der Karikatur nicht nur für das Teilgebiet der Theaterdarstellungen einzigartig ist.

Auswahlbibliographie

Albert Gier, Wär' es auch nichts als ein Augenblick – *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*, Bamberg 2014

Ursula E. Koch / Pierre-Paul Sagave, Le Charivari. *Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik (1832-1882). Ein Dokument zum deutsch-französischen Verhältnis*, Köln 1984

Robert Pourvoyeur, *Offenbach*, Paris 1994

Rolf Reichardt (Hrsg.), *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789-1992*. Katalog, Mainz 1992

Philippe Roberts-Jones, *La caricature du Second Empire à la Belle Époque*, Paris 1963

Albert Robida, *Luftschlösser der Belle Époque*, Dortmund 1979

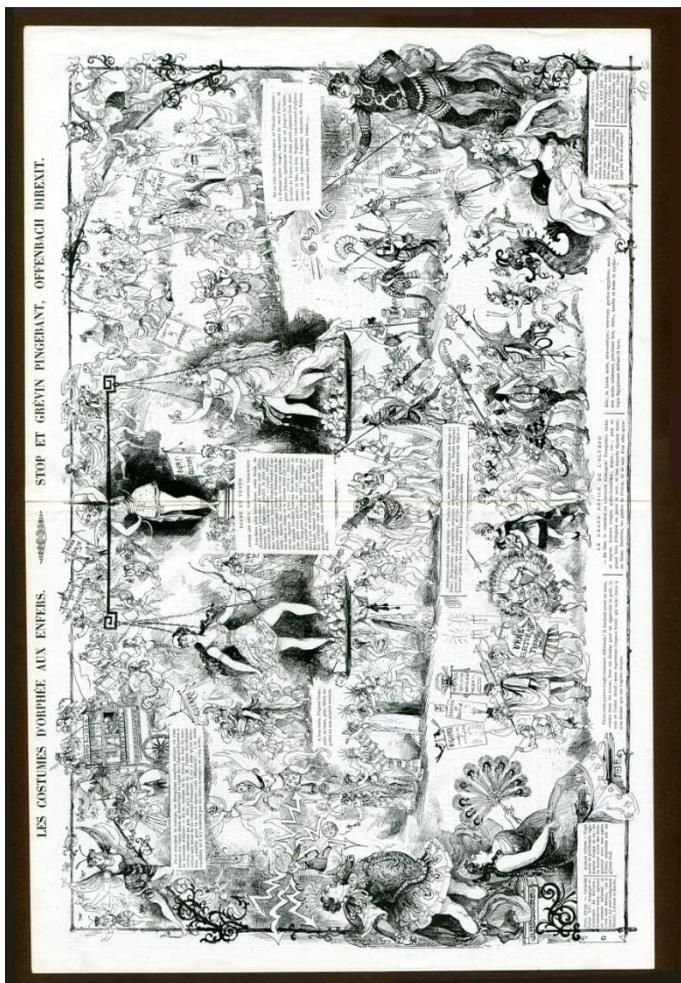
Jean Valmy-Baysse, *André Gill – L'impertinent* (Présentation par Jean Frapat), Paris 1991

Jean-Claude Yon (Hrsg.), *Offenbach*. Catalogue (Les Dossiers du Musée d'Orsay 58), Paris 1996

Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris 2000

Jean-Claude Yon (Hrsg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010
sowie die sehr informative website <http://www.robida.info/>.

Die Vorlagen der Illustrationen dieses Beitrags stammen sämtlich aus der Sammlung Richard Armbruster.



Robidas triumphales Blatt zu Offenbach – seine Karikatur zu *Orphée aux enfers*, erschienen vierzehn Tage nach der Premiere der Neufassung des Stücks als vieraktige Opéra-Féerie (*La Vie parisienne* vom 21. Februar 1874). Das Défilé am Schluss des II. Akts mit seinen mehrfachen Prozessions-Schleifen über den gesamten Bildraum hinweg spielt auf eine lange ikonographische Tradition an. Die gewaltigen Ausstattungsdimensionen des Féerie-Theaters an der Gaité – hier werden sie zeichnerisch kongenial und konkurrenzlos genau widergespiegelt. Erstaunlich auch, wie bei der brillant geordneten, aber doch gedrängten Fülle der Darstellung jedes der von STOP und Grévin entworfenen Kostüme zur Geltung kommen kann.



Offenbachs Produktion von Sardous Ritterspiel *La Haine*, zu der er die Bühnenmusik lieferte, war ein Wendepunkt in seiner Karriere. Nach dem großen Erfolg des *Orphée* an der Gaité folgten mit diesem Stück am gleichen Theater innerhalb von Jahresfrist Untergang und Pleite. Offenbach war dazu gezwungen, nach Auszahlung der Mitwirkenden und Abschreibung der immensen Produktionskosten sein Direktorat niederzulegen. Rodidas Karikatur für *La Vie parisienne* vom 19. Dezember 1874 zeigt mit zeichnerischer Verve und pointiertem Spott die überladene und blutige Welt eines völlig misslungenen Dramas: Das Gesamtkonzept von *La Haine* ist so unzusammenhängend und weit hergeholt, dass es das Publikum nur ratlos lassen kann.

Der Opéra-Féerie *Le Roi Carotte* widmete das *Journal amusant* 1872 gleich zwei Sonderausgaben, die innerhalb von nur einer Woche erschienen. Alfred Grévins Kostüme für den Pompeji-Akt erregten besonderes Aufsehen, und so wurde er für die noch aufwendigeren Kostümentwürfe der Wiederaufnahme von *Orphée aux enfers* im Jahre 1874 ebenfalls als Mitarbeiter herangezogen.

N° 806.

Prix du numéro : 35 centimes.
Dans les gares des Départements : 40 centimes.

10 Février 1872.
[25^e ANNÉE.]

20, Rue Bergère.

12 123

Rue Bergère, 20.

JOURNAL AMUSANT



D'APRÈS LES AQUARELLES DE M. EUGÈNE LACOSTE.

THÉÂTRE DE LA GAITÉ. — RATISSURES DE CAROTTE, — par A. GRÉVIN (suite).



CLOWN ETHIOPIEN.

AUGURE.

19104

PRÊTRE DE CYRÈLE.

COURRIER DES THÉÂTRES.

Un pauvre mort qui ne doit guère être satisfait depuis une dizaine de jours, c'est ce malheureux Aristophane.

Impossible de diffamer plus cruellement la mémoire d'un infatigable grand homme et de lui infliger des comparaisons plus humiliantes que celles qu'a eu à subir l'illustre satirique grec.

Comment! c'est à propos de *Rabagas* qu'on a dénigré ces mémos colères! La plaisanterie est par trop forte. Demandez à M. Sardou lui-même, qui a de la littérature, demandez-lui s'il lui est jamais venu à l'idée qu'on pût chercher à établir une analogie quelconque entre les immortelles cravates des *Noces* et les parodies vulgaires de *Rabagas*.

Nous avons dit ailleurs ce que nous pensons de l'action commise par un auteur qui, pratiquant l'actualité à outrance, ne craint pas de jeter de nouvelles provocations au milieu des tentatives d'apaisement dont le salut du pays nous fait un loi.

Nous avons dit combien il est douloureux de voir ainsi méconnaître les plus élémentaires principes de goût et de convenance pour courir après la réclame à la guerre civile. Inutile d'y revenir.

La conscience publique a prononcé, et son arrêt sans appel a été implorable pour M. Sardou.

Ce qu'il nous reste à démontrer ici, — et la tâche ne sera que trop facile, — c'est que la défaillance du caractère a entraîné la défaillance du talent, et que *Rabagas* n'a pas mieux mérité de l'art dramatique que du patriotisme.

De pièce, à proprement parler, il ne faut pas en chercher trace.

L'intrigue cousue de ficelles blanches qui sert de fil à entre chacun des paragraphes de ce pamphlet malvenu, cette intrigue n'est pas même à attaquer. Elle est incapable de se défendre.

Imaginez une berquinade dont le plus déshérité des compositeurs ne voudrait pas pour libretto au sortir des bancs de l'école.

La chose n'est pas même intelligible.

Les deux derniers actes notamment s'étouffent sous le poids d'un incommensurable ennui. Qui voulez-vous qui s'intéresse aux naïves amours de cette princesse *guan-guan* avec cet officier troué qui fait des effets de collant en mettant à tout instant la main sur son cœur, comme s'il allait soupirer une rengaine en *la bémal*!

Et cette partie de cache-cache à travers corridors, portes et fenêtres, qui couronne si pitoyablement ce si piètre édifice?

Il serait puéril d'insister. Les plus farouches courtisans de l'auteur n'oseraient essayer de lui persuader qu'il a écrit une œuvre dramatique.

Voilà maintenant ce que veut la satire où se sont pâimées les haines réactionnaires.

Le premier pas de clerc fait par M. Sardou, c'est d'avoir oublié le vieux proverbe :

— Qui veut trop prouver ne prouve rien.

Emporté par son désir de faire du sale, et craignant sans doute que ses bons amis de la monarchie ne trouvaient jamais qu'il eût frappé assez fort, il s'est retreuvé les manches et s'est mis à taper à la fois en sourd et en aveugle.

Ce n'est plus de théâtre, c'est du tréteau, et l'exagération même de la caricature dénature tellement toute forme humaine dans les bonshommes de M. Sar-

dou, que le bat est manqué, au point de vue même du service qu'il a cru rendre à la cause de la très-sainte conservation et de l'ordre à poigne.

Son *Rabagas* n'est qu'un indigne pitre qui ne peut appartenir à aucun parti, car il serait compromettant sans être utile à rien.

À qui M. Sardou fera-t-il prendre au sérieux les palliatives instantanées auxquelles *Rabagas* ne met pas même une feuille de vigne?

Voilà, il faut raisonner un peu cependant.

Vous voulez nous prouver que ce bandit stupide n'est guidé que par l'amour du lucre et le besoin effréné de jouir. Vous nous le montrez se vautrant sur les divans, avec des extases ignobles, se précipitant sur les glaces du buffet, savourant enfin par le côté bestial les voluptés du parvenu.

Ceci déjà est absurde, car vous savez bien que chez les plus vils d'entre les démagogues le faste a son rôle, et qu'un Ferré ou un Rigault, tout en étant des monstres, cherchent dans le pouvoir d'autres satisfactions que celles de l'estomac et de la poche.

Mais admettons. Je veux prendre *Rabagas* comme vous nous le donnez.

Tout au moins pour conserver ce droit précieux de se gorger de victuailles et de se vautrer sur les meubles de lampas, aura-t-il soin de ne pas s'avilir publiquement au point qu'il ne reste plus qu'à le jeter à la porte comme un laquais.

Il mégarera les transitions, il ne criera pas son déshonneur par-dessus les toits, il ne se changera pas de son plein gré en un Joazeux patibulaire.

Voulant se composer à la faveur, il ne se fera pas dégoûter à plaisir.

Un monsieur qui demande une femme en mariage

THÉÂTRE DE LA GAITÉ. — *RATISSURES DE CAROTTE*, — par A. GRÉVIN (suite).



HARPISTE.

FLÛTISTE.

POÈTE FAMELIQUE.



CENTURION.

COURTISANE.

COCODÈS.

TINA HARTMANN (Bayreuth)

Zeitgenössische Librettistik zwischen neuer Erzählkunst, Avantgarde und Formsuche Analytisch-programmatische Überlegungen

Albert Giers Einladung zu einem Beitrag war verbunden mit dem Wunsch, die theoretische Reflexion der Librettologie mit der praktischen Erfahrung des Librettoschreibens zu verbinden. Die folgenden analytisch-programmatischen Überlegungen stellen daher die drei Opern *Bluthaus*, *Thomas* und *Koma* des österreichischen Dramatikers Händl Klaus für Georg Friedrich Haas ins Zentrum der Analyse, um darauf aufbauend aktuelle eigene Ansätze zum neuen Erzählen im Musiktheater in den Libretti *Crusades* und *Tschick* für Ludger Vollmer programmatisch zu verorten.

In der Nachfolge Adornos sah ab den 1960er Jahren eine ganze Generation von Komponisten und Dramaturgen im narrativen Opernlibretto den Feind eines innovativen Musiktheaters, dem Tradition und Reaktion wie untilgbarer Schmutz anhaftete. Hatten Librettisten und Komponisten über Jahrhunderte nach einer idealen Verschwisterung von Wort und Ton gesucht, galt es diese nun gleich einem Inzest zu verhindern. Vorzugsweise durch Textflächen, die mit poetischem oder rauem Eigenleben der Musik gegenüberstehen, ihr als Reibungsfläche oder schlicht Material dazu dienen, ihr reinmusikalisches Leben zu entfalten, ohne sich dabei von einem vorgestanzten szenischen oder emotionalen Sinn verbiegen zu lassen. In der sorgsam Vermeidung wurde damit ex negativo zugleich die hohe affektbestimmende und formgebende Bedeutung narrativen Gesangs für das Musiktheater bestätigt. Wobei der Teufel mal eher im Pathos des gesungenen Wortes, mal im Realismus der narrativ-dramatischen Handlung gesehen wurde.

Helmut Lachenmann gelang mit der „Musik in Bildern“ (so der Untertitel) *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* 1997 der Extremfall einer Oper, die zwar in verschiedenen Bildern sehr genau der Handlung des Märchens von Hans Christian Andersen folgt, aber ohne gesungenen Text auskommt. Die einzige mitwirkende Solo-Sängerin saß folgerichtig in der Stuttgarter Inszenierung von Peter Mussbach (2001) im Orchestergraben, wo sie genau wie der Chor instrumental agiert. Die beiden Text-

einschübe von Leonardo da Vinci und Gudrun Ensslin erschienen als Einspieler vom Band. Lachenmanns Musik realisiert die physische äußere Kälte des Winterabends als Signatur der gesellschaftlichen Kälte und setzt das so verzweifelte wie vergebliche ‚Zündeln‘ des Mädchens dagegen. Lachenmanns Stück gewinnt seine narrative Stringenz aus Andersens Märchen, auf dessen bekannte und äußerst stringente narrative Struktur sich die Oper – formal gesprochen – parasitär aufsetzen kann und die selbst dann erhalten bleibt, wenn die Inszenierung nicht die Märchengeschichte erzählt, wie in Davis Hermanns Inszenierung für die Deutsche Oper Berlin 2012. Lachenmanns bislang einziger Beitrag zum Musiktheater realisiert auf radikale Weise das Grundprinzip der Oper: die Neigung, bekannte Geschichten wiederzuerzählen, um sich auf diesem Weg zugleich des direkten Erzählens zu entledigen und auf die Ausdeutung des Bekannten zu konzentrieren. Diese Strategie beginnt bereits mit den ersten beiden, den Orpheus-Mythos wiedererzählenden Opern von Peri und Monteverdi (1600 und 1607) und reicht bis zu Beat Furrers *Begehren* (1999-2001), in dessen vom Komponisten gemeinsam mit Christine Huber und Wolfgang Hofer zusammengestelltem Libretto nach Texten von Ovid, Vergil, Hermann Broch, Cesare Pavese, Günter Eich und Händl Klaus sich zwei namenlose und zugleich assoziativ an Orpheus und Eurydike angelehnte Figuren sinnstiftende Sätze zusingen. Das avantgardistische Musiktheater der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und bis auf unsere Tage folgt damit also einem alten Narrationsprinzip der Oper, das nun auch formal auf die Textstruktur angewendet, damit verdoppelt und zum zentralen Funktionsprinzip des Librettos erhoben wird.

Demgegenüber fristet das Originallibretto, das eine eigene und vollständig neue Handlung entwirft (also weder auf ein Theaterstück, noch einen Roman, noch einen konkreten und bekannten Mythos zurückgreift) ein zahlenmäßig deutlich unterrepräsentiertes Dasein. Doch wenn es gelingt, können Text und Musik zu einem Eigenleben verschmelzen, das seine Überzeugungskraft nicht zuletzt daraus generiert, dass man beim Hören und Sehen nicht dazu angeregt wird, gedanklich mit anderen Realisationen des Stoffes abzugleichen. So ist es vielleicht kein Zufall, dass die weltweit bekannteste und meistgespielte Oper, gewissermaßen die Oper aller Opern¹¹⁵ zu einem Originallibretto geschrieben wurde, das

¹¹⁵ Die streng formal betrachtet gar keine ist, sondern ein Singspiel.

stofflich und formal in gleichem Maße innovativ ist: Mozarts und Schikaneders *Die Zauberflöte*.

Der avantgardistischen Textflächen-, Material-, oder Philosophie-Oper gegenüber steht die Tradition narrativ-dramatischen Musiktheaters im 20. Jahrhundert von Hans Werner Henze über Alois Zimmermann, Wolfgang Rihm, Thomas Adams bis zu Aribert Reimann. Auffällig ist dabei jedoch zweierlei: Abgesehen von Adams griffen diese Komponisten überproportional häufig entweder selbst oder mit Hilfe von Librettisten auf Texte der großen klassischen Literatur zu und sahen sich (auch deshalb) in Deutschland häufig dem Vorwurf der Kulturreaktion ausgesetzt, bzw. dem Vorwurf, „eher U- als E-Musik“ zu machen, wie ein profiliertes Intendant einmal hinter vorgehaltener Hand über Reimann sagte.

Neues Erzählen im zeitgenössischen Musiktheater

Als Georges Delnon 2009 die künstlerische Leitung für die Opernproduktionen der Schwetzingen SWR-Festspiele übernahm, nahm er sich vor, auch unter seiner Intendanz eine ‚Schwetzingen Trilogie‘ entstehen zu lassen, wie sie seinem Vorgänger Klaus-Peter Kehr mit den Opern Salvatore Sciarrinos gelungen war. Delnon brachte dazu Georg Friedrich Haas mit dem Tiroler Dramatiker, Schauspieler und Regisseur Händl Klaus zusammen. Erstaunlicherweise entstanden aus dieser, wie man nach drei Opern sagen kann, kongenialen Zusammenarbeit Paradebeispiele für das neue Erzählen im zeitgenössischen Musiktheater. Retrospektiv betrachtet beschreibt die Reihe der Opern von Georg Friedrich Haas geradezu mustergültig, wie das originäre und stringente Erzählen selbst für Komponisten der über jeden Zweifel erhobenen musikalischen Avantgarde ab der Jahrtausendwende zunehmend an Attraktivität gewinnt: Die erste Oper von Haas von 1981 ist eine Meditation über die bei Komponisten ungemein beliebten Texte von Adolf Wölfl und trägt dessen Namen, *Nacht* (UA 1996/98) entstand zu Hölderlins *Hyperion*, für *Die schöne Wunde* verschränkte Haas selbst Texte von Franz Kafka und Edgar Allan Poe. Eine Gelenkfunktion hat *Melancholia*, für die Jan Fosse aus seinem Mitte der 1990er Jahre erschienenen gleichnamigen Roman über den romantischen Landschaftsmaler Hertervig ein Libretto kondensierte

und damit das Haassche Thema des ver- oder zerstörten Künstlers in eine Narration überführte.

Mit den Händl Klaus-Opern *Bluthaus*, *Thomas* und *Koma* endet das bis dahin dominante Künstlerthema abrupt. Die Protagonisten sind nun allesamt Jedermänner und -frauen, deren Verletzlichkeit aus dem reinen Menschsein und seinen auch ohne Kunst hinlänglich tiefen Abgründen entsteht.

Je aktueller oder origineller ein Stoff ist, desto bedeutsamer sind die dramaturgischen Qualitäten des Librettos.

Der direkte Vergleich von *Bluthaus* und *Thomas* zeigt, dass es viel einfacher ist, im narrativen Musiktheater eine Situation zu erzählen, in die Handlungsfragmente eingewoben sind, als eine verzweigte Handlung darzustellen, aus der sich Charaktere und Situationen ergeben. Das Musiktheater ist eher eine epische als eine dramatische Gattung. Wo das Sprechtheater oder der Film auf Grund der viel höheren verhandelbaren Textmenge im doppelten Wortsinne logisch, also sprachlich, individuell und rational argumentieren kann, zwingt die Oper zu Konzentration und Typisierung sowie zur Evokation in Musik transformierbarer szenisch-bildlicher Komplexe. Je mehr Handlung erzählt wird, desto mehr Figuren sind in der Regel nötig und desto weniger Raum bekommen sie, so dass sie zu Typen gerinnen, da sie zwangsläufig mit weniger sprachlich-narrativen Zwischentönen auskommen müssen. Die Oper stellt die Nähe zu den Figuren traditionell weniger über sprachlich-argumentative Identifikation her als über den gesanglich-klanglich vermittelten Affekt, der unabhängig vom artikulierten Text wie ein innerer Monolog der Figuren fungieren kann, die Figurenrede begleitet und gegebenenfalls vertieft oder kommentiert. Daher tut sich die Oper viel leichter als das Schauspiel, beispielsweise einem niederträchtigen Charakter sympathische Züge zu verleihen.

*Bluthaus*¹¹⁶

Nadja möchte das Haus ihrer verstorbenen Eltern verkaufen. Der Vater war Innenarchitekt, entsprechend groß und geschmackvoll steht es „tief im Süden Niederösterreichs“¹¹⁷ in einem schönen Garten. Sie möchte in eine kleine Wohnung in der Stadt. Der Makler kommt mit einer Reihe von Interessenten, doch Geld scheint Nadja nicht zu interessieren. Stattdessen verteilt sie obs(t)essiv die selbstgekochte Marmelade ihres Vaters unter die Fremden. Die Nachbarn – die selbst das Haus billig übernehmen möchten – enthüllen schließlich das blutige Geheimnis: Der Vater hat Nadja jahrelang sexuell missbraucht, die Mutter schließlich ihre Hilflosigkeit nicht mehr ertragen und erst den Vater erstochen und dann sich selbst die Kehle durchgeschnitten. Die Toten tappen ab der Mitte des Stücks mit auf der Bühne herum und lassen Nadja nicht los. Sie kann sich weder vom Haus, noch von der Vergangenheit, noch von ihrer eigenen Opferrolle befreien. Als die Interessenten verschreckt ausgeflogen sind, lässt sie sich vom Makler mit dem bezeichnenden Namen ‚Freund‘ missbrauchen und bleibt anschließend alleine zurück, um das Haus zu zerstören, in dem sie zerstört wurde.

Häuser zählen zu den Inspirationsquellen von Händl Klaus, der sich bereits für sein Theaterstück *Wilde* auf ‚Haus ur‘ von Gregor Schneider bezog, das von außen wie ein normales Wohnhaus erscheint, beim Betreten jedoch zu einem psychedelischen Labyrinth wird.

Die Oper transformiert das gesellschaftspolitische Problem des Kindesmissbrauchs, das im Vorfeld der Entstehung mit den beiden spektakulären Fällen Kampusch und Fritzl insbesondere Österreich und den deutschsprachigen Raum erschütterte, und gibt ihm mit dem „Bluthaus“, in dem das Opfer ewig gefangen bleibt, eine überzeugende szenische Metapher. Darüber hinaus wird es – in gut österreichischer Manier (Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek lassen grüßen) – satirisch mit der Niederträchtigkeit der bösen Nachbarn konfrontiert, die jahrelang weggeschaut haben und Nadja nun auch noch lustvoll den Ausweg versperren.

¹¹⁶ UA Schwetzingen 2011.

¹¹⁷ Georg Friedrich Haas / Händl Klaus, *Bluthaus*. Handlung, Programmheft zur Uraufführung. Schwetzingen SWR-Festspiele (Hrsg.), Schwetzingen 2011, S. 6.

Obgleich von Teilen der Kritik als „Opernthriller“ gefeiert, resultiert aus der Fülle der Vorgänge, Motive und Figuren im Ergebnis eine stereotype Handlung, die auch in einem mittelmäßigen *Tatort* anzutreffen wäre. Zwischen dem Konversationsgeplänkel der Kaufinteressenten und Nadjas ausgedehntem Gesang über das ‚Eingemachte‘ ihres Vaters kommt das Stück lange nicht in Fahrt, und die Metaphern und Symbole erschließen sich nicht unmittelbar, sondern erst nachträglich rational. Ebenso unklar bleibt Nadjas Innenleben, da das Libretto für das ‚heiße‘ Thema eine ‚kalte‘ Perspektive wählt, was für das Sprechtheater glänzend funktioniert, da ein gesprochener Text zwischen ‚Hitze‘ und ‚Kälte‘ oszillieren kann. Die Vertonung hingegen muss sich entscheiden zwischen Hitze und Kälte. Ein kalt vertonter Text bleibt kalt, es sei denn, er wird vom Sänger und Dirigenten gegen den Strich interpretiert. Überdies misstrauen der Dichter und insbesondere der Komponist dem Pathos, das ein ‚heißes‘ Thema bei einer Oper mit sich bringt. Die Komposition von Haas, der sich ursprünglich „zu kontrafaktischen Interventionen entschlossen hat[t]e und seine Musik immer dann in ihrer vollen Obertonakordschönheit aufblühen lässt, wenn es auf der Bühne grad grausam wird“¹¹⁸, verstärkt diese Unterminierung der Einfühlung und versperrt zugleich sein größtes kompositorisches Potenzial: die Ausleuchtung der komplexen Seele.

Bluthaus bleibt mit seiner Mischung aus Satire und Tragödie weit hinter den Möglichkeiten von Dichter und Komponist zurück. Tatsächlich wurde die Oper für jede ihrer drei folgenden Inszenierungen (zuletzt 2015 in Saarbrücken) überarbeitet, um die Verweisstrukturen der konkreten Vorgänge zu verstärken. Der sich in mehreren Wiederaufnahmen niederschlagende Erfolg von *Bluthaus* – obgleich dem Stück selbst in den Augen des Komponisten etwas Ungelöstes anhaftet – demonstriert eindrucksvoll die Attraktivität des neuen Erzählens im Musiktheater.

„Ob sich Oper mit aktuellen Fragen beschäftigen solle, frag[t]e der Komponist sich und seine Kundschaft rhetorisch im Vorfeld der Wiener

¹¹⁸ Quelle ebd.

Zweituraufführung [2014] – und antwortete entschieden: ‚Die Frage kann nur jemand stellen, der nicht an die Oper glaubt.‘¹¹⁹

*Thomas*¹²⁰

In *Thomas* erfolgte ein radikaler Strategiewechsel. Streng genommen wird hier keine Geschichte erzählt, sondern nur eine Situation, die überdies für alle Außenstehenden so alltäglich ist wie für den Betroffenen die ultimative Katastrophe: der Tod des Geliebten. Die Oper setzt ein mit den letzten Atemzügen von Matthias unter den Blicken seines Freundes Thomas. Als sie verebt sind, defiliert die gesamte Sterbensmaschinerie über die Bühne, der empathische Pfleger Michael (offenkundig ein Engel), Arzt, zwei katholische Ordensschwester, die die Leiche mit viel Mandarinenseife waschen, schließlich Frau Fink vom Bestattungsinstitut, die versucht, Thomas an der Leiche seines Freundes zu verführen. Als alle fort sind, erhebt sich der Tote und überzeugt seinen ‚ungläubigen Thomas‘ mit einer spitzfindigen Beweisführung anhand einer eingerissenen Schuhzunge, dass er tatsächlich wiederauferstanden ist. Am Ende essen sie gemeinsam Suppe, und es bleibt dem Zuschauer überlassen, ob er an das Wunder glauben oder es als Phantasmagorie des Trauernden abtun möchte. Rahmungen spielen ebenso wenig eine Rolle, wie dass es sich um ein schwules Paar handelt. Der Tod kam offenbar nicht überraschend und wird nicht skandalisiert (kein AIDS-Tod¹²¹), die Operationsnarben, die Thomas erwähnt, könnten auf Krebs hindeuten, doch es spielt keine Rolle.

Die Musik hat über den Abend vor allem Zeit, den Seelenregungen von Thomas zu folgen, der gleichsam betäubt auf der Stelle tappt, indem

¹¹⁹ Anlässlich der Premiere der überarbeiteten Fassung von *Bluthaus* bei den Wiener Festwochen 2014. Quelle: Frieder Reininghaus, *Ein schwieriges Objekt – Eine neue Fassung der Oper Bluthaus von Georg Friedrich Haas bei den Wiener Festwochen*, NMZ vom 22.5.2014. <http://www.nmz.de/online/ein-schwieriges-objekt-eine-neue-fassung-der-oper-bluthaus-von-georg-friedrich-haas-bei-den-w>. Besucht am 18.5.2016.

¹²⁰ UA Schwetzingen 2013.

¹²¹ Wie ein Kritiker sehen wollte. Vgl. Martin Mezger, *Zum Sterben schön langweilig*, in: *Esslinger Zeitung* vom 27.5.2013. http://www.esslinger-zeitung.de/region/kultur_artikel,zum-sterben-schoen-langweilig-_arid,1031353.html. Besucht am 24.9.2016.

er gefasst und vernünftig handelt. Sie tut dies mit einem Orchestersatz aus Cembalo, Harfe, Akkordeon, einer der raren Zithern der Operngeschichte, Mandoline und Gitarre mit Schlagwerk. Die Musik vermeidet auch durch das Fehlen der Streicher einvernehmlich mit dem Text konsequent das Pathos. Die Konsequenz ist, dass es streng genommen keine verschiedenen Affekte und nur wenige Farben gibt.¹²² Haas betritt mit dieser Instrumentierung ausdrücklich Neuland, nachdem er bis dahin seine mikrotonale Musik vornehmlich für Streicher und Bläser entwickelt hatte. Die ‚ohrenscheinliche‘ Oberflächlichkeit der Musik mag man als Makel beschreiben oder als Intention begreifen. Jedenfalls trifft sie sich mit dem Libretto, das die üblichen Platitüden, die Hinterbleibenden entgegengebracht werden, mit detailrealistischer Beschreibung der Körpervorgänge konfrontiert, die gezielt an die Grenze des Erträglichen gehen und in welchen sich das Trauma des hinterbleibenden Thomas ausdrückt. Die Tiefe der Emotionalität bleibt unangetastet und staut sich als permanenter Unsagbarkeitstopos vor dem inneren Ohr des Hörers immer weiter auf. Das Libretto kommt beinahe ohne die Beschreibung von Gefühlen aus, weshalb die Regisseurin der Uraufführung, Elisabeth Gabriel, es als „quasi ein ideales Libretto“ bezeichnet hat.¹²³ Die Gefühle darzustellen obliegt alleine der Musik, die dies in den fragilen Klängen der Zupfinstrumente realisiert, die sich überdies über den Verlauf des Abends zunehmend verstimmen, ‚unrein‘ werden.

Die auch in dieser Oper wiederkehrende Erinnerung an das Eingemachte aus dem gemeinsamen Garten findet hier ihren Platz als der Versuch, Wärme und Süße gerade des ganz gewöhnlichen gemeinsamen Lebens zu konservieren, und ist zugleich eingebettet in Thomas einzigen emotionalen Monolog, die Schuldgefühle über die kleinen Versäumnisse

¹²² Die daraus resultierende Monochromie gehörte zu den Hauptkritikpunkten: „Die Musik ist ein von Saiteninstrumenten bestimmter, durch eine eigenartige Melange aus Cembalo, Harfe, Akkordeon, Zither, Mandoline und Gitarre mit etwas Schlagwerk abgerundeter Sound, der vibrierend säuselt wie die von einem leichten Wind gekräuselte Oberfläche eines Sees. Und dessen liedselige Zitherklänge der Erinnerung auch schon mal am Kitsch entlang schrammeln.“ Vgl. Joachim Lange, *Einfach den Tod nicht glauben*, in: Die Deutsche Bühne. 27.5.2013. Online-Ausgabe. <http://www.die-deutsche-buehne.de/Kurzkritiken/Musiktheater-/Georg+-Friedrich+Haas+Thomas-/Einfach+-Tod+Glauben>. Besucht am 19.5.2016.

¹²³ Elisabeth Gabriel, *Quasi ein ideales Libretto*, in: Georg Friedrich Haas / Händl Klaus, *Thomas*. Programmheft zur Uraufführung. Schwetzingen SWR-Festspiele, Schwetzingen 2013, S. 8-9.

des Zusammenlebens, die im Angesicht des Todes aufbränden. Hinein mischen sich der Hass gegen die Schwiegereltern (die mutmaßlich ihn als Partner nicht akzeptierten) und im Bild des vergorenen Apfelmuses, das heimlich gekostet, als schlecht verworfen und doch genossen wird, scheint ein feines und poetisches Bild für die Homosexualität des Paares auf. Der versöhnliche Schluss, der die hyperreale Situation ins Surreale kippen lässt, löst diesen Stau gerade nicht auf. Die besondere Qualität des Stücks besteht in der absoluten Konzentration von Emotion, Musik und der Transgression ins Überkonkrete. Diese Funktion haben auch die biblischen Anklänge, die letztlich nicht aufgehen können – weil Matthias kein Jesus ist und folglich nicht auferstehen kann – und die auch nicht aufgehen sollen, sondern dem Stück eine weitere Ebene hinzufügen, auf der man den Tod auch nicht begreifen kann. Einzige Störung bildet die Episode mit der zudringlichen Frau Fink, wie ein reichlich misogyner Satirerest und phobischer Traum des schwulen Mannes und Inversion der Geschichte der Matrone von Ephesus. Eine dramatische Notwendigkeit für sie gibt es nicht, eher erklärt sie sich aus dem Bedürfnis nach einer musikalisch virtuoson Frauenstimme in der ansonsten männerstimmendominierten Oper und der in der aseptischen Todeswelt sonst fehlenden erotischen Komponente.

*Bluthaus*¹²⁴ und *Thomas* wurden bei den Uraufführungen in Schwetzingen durch konzentriert die bildlichen Vorgaben des Librettos umsetzende Inszenierungen gestützt. Dabei war besonders die Inszenierung von Gabriel für *Thomas* (Bühne und Kostüme: Vinzenz Gertler) ein Glücksfall, da sie die sinnstiftende Mischung aus Detailrealismus und symbolischer Bildlichkeit durch große Projektionen fortsetzte.

Das Libretto als direkter Bildgeber der Musik

Vor allem der direkte Vergleich mit Händl Klaus Einrichtung seines Dramentextes *Wilde oder der Mann mit den traurigen Augen* (uraufgeführt 2003 beim Steirischen Herbst) als *Wilde* für Hèctor Parra (Schwetzingen 2015) erhellt die Bedeutung des Librettos als direkter Bildgeber der Musik. An der Librettofassung manifestiert sich geradezu paradigmatisch die

¹²⁴ Inszenierung: Klaus Weise, Bühne: Martin Kukulies.

Diskrepanz zwischen zeitgenössischer Librettistik und zeitgenössischer Dramatik. Mit Gunter kommt ein „Arzt ohne Grenzen“ aus einem Auslandseinsatz in Moldawien zurück, bei dem ihm mangels potenter Medikamente die Patienten unter den Händen starben. Auf der Reise zu seinen Eltern (von denen man am Ende erfährt, dass sie auch tot sind) in das bedeutungsschwangere Örtchen Bleibach steigt er zu früh in Neumünster an der Lau aus dem Zug aus und gerät in die Fänge einer ominösen und vermutlich untoten Familie Flick. In deren ausgebranntem Haus wird der Verdurstende genötigt, seinen Durst am Blut der drei (ehemaligen Kranken-)Schwestern zu stillen, nachdem ihn die Brüder zuvor schon dazu gebracht hatten, den Vater zu (er)schlagen. Es endet mit der friedlichen Aussicht darauf, am Ufer der Lau zu liegen, zu lesen und die Cranach-Fresken einer nahen Kirche zu besichtigen.

Bei dem – wie bereits erwähnt – von *Haus Ur* inspirierten Stück verläuft und zersetzt sich der Protagonist an und mit seiner eigenen Sprache, die zunehmend zum Abgrund wird. Parra fühlte sich offenbar von diesem doppelten Zersetzungsprozess angezogen. Da die Vorgänge jedoch innere bzw. Erinnerungsbilder sind, die keine direkten szenischen Entsprechungen entwickeln, bleibt im Ergebnis seine ausgesprochen farbige und sinnliche Musik ohne szenische oder bildliche Entsprechung ‚in der Luft‘ hängen.¹²⁵

*Koma*¹²⁶

Mit *Koma* griff Händl Klaus für Haas trotz der eher verhaltenen Kritik das Konzept von *Thomas* auf und führt es zu einer absoluten Pointe. Wie unter dem Vergrößerungsglas wird nur noch der dem Sterben vorangehende Moment beobachtet. Michaela liegt nach einem mutmaßlichen Selbstmordversuch im eiskalten See im (Wach-)Koma. Umgeben von ihrer Familie: der seither stummen kleinen Tochter, dem Ehemann Mi-

¹²⁵ Zumal Calixto Bieitos Inszenierung im Einheitsraum der mit Susanne Gschwender entwickelten Holzgerüst-Bühne und ohne Übertitelung diese Probleme des Stückes gekonnt verstärkte.

¹²⁶ Schwetzingen 2016.

chael, der Schwester Jasmin und deren Mann Alexander, zugleich ehemaliger Liebhaber Michaelas, wechselt die Perspektive zwischen der wortlosen Innensicht Michaelas und den Hinterbleibenden in ihren Affektwechseln. Zum Konzept der Oper gehört, dass sie sich linearer Handlung verweigert. Weder erwacht Michaela am Ende, noch stirbt sie. Das Koma ist der Schwebезustand des Nicht-Sterbenden und damit für die Lebenden der perpetuierte unerträgliche Ausnahmezustand zwischen Hoffnung und Verzweiflung, in den sich ab und zu Erinnerungen mischen, aus welchen sich eine mäßig relevante Vorgeschichte ergibt. In diesem Schwebезustand findet auch die Haassche Kompositionsweise der Mikrotonalität ihre nachgerade ideale szenische Entsprechung. Zum dramaturgischen Konzept der Oper gehört folglich, dass sie auf der Stelle treten muss.¹²⁷ Zum Konzept gehörte ferner die szenische Idee der Autoren, weite Teile der Oper vollständig im Dunkeln stattfinden zu lassen – angeblich ausgelöst durch einen Stromausfall bei der Premiere von *Thomas* – mit der Konsequenz, dass auch die Singenden und Spielenden sich blind und gleichsam tastend durch die virtuose Partitur bewegen und insbesondere die Musiker im Graben eine körperliche und memorierende Spielweise entfalten müssen (die Bühnensänger ohnehin haben). Tatsächlich fand sich in Karsten Wiegand für die Uraufführung ein Regisseur, der die Herausforderung dieser Konzeption aufnahm und muster-gültig umsetzte. Als theatrales Ereignis stellte sich erwartungsgemäß für den Zuschauer eine Distanzverringering ein, die ein Hineinsinken in die Musik und in das Bewusstsein von Michaela – deren Vokalisieren überdies aus dem Zuschauerraum eingesungen wurden – bewirkte und die Verringerung der kritischen Distanz. Wurde dadurch die Konzentration auf die Musik befördert, so versank zugleich der Logos des Librettos – auch auf Grund der zwangsläufig fehlenden Übertitelung – im Wohlklang der Musik. Letzterer ist wohl der bemerkenswerteste programmatische Rückkopplungseffekt der ästhetischen Konzeption: Die Aussicht auf ein Spiel im Dunkeln scheint auch auf den Komponisten enthemmend gewirkt zu haben. Misstrauete Haas dem Pathos in *Bluthaus* systematisch und verhinderte er es in *Thomas* weitestgehend durch die Instrumentierung, darf in *Koma* neue Musik im Verein mit geahnten oder artikulierten Affekten zu

¹²⁷ Wie Susanne Benda in ihrer Besprechung bemängelt. Vgl. <http://www.stuttgarter-nachrichten-de/inhalt.koma-von-georg-friedrich-haas-klaenge-aus-der-dunkelkammer.a839dcfc-e5f1-47eb-a72f-a0ddb5d8fe2e.html>. Besucht am 29.9.2016.

rückhaltloser Klangsönheit aufbranden, als seien in der Dunkelheit alle ästhetisch-programmatischen Hemmungen der Avantgarde gleich zivilisatorischen Hüllen gefallen.

Politisches Erzählen auf dem Musiktheater

Während *Bluthaus*, *Thomas* und *Koma* zwar traumatische Stücke sind, jedoch ausdrücklich im saturierten Umfeld des westeuropäischen gehobenen Bürgertums und einem ländlichen oder kleinstädtischen Umfeld spielen, bewegt sich *Wilde* immerhin an der Demarkationslinie zur kriegsführenden Welt. Doch auch hier kehrt ein westeuropäischer „Arzt ohne Grenzen“ heim, der – gemessen am Leid der Opfer – mit dem Luxusproblem seiner Traumatisierung kämpft.

Die grundsätzliche Neigung der Oper zum Erzählen zweiter Ordnung und die eingangs beschriebene Verdoppelung dieses Prinzips im avantgardistischen Musiktheater haben spätestens seit der letzten Jahrtausendwende vornehmlich von feuilletonistischer Seite die kontrastive Forderung nach einer zeitgenössischen Oper laut werden lassen, die ihre Zeitgenossenschaft auch stofflich realisieren sollte, indem sie sich mit den Problemen der Zeit auseinandersetzt. Genannt wurden u. a. der Fall der Mauer und der Börsencrash mit der Folge der globalen Finanzkrise. Aktuell wären hinzuzufügen: der Dschihad und die sogenannte Flüchtlingskrise. Wenngleich sich solche rein stofflichen Forderungen mit Verweis auf die Komplexität des Mediums leicht als unterkomplex abwehren lassen, vermag die Vorstellung, welche Kraft eine derart gedoppelte Zeitgenossenschaft aus Klang und Text entfalten könnte, einen starken Anreiz zu entfalten¹²⁸.

¹²⁸ Wenngleich eine Stuttgarter Musikjournalistin einmal über ein Stück von Karola Obermüller, Peter Gilbert und mir zum Thema Opfer, Täter und Schuldkomplexe (*Dreimal-drei gleich unendlich*, 2008 uraufgeführt durch die Akademie Schloss Solitude und Musik der Jahrhunderte bei *Der Sommer in Stuttgart* und wiederaufgeführt 2010 in Boston sowie ausgezeichnet mit dem Preis des Cambridge YMCA Family Theater, Boston 2010) schrieb, man solle doch besser Oper über Liebe machen, das habe sich bewährt.

Aktuell erleben wir eine umgreifende, plötzliche wie erfreuliche Re- Politisierung des Theaters auf breiter Front. Nachdem in den 1990er Jahren zuerst von Yoshihiro Francis Fukuyama das *Ende der Geschichte*¹²⁹ postuliert wurde, sind über Europa und seit 2015 mit der sogenannten Flüchtlingskrise auch über die lange hinter ihren südlichen Nachbarstaaten vor sich hinschlummernden deutschsprachigen Länder wieder historisch relevante Krisen hereingebrochen, gefolgt von den hinter den Flüchtlingstrecks herhetzenden Kampfhunden der neuen und alten politischen Rechten, die sich aktuell zum globalen Phänomen auszuwachsen scheinen und damit voraussichtlich eine weitaus größere Bedrohung des Weltfriedens darstellen als Dschihad, Migration und Finanzkrise zusammengekommen. Zumal die Geschichte und der Blick in aktuelle Parteiprogramme¹³⁰ lehren, dass gerade Faschisten aller Couleur stets großes Vertrauen in die Wirkungsmächtigkeit der Kunst hatten und haben.

Die Welt des Sprechtheaters war 2015 sofort voller Flüchtlingsthemen und Flüchtlingsprojekte, und die Operschaffenden – auch und besonders Regisseure, Intendanten und Dramaturgen – blickten wieder einmal neidvoll auf das Spartengeschwister, dessen längste Zeiteinheit der Drucktermin des Spielzeithefts ist und das mühelos in Zeiträumen von gar nur einem halben Jahr produzieren kann. Die Oper mit ihren langräumigen und in der Regel auch finanziell aufwendigen Produktionsprozessen kann hingegen im besten Fall drei Jahre nach der ersten Idee mit einer Premiere rechnen¹³¹.

Doch welches aktuelle Thema ist nach drei Jahren noch immer aktuell? Die strukturell viel tiefergreifende Frage für die Oper muss daher

¹²⁹ Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York: Free Press 1992; Deutsch: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* Aus dem Amerikanischen von Helmut Dierlamm, Ute Mihr und Karlheinz Dürr, München: Kindler 1992.

¹³⁰ An dieser Stelle verzichtet die Verfasserin absichtsvoll auf einen direkten Nachweis, da dies eine Aufwertung und Tradierung der entsprechenden Texte bedeuten würde.

¹³¹ Wenigstens ein Jahr dauert es, bis das Libretto in Abstimmung mit dem Komponisten und ggf. dem Theater fertiggestellt ist, ein Jahr wenigstens die Komposition und ein knappes Jahr vor der Premiere sollten die Noten vorliegen. Dass die Kantate *Janus* zu Flucht und Vertreibung von Thomas W. Leininger und der Verfasserin im Sommer 2015 in Basel uraufgeführt werden konnte, ist nur dem Zufall geschuldet, dass Text und Idee dazu bereits 2013 entstanden, als sich die Dramen noch weit vor den deutschen Grenzen abspielten.

sein, wie kann Oper aktuell sein, die sich bereits aus produktionstechnischen Gründen von der Tagespolitik emanzipieren muss. Einen Weg zu weisen vermag just die Selbstkritik der Sprechtheaterschaffenden, die im eigenen *Deutschland sucht das Superflüchtlingsprojekt* anmahnte,¹³² dass die vornehmste Aufgabe des Theaters dennoch sei, Kunst zu machen. Mit einem historischen Argument von Lessing gegen Wielands Theaterstück *Lady Johanna Gray* (1758) zu sprechen: Es wurde festgestellt, dass die moralisch guten Stücke und Projekte *poetisch* böse sein können¹³³; vor allem aber – was schwerer wiegt – witterte man im tagespolitischen Aktivismus ein Einfallstor für die Instrumentalisierung des Theaters.

Die Unterscheidung von Tagespolitik und Politik kann aktuellem und politischem Musiktheater eine Spur weisen und zugleich helfen, die Grundprinzipien des Erzählens im Musiktheater gezielt für die Narration einzusetzen, da die Neigung der Oper zu überzeitlich gültigen Stoffen, Narrationen und Prinzipien in funktionalem Zusammenhang steht mit ihrer epischen und abstrahierenden Tendenz und dazu zwingt, der primären Stofflichkeit der Erzählung zu misstrauen und sie wie eine Flaschenpost im Zeitalter der e-mail zu betrachten.

Thematisch aktuelles Musiktheater, das diese Grundprinzipien berücksichtigt, wird in vielen Fällen fast zwangsläufig auch politisches Musiktheater sein. Für dieses gilt, dass zu den beiden Grundanforderungen für jedes Libretto, erstens: eine Ermöglichungsstruktur für Musik zu sein, die zweitens musikalisch/szenische Bildevokationen zu liefern vermag, drittens die Herausforderung hinzukommt: eine schlüssige Narration zu entwerfen, die viertens: in eine politische Argumentation mündet.

¹³² Beispielsweise in den Diskussionen der Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft im Januar 2016 in Berlin.

¹³³ Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 63. und 64. Brief, 18. und 25. Oktober 1759. In: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Wilfried Barner in Zusammenarbeit mit Klaus Bohnen, Günter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Arno Schilson, Jürgen Stenzel und Conrad Wiedemann (Hrsg.), Bd. 4, Frankfurt a. M. 1997, S. 645–658.

NORBERT ABELS (Frankfurt/M.)
Zynismus, Empathie, Liebe, Wahnsinn
Die Künstleroper – eine Betrachtung

Wer kennt es nicht, das so lange schon zum Topos geronnene Wort, das uns das Leben als Bühne suggeriert. Man kann dem Spielwesen noch den übelsten Ernstfall subordinieren, diesen selbst als inszeniertes Geschehen begreifen. Bisweilen mag es, jenes Zauberwort, einen wie lang immer auch anhaltenden Trost für unser fortwährendes Scheitern schenken. Man kann schließlich immer noch auf einen Rollenwechsel hoffen, eine adäquater erscheinende Partie erwarten, aufrücken zu den tragenden Rollen. Meist jedoch überwiegt das dämonische Andere. Jenes vermaledeite Scheitern an der zur Melancholie neigenden, nachgerade sisyphosalen Aufgabe, dem ewigen Strom Bleibendes, darunter neben uns selbst auch die Kunst, die *ars longa*, der fragilen, weil provisorischen Relativität unser täglichen Anstalten und Mühen abzutrotzen wie am Ende Faust dem Wasser das Land. Das Ärgernis, bis zum Tode zur Dramaturgie einer unfreiwilligen Schauspielerei verurteilt zu sein, nicht herausgelangen zu können aus der Partitur des Selbstbehauptungsdramas, mag wohl im Alter milder werden; spätestens wenn man beginnt, das Setting nicht mehr zu überschauen und bald darauf die Spielregeln der Versuchsanordnung, die Rollenanweisungen, und selbstredend auch den vorgegebenen Text zu vergessen. „Glücklich ist, wer vergisst...“.

Es gibt Menschen, die in ihrem Dasein kaum Momente haben, in welchen sie frei sind von der Gewissheit, sich von Anfang an, immerfort und lebenslang in einem Theaterstück zu befinden. Der ontologische Verdacht, dass eine Koinzidenz von Welt und Bühne, Individualität und Partie, Sein und Spielen, Existenz und Zurschaustellung, Selbstbehauptung und Selbstdarstellung besteht, ist, seit es fixierte Rituale, performatives Zeigen, seit es eben Theater gibt, in den verschiedensten Varianten beständig artikuliert worden. Er mag im Wahrnehmungskosmos als das Selbstwertpotential zur Chargenhaftigkeit verurteilende Macht, als bitterer Kampf um die Wahrung der Pose, als stabilen Halt verleihender Orientierungshorizont auftreten oder endlich den Solipsismus des unumschränkten Helden grundieren – seine Omnipräsenz wirkt als ununterbrochener Lebensstrom. Er mag auch einladen zum Zweifel an der Dig-

nität eines jeden autonomen Identitätsanspruches. Man gerät zum tragischen oder heroischen Protagonisten des eigenen Lebens. Schließlich fixiert man sich in diesem Spiegelkabinett eines ewigen Szenarios auf die einzige Rolle, die man glaubt, souverän beherrschen zu können; die eines Menschen nämlich, dessen einzige Rolle es ist, eine Rolle zu spielen.

Der Prozess der performativen Erzeugung von Identität als ein Prozess von Repräsentation gerät zum permanenten Zustand. Das Leben trägt den Aufführungscharakter seiner Handlungen in seinem Wesen. „Jedes Wort, das er sagte, erschien ihm nicht gesprochen, sondern gespielt“: So beschreibt Philip Roth in *The Humbling* seinen Protagonisten, einen Schauspieler, der versagt, des ewigen Spielens überdrüssig, am Ende zutiefst suizidal. Vom Stigma permanenten Zwanges zur Maskerade sprach 1949 auch Yukio Mishima in *Kamen No Kokuhaku*, dem *Geständnis einer Maske*: „Ich war so optimistisch, zu glauben, dass, wenn das Spiel erst einmal zu Ende wäre, der Vorhang fallen werde und das Publikum den Schauspieler niemals abgeschminkt zu sehen bekomme.“

Es taucht – wie auch anders – der Wunsch auf, dass das Spiel endlich aus ist. „Where do the actors go after the show? Where do the actors go?“ fragt Peter Hammil in einem wunderbaren, wenn auch schwermütigen Lied. Was bleibt nach dem Fallen des Vorhangs? Es gibt es wohl, das Wunschbild, nicht mehr auftreten zu müssen. Dass man endlich von der Zauberinsel der Bühne nach Hause, etwa nach Stratford, gehen kann, um sich einmal um sich selbst zu kümmern, um die Bretter des eigenen Hauses, die nunmehr die Welt zu bedeuten haben, knarren zu hören und nicht mehr das Geklatsche und Getrample oder das Gepfeife und Gebuhe der Anderen jenseits des Guckkastens durchleben zu müssen. Was aber ist dieses Selbst dann? Kein Spieler mehr – auch nicht im Spiel des eigenen Lebensabends?

Wir denken an Prosperos Abgabe des Zauberstabes, an seinen Verzicht auf Wirklichkeitsinszenierungen, freilich auch an seine Gewissheit, dass nach dem Spiel fatal die Leere naherückt. Eine Leere, gegen die nicht mehr die Kunst, sondern einzig noch der Glaube aufgeboten werden kann.

<p>Now my charms are all o'erthrown, And what strength I have's mine own, Which is most faint. (...) Now I want Spirits to enforce, art to enchant, And my ending is despair, Unless I be relieved by prayer, Which pierces so that it assaults Mercy itself and frees all faults.</p>	<p>Hin sind meine Zauberei'n, Was von Kraft mir bleibt, ist mein, Und das ist wenig (...) Zum Zaubern fehlt mir jetzt die Kunst; Kein Geist, der mein Gebot erkennt; Verzweiflung ist mein Lebensend', Wenn nicht Gebet mir Hülfe bringt, Welches so zum Himmel dringt, Daß es Gewalt der Gnade tut Und macht jedwedem Fehltritt gut. (Übs. A. W. Schlegel)</p>
--	---

Nebenbei gesagt: *The Tempest* ist wohl jenes Werk, das am häufigsten vertont wurde und für das Friedrich Wilhelm Gotter mit seiner Librettobearbeitung, betitelt *Die Geisterinsel*, Mozart als Komponisten gewinnen wollte. Zu spät, denn als er gerade dabei war, dem „modernen Amphion“ das Stück „ganz zu überschicken“, war Mozart kurz zuvor gestorben. Merkwürdigerweise existieren aber zwischen dem *Sturm* und der *Zauberflöte* metaphorische Konvergenzen. So vermag die Flöte wie der ihr formähnliche Stab die Dinge zu verzaubern wie sonst nur die Leier und der krumme Bogen, das mythische Instrument des Orpheus, das Tote weinen macht oder Ixions unendlich rotierendes Rad zum Stillstand zu bringen vermag. Noch die Geigenzauber und Zaubergeigen der Moderne leben, nicht selten freilich wie in Strawinskys *Histoire du Soldat* infernalisiert, von diesem Motiv. Bezeichnend überdies, das mit Monteverdis *Orfeo* die Operngeschichte anhebt. Mit einer Künstleroper also!

Im Libretto Gotters, auf das später auch Luciano Berio in *Un re in ascolto* zurückgriff, zerbricht Prospero gleichwohl „frohlockend“ den Zauberstab. Wie es auch in den *Tempest*-Gedichten W.H. Audens heißt: „That I (...) may get a joke and die.“ In Berios Künstleroper freilich mutiert Prospero zum Theaterintendanten, der von einem „anderen“ Theater träumt; einem Theater, „darin ein Ich, das ich nicht kenne, singt; (es) singt die Musik, die ich vergessen habe und die ich jetzt so gern sänge“. Auch hier, bei Berio, erscheint ein Bühnenmensch, der genug hat von der Bühne, angeekelt sich verabschiedet vom ganzen Betrieb, da er ganz andere Hoffnungen hegt. Hoffnungen von einer anderen Ästhetik als der des virtuellen Trugsystems. Die Hoffnung mithin, dass die Grenzen des alten Theaters nicht zugleich auch die Grenzen der Welt bedeuten und

dass es eine Freiheit geben könnte jenseits der Simulacren, der bloß performativen Breitengrade, eine Insel des Seins und keine des Scheins. Ein Intervall, entwickelt aus einem achttönigen Akkord zu Beginn des Werkes, eine große Septime B-A (oder deren Variante als kleine Sekunde A-B) taucht mit bohrend obstinater Gebärde bis zum Schluss immer wieder auf, der den Traum im Herztod des Künstlerhelden beendet. Die Hoffnung war genauso trügerisch wie der Grund, der sie aktivierte.

Oft scheint es, dass der Kunstdiskurs die Kunst selbst verschlingt. Vor allem, seit die Vorstellung verschiedener schöner Künste von der Inthronisation *der* Kunst, der komplexe Plural also durch den dekretierenden Singular, der bestimmt, was das Schöne ist, abgelöst wurde. Jacques Rancière taufte diesen Paradigmenwechsel auf den Namen eines „ästhetischen Regimes der Kunst“¹³⁴. Die Linie des ästhetischen Diskurses von Kant über Hegel zu Adorno – *die* „Neue Musik“ z.B. – zeugt hiervon. Auch Differenzen zu diesem Regime, etwa bei Lyotard, Danto oder Nelson Goodman, bei dem jedes Kunstwerk zum Symbol wird und *die* Kunst selbst zum polymorphen Mittel der Welterzeugung, verlassen dessen Breitengrad nicht.

Ein anderes als das unendliche Rasonnement darüber, was *die* Kunst sein soll – was in *ihr* zum Ausdruck gelangt oder zu gelangen hat, ob sie sich antizipierend oder widerspiegelnd, utopisch oder dystopisch zu repräsentieren hat und dergleichen mehr – ist es, wenn sie sich in den Werken selbst in ihrer Dimension als Schaffensvorgang reflektiert und problematisiert. Wie kommt es etwa zur wesentlichen Idee, die eine vorgängige Intention konkretisiert, um sodann – oft wie etwa bei Mozart oder Goethe – von selbst das Weitere zu aktivieren, das dann, mit soghafter Eigendynamik infiltriert, gleichsam somnambul bewerkstelligt wird. Die großen Künstlerromane zeugen davon. Kaum auszumessen die Vielzahl der zum Durchbruch gelangenden oder scheiternden Künstlergestalten, die sie bevölkern. Gerade die Leiden und Größe der Tonsetzer, das Genialische, das Dämonische, ebenso das kühl Kalkulierende, das Asketische oder das Ekstatische, das Ethos und die Amoralität dieser Zunftvertreter

¹³⁴ In: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007, S.18.

– um aus dem Motivarsenal nur Weniges herauszugreifen – wurden unablässig gestaltet. Kunst als Thema der Kunst gelangte zur stupenden Konjunktur vor allem in romantischen Zeiten. Auch an der Malerei zeigte man das. Denken wir an die beiden so verschiedenen Künstler in Mörikes *Maler Nolten*. Das aus der Intuition schaffende Genie und der Meister der perfekten Vollendung gelangen zu einer obskuren Symbiose – ein Bild, zwei Bildner.

In Gottfried Kellers welthunrigem und am Ende doch traurig versagendem Landschaftsmaler Heinrich Lee, genannt der „Grüne Heinrich“, erleben wir, wie „minder begabte, aber aufmerksame Naturen aus seiner Umgebung, welche unter ihm standen, reüssieren und ihm über den Kopf wachsen.“

In Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakows einaktiger Oper *Mozart und Salieri* nach dramatischen Szenen Alexander Puschkins findet sich ein vergleichbarer Antagonismus. Dem Genie fällt in einem einzigen ingenios aufblitzenden Moment ein, was der saturierte Großmeister niemals zustande brächte. Wagners Künstleroper *Die Meistersinger von Nürnberg* bereichert und variiert dieses Thema. Das von der Persönlichkeitsstruktur an Heterogenität kaum zu überbietende Trio Sachs-Stolzinger-Beckmesser präsentiert neben dem genialischen, den bewährten Kanon außer Acht lassenden jungen Wilden und dem weisen alten Schuhmacher-Poeten einen unschöpferisch-parasitären Dieb geistigen Eigentums. Sixtus Beckmesser, mit antisemitischen Zügen reichlich versehen; ein bei seinem großen Auftritt schmäählich versagender Plagiator, präsentiert er das von Wagner allen jüdischen Künstlern unterstellte bloß mimetisch, nie aber genuin schaffende Künstlertum.

Wagners Tannhäuser-Figur wiederum steht für einen Künstlertypus, der durch seinen Aufenthalt in der Sinnlichkeitssphäre des Venusberges zum intentionalen und zugleich existentiellen Außenseiter wird. Venus oder Elisabeth heißen die antinomischen Welten, die er nicht, vor allem nicht im *coram publico* des Sängewettstreits am Hofe des Landgrafen zu synchronisieren vermag. Da fallen Liebeskunst und Liedeskunst tragisch auseinander.

Ein Hauptthema der Künstlerstoffe der Moderne, die tragische Inkompatibilität von todbereiter, auch mit den Abgründen paktierender kühner Kunst und dem gut versorgten Leben der Anderen, vor allem im Werk Thomas Manns stets erneut abgewandelt, kommt hier bereits zum Tragen.

ALLE SÄNGER

Gegrüßt! Gegrüßt! Gegrüßt sei uns!

LANDGRAF

So sei willkommen denn auch mir!

Sag an, wo weiltest du so lang?

TANNHÄUSER

Ich wanderte in weiter, weiter Fern', –

da, wo ich nimmer Rast noch Ruhe fand.

Fragt nicht! Zum Kampf mit euch nicht kam ich her.

Seid mir versöhnt, und laßt mich weiterziehn!

LANDGRAF

Nicht doch! Der Unsre bist du neu geworden.

WALTHER

Du darfst nicht ziehn.

BITEROLF

Wir lassen dich nicht fort.

TANNHÄUSER

Laßt mich! Mir frommet kein Verweilen,

und nimmer kann ich rastend stehn;

mein Weg heißt mich nur vorwärts eilen,

denn rückwärts darf ich niemals sehn.

Goethes stark stilisierende Übersetzung der Autobiographie des Renaissance-Goldschmiedes und Bildhauers Benvenuto Cellini, der im Buch der Natur auch das Wesen der Kunst erblickte und den der Dichter als „Gegenbild und Inbild des Eigenen“ empfand, gebar einen Kult um dieses Genie. Ein Genie, das bald – nicht zuletzt in des im Banne Goethes stehenden Hector Berlioz 1838 zu Paris uraufgeführter großer dreiaktiger

Oper – zum Archetyp des mit sich, der Welt und vor allem mit der Kunst ringenden Florentiner Künstlers, seiner Einsamkeit im Schaffensprozess, seiner Aversion gegen die wohlbestallten Hofkünstler, wohl auch seiner verbrecherischen Anwandlungen gemacht wurde.

Die Figuren des schaffenden, mit Gott und dessen mutmaßlicher Schöpfung oder auch mit dem Teufel respektive Zuhörern ringenden Tonsetzers finden wir allenthalben vor.

Sie in all ihrer stofflichen und motivischen Variationsbreite zu betrachten, würde ein stattliches Buch füllen. Wir stoßen auf ein charakterologisch unendlich komplexes Motivrepertoire. Die dubiose, dämonische, entweder kalt zu Werke gehende oder genialisch entflammte Künstlergestalt des Kapellmeisters Kreisler aus dem Pandämonium E.T.A. Hoffmanns etwa; oder jener der Seele unmittelbar die Töne entlockende Joseph Berglinger aus Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*: „indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte. Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich und heftete die Augen unverrückt auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern und ließ, so wie sie wechselte, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen...“ (Erstes Hauptstück).

Ein kurzer Blick nur auf die meist so unglücklichen Musikerfiguren im modernen Roman, zu deren Vorläufern durchaus auch Franz Grillparzers *Armer Spielmann* zu rechnen ist, offenbart uns in den unterschiedlichsten Transformationen immerfort den nämlichen Identitätskonflikt. Unvereinbar scheint das Dasein des genuin Schaffenden mit der saturierten Bürgerwelt. Wassermanns Komponist Daniel Nothafft aus dem *Gänsemännchen*, ein introvertierter, gar egomanischer Künstler, ist

unfähig dazu, der die Kunst als Genuss liebenden und bigotten Spießermitteltal Halbfertiges und Unausgereiftes zu geben. Ein Unintegrierbarer ist auch Romain Rollands Musikerheld Johann Christof Kraft, ein Künstler und Verbrecher, der am Ende zwar von aller Gesellschaft isoliert ist, in der Kunst selbst aber den einzigen und höchsten Inbegriff des Lebens gefunden zu haben glaubt. In den Kompositionen der Moderne, hier schon „Neue Musik“ genannt, erkennt er endlich den Ausweg aus den erstarrten Formen: „In der Musik des Abendlandes, die von dem Genius der Ordnung und der klassischen Vernunft in Kanäle geleitet war, öffneten sie die Schleusen der alten Formen“¹³⁵.

Thomas Manns *Doktor Faustus* zieht mit all seiner komplexen und zutiefst analytischen Epochendiagnose am Beispiel des deutschen Tonsetzers und Teufelpaktlers Adrian Leverkühn gleichsam die Bilanz aller bisherigen Konnotationen von Ästhetizismus und Barbarei. Wo je ist die nachgerade infernalische Allianz ästhetischer Hybris und historischer Katastrophalität intensiver gestaltet worden als hier. Die Musik wird zum dämonischen Territorium schlechthin: Adrians fiktive Musik glaubt man bei der Lektüre zu hören. Viele erfundene Werke des an der progressiven Paralyse wie Friedrich Nietzsche sterbenden, wahnsinnig gewordenen Künstlers glaubt man in Arbeiten der Nachkriegszeit, bei Luigi Nono und bei Bernd Alois Zimmermann etwa, wiederzuhören.

Hans Pfitzners 1917 uraufgeführte Oper *Palestrina*, eine *Musikalische Legende in drei Akten*, brachte in all ihrer tonalen Rückwärtsgewandtheit noch einmal den tief innerlichen, urromantischen Traum von der inkommensurablen, nachgerade unausweichlichen Isoliertheit und Einsamkeit des gegen den Strom des Zeitgeistes unbeirrt schaffenden Genies in Erinnerung. Das elitär ästhetizistische Pathos des Georgekreises mit seinem manipulierten Nietzschebild leuchtet hier, anachronistisch inmitten der hochexpressionistischen Epoche, noch weiter fort. Pfitzner zufolge existierte im Grunde nur ein einziges tragisches Problem überhaupt, und dieses war ein rein ästhetisches, ausgehend von der kategorischen Unver-

¹³⁵ Romain Rolland, *Johann Christof*, Bd.2: *In Paris*, München 1977, S.400.

einbarkeit von wahrer Kunst und gesellschaftlichem Dasein: „der hoffnungslose Kampf menschlicher Einbildungen mit dem sich ewig gleich bleibenden Charakter dieser Welt, der vergebliche Versuch des Menschen, Ewiges in diese zeitliche Welt zu verpflanzen“¹³⁶. Der Hintergrund der im Jahre 1563 in Rom anhebenden Handlung war der Streit um die Vereinbarkeit des neuen polyphonen Stils mit dem Imperativ der Textverständlichkeit der heiligen Worte. Nach der Überzeugung des Papstes konnte diese nur im vergangenen gregorianischen Choral adäquat gewährleistet werden. Des Künstlers vom deutschen Kaiser Ferdinand in Auftrag gegebene exemplarische Messe sollte gegen dieses Axiom den Beweis für die Legitimität der Mehrstimmigkeit erbringen. Am Schluss liefert gegen alle anfängliche Ablehnung des Künstlers, sein Werk zum Beweis in einer Auseinandersetzung zwischen geistlicher und weltlicher Macht absinken zu lassen, Palestrina, nunmehr als „Retter der Musik“ apothetisiert, diesen Beweis. Er selbst avanciert zur Personalunion von geistlicher und künstlerischer Sphäre, avanciert zum Leiter der Sixtinischen Kapelle auf Lebenszeit.

Damit freilich mutiert seine Kunst zum Dienst an der kirchlichen Macht. Der Künstler beugt sich bei aller Originalität seines Schaffens einem System, das das Wahrheits- und Ordnungsmonopol für sich reklamiert. Pfitzners spätere Affinität zum Faschismus, für den er zu musikalischen Verbeugungen durchaus bereit gewesen wäre, hätte man ihn darum gebeten, bereitet sich hier vor. Der Held Palestrina jedenfalls ist ein offenkundiges alter ego des sich ein ganzes Leben lang verkannt glaubenden Komponisten, dessen Wut auf die sogenannten Neutöner auch in manchen Passagen der Oper aufkeimt. Die Musiksprache, dem Wagnerismus noch eng verbunden, bedient sich des leitmotivischen Verfahrens – mehr als achtzig solcher Motive wurden gezählt. Sie wirken aber, entgegen Wagners psychologisierender Technik, unverbunden, wie atomisierte Zellen. Dem korreliert das oft unvermittelte bloße Parallelisieren großer Akkordflächen, das rein additive, auf jede Überleitung verzichtende, statisch wirkende Aneinanderfügen der motivischen Figuren. Der

¹³⁶ Programmheft Oper Frankfurt 2009. Hans Pfitzner, *Palestrina*.

Komponist Wilhelm Killmayer nannte dies „ein Nicht-mehr-weiter-Wissen“. Ob indessen gerade an dieser Charakteristik untergründig und wohl auch ungewollt bereits jener Verlust organischer Geschlossenheit aufscheint, der bald auch zum Charakteristikum der Neuen Musik werden sollte, wäre eigens zu bedenken.

Als „Gelegenheitsarbeit“, als „Divertiment“, auch als Mischung aus Harlekinade und durchaus ernsthafter Reflexion über die ursächliche Zusammengehörigkeit des Getrennten, wohl auch der im Prozess der Kultur getrennten Künste, war *Ariadne auf Naxos* geplant. Strauss und Hofmannsthal ahnten anfangs, einige Jahre vor dem grossen Krieg, der alles veränderte, nichts von den Schwierigkeiten, ein solches Ansinnen so auszuformen, dass es diesem holistischen Ansinnen entsprechen würde. Längst waren die zentrifugalen Tendenzen der Vorkriegszeit offenkundig. Auflösungsprozesse zeigten sich nicht nur im Ansturm der Avantgardebewegungen gegen die „holde Kunst“, gegen die „Gesamtkunstwerkästhetik“ samt der ihr immanenten Apostrophierung des Scheins. Sie offenbarten sich auch im Kulturfatalismus Spenglers, in der lebensphilosophischen Theorie Simmels von der Tragödie der Kultur, in einer immer stärker sich ausbreitenden Endzeitstimmung, unvergleichbar festgehalten in den Gedichten Trakls oder Heyms. Hofmannsthals gleichsam restaurative Utopie einer Gemeinsamkeit des nun allorts Auseinanderstrebenden, einer – so nannte er es – „planetarischen Kontemporanität“ aller Dinge, einer am Ende doch alles und jedes amalgamierenden Chemie, offenbarte sich als letzter sphärenharmonischer Traum kurz vor dem jähen Erwachen. Alles sollte mit der anfangs filigranen und am Feuerwerksschluss in grossorchestraler Gebärde sich artikulierenden Künstleroper noch einmal zusammengebracht werden. Alle Antinomien galt es auf ein Gemeinsames zu vereidigen. Das Ich und das Du, die Musik und die Sprache, das Schauspiel und die Oper, den Mythos und das Stegreifspiel, das Sein und das Werden, die leichte und die schwere Muse, das Denken und das Handeln, die Sehnsucht und die Liebe, den Anfang und das Ende. Die Sache ging schief nicht nur der Aussichtslosigkeit dieser Symbiosen halber. Die ursprüngliche Fassung „Ariadne auf Naxos, zu

spielen nach dem Bürger als Edelman des Molière“ wurde vom Publikum als unorganisch empfunden und heftig abgelehnt. Die Uraufführung des nunmehr zusammengefügtten ‚reinen‘ Opernwerkes ereignete sich dann genau in der Mitte des Weltkrieges in Wien. Hofmannsthals restaurative Utopie, sein ersehntes „Centrumsgefühl, ein Gefühl von Herrschaftlichkeit und Abhängigkeit, ein starkes Spüren der Vergangenheit und der unendlichen Durchdringung aller Dinge...“, konnte vor dem Hintergrund des „Untergangs der Menschheit“ – die Schlacht an der Somme, eine der größten Schlachten an der Westfront des Ersten Weltkrieges, lag eben zurück – gar nicht mehr verstanden werden. Auch die Wiener Uraufführung navigierte hart am Rand eines Bühnenfiascos. Erst spätere Zeiten vermochten die darin geträumte Idee der Zusammengehörigkeit aller Weltendinge wieder als eigenes Wunschbild nachzuvollziehen.

„Warum streichelt Ihr Gold, nicht mich... Vater?“ Dies fragt in Paul Hindemiths erster abendfüllender, stark vom Expressionismus und zugleich von der Neuen Sachlichkeit geprägter Oper (1926) *Cardillac* die Tochter des einzig und fetischistisch seinen unvergleichbar gelungenen Schmuck- und Geschmeidearbeiten verfallenen Vater, den Titelhelden. Dessen Kunstwerke gelten ihm nicht nur mehr als das eigene Kind: Viel mehr noch. Sie sind wie Teile seines Körpers, wie Exhalationen seiner Seele. Er muss sie um den Preis des Mordes an seinen Kunden wieder zurückbekommen.

Das literarische Modell bot Hindemith eine äußersten psychologischen Scharfblick zeigende Novelle E.T.A. Hoffmanns, worin das alte Fräulein von Scuderi, in mancher Hinsicht eine Vorläuferin Miss Marples, die obskuren Morde, begangen von dem Goldschmied, aufklärt. Zum Thema wird hier der solipsistische, zu jedem Verbrechen um der Kunst Willen bereite Ästhet. Sowohl E.T.A. Hoffmann als auch Hindemith sowie – was die erste Fassung betrifft – sein Librettist Ferdinand Lion stellen diesen pathologischen Zwangsmechanismus – „ Es ist ja dein... es ist ja dein ...nimm es doch...“ – als durch nichts limitierten Sog dar. Dahinter steckt ein stupender Verdacht. Der stets von einem langgestreckten Ostinato begleitete Gold-

schmied mag ein extremer Fall eines schöpferischen Menschen sein; dennoch stellt sich sogleich die Ahnung ein, dass hier ein generelles Charakteristikum der Egomane des Künstlerdaseins gegeben wird. Den Mord am Kunden versteht Cardillac gleichsam als Rettung der Kunstwerke, seiner eigentlichen Kinder. Hinzu kommt ein damit eng verbundenes Seitenthema. Das Phänomen der zur Verfolgungmeute gewordenen Masse und als extremes Gegenbild dazu das Phänomen des vor ihr untergetauchten, ihr aber an Fanatismus und Gewaltbereitschaft korrespondierenden individualistischen Künstlers: Die Stadt, die da einen Mörder sucht, zeigt selbst ihr mörderisches Gesicht. Die Masse entspricht in ihren entfesselten Zuständen dessen Physiognomie.

Hindemith hat für jede Szene eine spezifische Formanlage gewählt, als wolle er jedem einzelnen unverwechselbaren Schmucksolitär des Helden bereits in der Architektur des Ganzen entsprechen. Oft überwiegt ein teilnahmsloser, kalter musikalischer Gestus, um die egozentrische und zu allem bereite Disposition des Helden bloßzulegen. Ein Liebesakt zwischen dem Kavalier und der Dame, der er den Cardillacschen Schmuck geschenkt hat – am Ende steht die Ermordung des Mannes durch den maskierten Goldschmied –, erklingt als Duett zweier Flöten. Eine grotesk makabre Pantomime des Paares, die Hindemith Takt für Takt mit peniblen szenischen Anweisungen unterlegt. Eine szenische Musik zu einem Liebesakt, die sich aller Leidenschaft, aller Lustempfindung geradezu ostentativ entgegenstellt.

Hindemiths zweite Künstleroper, *Mathis der Maler*, ist, was die Darstellung des Künstlertums betrifft, von gänzlich anderem Schlag. Der Maler – hinter dem als Modell Matthias Grünewald steht – hat am Ende eines der unglaublichsten Werke der Kunstgeschichte, den Isenheimer Altar, geschaffen; eine epochale Zäsur in dieser Geschichte: die Vermenschlichung Gottes als Schmerzensmann und damit einhergehend: die Vergöttlichung der getretenen, gefolterten und ausgelöschten Menschengestalt. „Ein Mann, dessen Gestalt im Vexierspiel der Legende so zum Schatten geworden war, dass man selbst seinen richtigen Namen jahrhundertlang nicht mehr kannte, der aber trotzdem noch heute mit unheimlicher Eindringlichkeit und Wärme zu uns spricht.“

Kälte und Wärme: in diesen Polaritäten, exemplifiziert an den Titelfiguren, navigieren die beiden Künstleroperen des hessischen Komponisten, der es in dem zwischen 1932 und 1935 entstandenen Werk gewagt hatte, die Bücherverbrennung zu einem nicht unwesentlichen Thema zu machen. Was die *Mathisoper* mit dem früheren *Cardillac* verbindet, nun aber, in der Zeit des NS-Regimes, eine noch dunklere Grundierung bekommt, ist Hindemiths Charakteristik der Masse, des ideologisch aufgestachelten, zum Lynchenden bereiten Mobs. Dem nur äußerlich das Geschehen färbenden Zug spätmittelalterlicher Musik, ja noch den Reminiszenzen an den gregorianischen Choral gelingt, was den großen, besonders im Exil favorisierten historischen Romanen etwa Zweigs oder Feuchtwangers gelang: im Medium des Vergangenen das Grauen der Gegenwart zu gestalten. Auch auf Hindemith, dessen Werke als entartet galten, wartete das Exil, das er 1938 antrat.

W.H. Auden, wohl unter die bedeutendsten englischen Poeten des 20. Jahrhunderts zu zählen, hat sich in seiner stark von der Tonkunst imprägnierten Lyrik mehrfach mit dem Dasein des Künstlers beschäftigt. Beim Schwiegersohn Thomas Manns, beim Freund und Librettisten Benjamin Brittnens, Igor Strawinskys und – in zahlreichen Werken kundgetan – Hans Werner Henzes tauchte gerade dieser Komplex immer wieder auf. *Elegie für junge Liebende*, am 20. Mai 1961 in deutscher Sprache bei den Schwetzingener Festspielen unter der Regie des Komponisten selbst uraufgeführt, kann wohl als dessen intensivster Ausdruck betrachtet werden – sowohl, was Auden, als auch was Henze betrifft. Dieser erinnerte sich 1990 an seine Intentionen: „ein Stück..., worin eigenartige seelische Zustände, komplizierte, moderne Neurosen und Irrwitz, wenig Alltag, viel Alteration zur Sprache kommen sollte“¹³⁷. Diese Elemente galt es in einer stark mit parodistischen Zügen versehenen Musiksprache zum Erklingen zu bringen, einer Sprache, die das Vergangene genauso persiflierte wie das Avantgardistische. Sowohl Luigi Nono als auch – so Henze – Carl Orff sollen die laufende Vorstellung wohl recht ostentativ verlassen haben. Das Stück handelt vom erbarmungslos egomanischen Blick des abseits von aller Welt im Gebirge wie ein feudalabsolutistischer Fürst residierenden Poeten. Auden und

¹³⁷ H.W.Henze, *Sprachmusik*, Frankfurt/M. 1990, S.14.

Henze lassen, ohne eine einzige Anspielung zu dick aufzutragen, ein Panoptikum charismatisch sich gebärdender Ästheten assoziativ erscheinen, darunter nicht an letzter Stelle auch Wagner und George, dessen Strafgedicht für einen ihn verlassenden jungen Anhänger hier zitiert sein soll, weil es den Grundzug des parasitären Wesens dieses Ästhetentypus in einer nicht eben unzynischen, deshalb aber signifikanten Lakonik offenbart:

Wer je die flamme umschritt
Bleibe der flamme trabant!
Wie er auch wandert und kreist:
Wo noch ihr schein ihn erreicht
Irrt er zu weit nie vom ziel.
Nur wenn sein blick sie verlor
Eigener schimmer ihn trägt:
Fehlt ihm der mitte gesetz
Treibt er zerstiebend ins all.

Die Reihe der Meister, die einen dicht geschlossenen Anhängerkreis um sich sammeln, ließe sich beliebig erweitern. Etwa Karl Kraus oder Bertolt Brecht gehören mit dazu; und schließlich – es sollte nicht verschwiegen sein – ebenso Auden und Henze selbst, freilich mit offenkundig selbstkritischer Tönung. Auch sie waren kaum frei von dergleichen Sendungsattitüde.

Empathielosigkeit, Kälte, extremer Hang zur narzisstischen Gekränktheit: das sind einige Attribute des mit einem vorab verräterischen Namen auftretenden Dichters Gregor Mittenhofer, der ein junges Paar am Ende des Werkes in den sicheren Tod im Gebirge schickt – er weiß von dem bevorstehenden Unwetter, verschweigt das aber skrupellos den jungen Liebenden –, um seinem Werk künstlerische Kraft und Dichte zu verleihen. Der Tod für die Kunst – das ist das Thema des Werkes. Mittenhofers klangmotivisches Instrument bereits, das aus einer resonnierenden Stahlplatte, einem Flexaton, besteht, verrät seinen Charakter. To flex a tone heißt einen Ton biegen, bei diesem Instrument durch unterschiedliche Druckstärken. Das Flexaton lotet die gesamte Zwölftonreihe aus – es spreizt sich damit zum Autokraten des Ganzen auf. Schwach und wehrlos dagegen, zugleich aber innig und zugewandt, nimmt sich die Musik der beiden Liebenden aus.

Henze war ein Verehrer Benjamin Brittens, der seinerseits zur Hofbildung neigte. Im südostenglischen Aldeburgh, wo Britten und sein Partner Pears alljährlich ein ambitioniertes Festival mit Musik aus allen Epochen veranstalteten, erklangen auch Henzes Werke.

Death in Venice, Brittens Spätwerk, am 16. Juni 1973 im Rahmen des Aldeburgh Festivals uraufgeführt und das zu einer Zeit, in welcher der Komponist bereits durch seine schwere und schließlich letal endende Krankheit gezeichnet war, ließ in seinen 17 Szenen immer wieder eine fremde, entrückt anmutende östliche Musik erklingen. Diese hochkomplexen balinesischen Klänge repräsentierten die dionysische Verführungssphäre, die dem vom Gesang ausgeschlossen polnischen Knaben Tadzio zugewiesen wurde und die den exotisch-erotischen Impuls des Helden Gustav von Aschenbach auslöst.

Die Faszination und Magie des Todes, „der Triumph rauschhafter Unordnung über ein der höchsten Ordnung geweihtes Leben“, die Verbindung von Krankheit und Ekstase — die Cholera kommt wie der fremde Gott Dionysos aus dem Osten, aus Indien, wohin es Aschenbach schon am Novellenanfang zieht —, schließlich die Problematik Geist und Leben: diese thematischen Elemente liegen der Novelle zugrunde. Darüber hinaus wird das Problem des Künstlertums überhaupt gestellt, der Gegensatz von Bürger und Künstler gezeigt. 1915 schrieb Thomas Mann an eine Leserin über den *Tod in Venedig*, daß er darin hauptsächlich auf das Problem der Künstlerwürde und die Tragödie des Meistertums abgezielt habe, verbunden mit einer „Geschichte vom Tode... als einer verführerischen, widersittlichen Macht, – einer Geschichte von der Wollust des Unterganges“. Aschenbachs künstlerischem Ideal liegt eine Ethik der Leistung zugrunde. Seine Klassizität, die dem Psychologismus seiner Zeit stilistische Meisterschaft entgegengesetzt, statt auf „Seelenzergliederung“ auf formvollendete Schönheit setzend, die der entschleiernenden, auflösenden Erkenntnis eine „moralische Entschlossenheit jenseits des Wissens“ vorzieht, diese Klassizität ist ein Produkt äußerster Selbstdisziplin, gespanntester Askese. Aschenbachs Ästhetik der Leistung basiert auf der willentlichen Verneinung all jener Dimensionen des menschlichen Daseins, in denen der Trieb über den Geist, die körperliche Sinnlichkeit über die sittliche Forderung triumphiert. Kunst, wenn sie wahrhafte

Größe besitzt, ist immer ein Produkt von Entsagung, steht immer als ein „Trotzdem“ da: „trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaften und tausend Hemmungen“. Es ist eine Frage der Ausdauer, der Willenszähigkeit, wann solche dem Leben entgegenstehende Kraft erschläfft und durch den puren Geist geleitete Selbstüberwindung durch den zur ausschließlichen Herrschaft gelangten Trieb abgelöst wird. Aschenbachs Geschichte ist die eines Abfalls vom asketischen Dasein, von der bürgerlichen Ordnung, ein Abfall, gipfelnd im Abrücken vom Ideal der Würde des Geistes durch den Anblick der körperlichen, sinnlichen Schönheit eines Knaben.

Der Tod in Venedig wurde im Sommer 1912 beendet. Die kurze Formel, die Thomas Mann inspirierte, sind die Anfangszeilen des Gedichtes *Tristan* von August von Platen: „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben“.

Der Komponist, immer schon glühender Verehrer von Thomas Manns Novelle, lässt seinen Helden, den deutschen Schriftsteller Gustav von Aschenbach, zu Beginn des Werkes eine die vollständige chromatische Skala durchlaufende, aufwärts führende Melodie singen, die keinen Abschluss, kein Ende zu kennen scheint und irgendwo im leeren Raum verschwindet. Damit ist, von Flöte und Oboe geleitet, die nun anhebende, 17 Szenen umfassende Handlung vorweggenommen. Mit dem ersten Satz „My mind beats on“ scheint wie in einem Stundenglas die noch verbleibende Lebenszeit des Dichters in der von der Cholera heimgesuchten Touristenmetropole allmählich zu verrinnen. Die immer vom gleichen Sänger verkörperten, in unterschiedlichen Metamorphosen auftretenden Todesboten, allesamt dionysischen Gefilden entstammend, geleiten den Helden auf seinem Weg der Auflösung in der „La Serenissima“ genannten Stadt, der unumkehrbar wird, spätestens nach dem Anblick des an die apollinische Schönheit erinnernden zwölfjährigen polnischen Knaben Tadzio. In ihn, der ebenso stummer Abgesandter der ewigen Nacht wie Grenzgänger zwischen Eros und Thanatos ist, verliebt sich Aschenbach rettungslos: Ein nur von Percussionsinstrumenten gespieltes Motiv als musikalischer Konterfei der betörenden Schönheit offenbart den archaisch-kultischen Opferritus, den Weg ins Totenreich, versteckt unter der Oberfläche einer zur Erholung angetretenen Reise ans Mittelmeer.

Die zwischen Aschenbach und Tadzio in der Novelle bestimmende Sprachlosigkeit – das Wort „ich liebe dich“ wird von dem Jungen nicht vernommen – kompensiert Thomas Mann durch eine Dramaturgie des Blickes, deren Modell wohl in Wagners szenischen Anweisungen zum *Tristan* zu suchen ist. Britten übersetzt den zwischen den Künstler und den Jüngling gelegten Raum des Schweigens in die Chiffrensprache des Leibes.

Wolfgang Rihms am 8. März 1979 an der Hamburger Opera stabile uraufgeführte Kammeroper *Jakob Lenz*, frei nach Georg Büchners unvergleichlicher Erzählung, einer pathologischen Studie sondergleichen, verfasst, gelang es, zu den meistgespielten Musiktheaterwerken der zurückliegenden Dezennien zu avancieren. Büchners in den Briefen an seine Eltern und an seine Braut Minna exponiert zur Sprache kommender Kritik an jedweder idealistischen Kunst gilt hier eine ganze szenische Sequenz. Bereits in *Dantons Tod* verriet der couragierte Revolutionär Camille Demoulin seine Aversion gegen den grotesk erstarrten Kunstbetrieb, eine Kritik, die ihre Explosivkraft auch heute noch besitzt: „Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff, und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht, und läßt das Ding sich drei Acte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheirathet oder todt schießt – ein Ideal! – Fiedelt einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Leben wiedergiebt, wie eine Thonpfeife mit Wasser die Nachtigall – ach! Die Kunst!“

Im sechsten der dreizehn Bilder, die am Ende den Wahnsinn des unglücklichen Poeten Jakob Michael Reinhold Lenz zutage treten lassen, verwickelt der Poet, der im Hause des elsässischen Pfarrers Oberlin Zuflucht gefunden hat, einen Besucher, den Publizisten Christoph Kaufmann – er soll die Bezeichnung „Sturm und Drang“ geprägt haben – in ein Gespräch über die Kunst. Hier verstummt der drangsalierende, immer wiederkehrende Chor der Stimmen, die Lenz zum verfolgten Wild machen. Seine musikalische Signatur, eine atomisierte dissoziierte Dreitongruppe (h-f-ges), einen Tritonus bildend, schweigt hier ein einziges Mal. Lenzens sich auf Christus berufendes Credo verbindet Kunst und

Ethos zu jener daseinsnotwendigen Einheit, die Büchner in die Worte gefasst hat: „Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht.“

SYLVIA TSCHÖRNER (Innsbruck)

Barocklibretti übersetzen

Abenteuerreise durch die Universen von *Il Germanico* (Niccolò Coluzzi / Nicola Porpora), *Veremonda, l'amazzone di Aragona* (Maiolino Bisaccioni / Francesco Cavalli) und *Le nozze in sogno* (Pietro Susini / Pietro Antonio Cesti)

Wenn ich sage, dass ich Barocklibretti übersetze, löse ich entweder verwirrtes Schweigen aus oder – bei Opernfreunden – eine der folgenden beiden Reaktionen: „Sind Sie also die, die die Übertitel macht?“ oder aber „Wozu werden Opern übersetzt? Die sind doch schon italienisch.“

Zur ersten Reaktion: Nein, die Übertitel macht jemand anderer.

Übertitel zu machen, heißt, mit der Stoppuhr festzustellen, wieviel Zeit zwischen Takt Nr. x und Takt Nr. y vergeht, und den Text des Übersetzers, der diesen Takten entspricht, so zu komprimieren, dass der Zuschauer erfasst, was die Sänger von sich geben. Da auf dem Balken, auf dem die Übertitel erscheinen, oft nur zwei Zeilen Platz haben und die Zuschauer durch zu schnelle Textwechsel überfordert wären – sie sollen zwischendurch ja auch auf die Bühne schauen –, streicht der Übertitler das, was ihm unwichtig erscheint. Manchmal hat er nur für Schlüsselwörter Platz.

Wenn der Regisseur eine völlig neue Lesart der Oper gefunden hat, ersetzt der Übertitler auch oft den tatsächlich gesungenen Text durch einen, der zu dem passt, was auf der Bühne gezeigt wird. Dann schreiben die Zeitungen, dass eng am Text inszeniert wurde.

Eine Zusammenarbeit zwischen Übersetzer und Übertitler kann sehr befruchtend sein und die Ergebnisse beider verbessern, weil zwei Köpfe mehr bedenken und vier Augen mehr Fehler sehen als zwei. Ist Teamwork nicht möglich oder gegeben, weichen die Übertitel u.U. von der Übersetzung inhaltlich und / oder stilistisch ab. Der Übersetzer ist dann alles andere als glücklich, dass die Theatersitten ihm verbieten, sich von der Arbeit des Kollegen zu distanzieren.

Zur zweiten Reaktion – warum muss man Opern überhaupt übersetzen? – ein kleiner Exkurs über einen *Thread*, auf den ich vor kurzem gestoßen bin.

Ein *Thread* ist eine Diskussion mehrerer Menschen im Internet, bei der die meisten Wortmeldungen mit: „Ich habe von diesem Thema zwar noch nie gehört, aber ich finde...“ beginnen. Im erwähnten *Thread* „Deutsche Übersetzung gesucht“ will eine Person namens *canpornpoppy* wissen, was der Text „Lascia ch’io pianga“ „aus einer Oper von ‚Georg Friedrich Händel‘“ (der exotische Name steht in Anführungszeichen) übersetzt bedeutet. Der Grund hierfür ist, dass er den Film *Antichrist* von Lars von Trier gesehen hat, in dessen Prolog eben dieses „Lied“ vorkommt. Den Prolog kann er leider nicht posten „da dort *penetration* Szenen vorkommen, die nicht jugendfrei sind“. Jedenfalls hat *canpornpoppy* im Internet nichts dazu gefunden außer ein „neutrales Video“ mit einer gewissen Cecilia Bartoli.

Ein sogenanntes „*ehemaliges Mitglied*“ des Forums liefert ihm bereitwillig eine Übersetzung, und zwar folgende Verse:

Er/sie Blätter der ich nicht mein rohes Glück,
und das seufzt die Freiheit
Und das seufzt, und das seufzt die Freiheit?
Er/sie Blätter der ich nicht mein rohes Glück,
und das seufzt die Freiheit?
Der duolo verletzt diese revirada von meinen
Märtyrern Sonne für piet?
Von meinen Märtyrern Sonne für piet?
Er/sie Blätter etc.¹³⁸

Es handelt sich hierbei um das Werk eines jener Übersetzungscomputer, von denen man immer wieder hört, dass sie uns analoge Kollegen demnächst „wegrationalisieren“ würden. Aufruhr im Forum: *Link*-Empfehlungen zu anderen Übersetzungscomputern, Angriffe, Rechtfertigungen, beleidigte falsche Abgänge und schließlich eine alternative Übersetzung ins Deutsche, die auf einer ins Englische beruht.

¹³⁸ Der *thread Deutscher Text gesucht* ist mittlerweile nicht mehr im Netz. Die Verfasserin besitzt einen Ausdruck.

Immerhin gelangen die Forumsmitglieder zu wichtigen Erkenntnissen über das Metier des Übersetzers: „Wenn man sich etwas mühe gibt und über ein wenig sprachkenntnisse verfügt schafft man eine übersetzung mit wörterbuch“ und „Viele wissen nicht, dass wenn man jedes wort einzeln übersetzt, kein vernünftiger satz dabei herauskommt.“¹³⁹

Der Ruf nach der Arienübersetzung in diesem *thread* kam von Leuten, die mit Oper nichts am Hut haben, *digital natives*, die weder des Italienischen noch des Englischen – und des Deutschen in eher eingeschränktem Maße – mächtig sind, aber einander ungehemmt Mangel an „Bildung“ und dass sie nichts anderes als googeln könnten, vorwerfen. Interessanterweise stellte in dieser Gemeinschaft niemand in Frage, dass der Filmzuschauer (bzw. Musikhörer) wissen müsse, was in der Arie verhandelt wird. In einem bildungsbürgerlichen Forum hätte das sicher der eine oder andere bestritten.

Die ersten Libretti im 17. und 18. Jahrhundert erfüllten die Aufgabe heutiger Programmhefte und enthielten den Aufführungstext, der während der Vorstellung mitgelesen werden konnte. Denn ein gesungener Text ist schwerer zu verstehen als ein gesprochener, und die Zuschauer *damals* zweifelten nicht daran, dass die Dichtung innerhalb des Gesamtkunstwerks Oper eine wichtige Rolle spielt. *Heute* werden Libretti nicht nur von Leuten, die Opern ablehnen, sondern auch von den meisten Opernfans gering geschätzt, und das ist verwunderlich, weil hinsichtlich Musicals ein breiter Konsens darüber besteht, dass ihr Erfolg nicht nur auf musikalischen Ohrwürmern beruht, und weil Texte von Liedern, Schlagern, Songs wie eh und je gefragt sind und man ihnen zunehmend auch Literarizität zubilligt. Der allgemeinen Anerkennung des Genres Libretto scheinen jedoch gewisse Gewohnheiten abträglich zu sein: die Unsitte, sich nicht mehr auf eine Aufführung vorzubereiten, die Tendenz, das Werk in der Originalsprache zu spielen, Übertitel, die den Text bruchstückhaft wiedergeben, und schlechte Regietheaterinszenierungen, die bewirken, dass viele Opernbesucher beim Verlassen des Hauses nicht in der Lage sind, die Handlung nachzuerzählen. Den Fehler schieben die Leute dann gern auf das angeblich schlechte Libretto.

¹³⁹ (Wie Anm. 138).

Die Reaktion „Wozu übersetzen? Opern werden doch ohnehin in italienischer Sprache aufgeführt“, verrät, dass der Fragesteller nur die Spitze des Eisbergs Opernproduktion sieht. Die Solisten und der Chor müssen verstehen, was sie singen, um es spielen zu können, und lange vor ihnen müssen die Dramaturgie und die Werbeabteilung, die Regie, der Dirigent, die Bühnen- und Kostümbildner – nicht diffus, sondern genau – wissen, worum es in dem Werk geht, um den entsprechenden Aufführungs-Rahmen schaffen zu können.

Bei einer Opern-Wiederentdeckung ist zunächst einmal gar nichts evident.

Schon das Verständnis einer simplen Interjektion kann Hintergrund-Informationen nötig machen: In der 11. Szene des 2. Aktes der Cavalli-Oper *Veremonda* (die am 29. April 2016 in Schwetzingen wiederbelebt wurde) singt der Tenor-Buffo fünfmal *qua*: fünfmal ein *g*, lauter Viertelnoten. Wenn der Dirigent und der Regisseur kein Italienisch können, finden sie im Wörterbuch unter dem Schlagwort *qua* die Übersetzung *da, hier, dort*. Auch wenn sie Italiener sind, sagt ihnen *qua* nichts anderes, denn statt *qua, qua, qua* wie im 17. Jahrhundert schreiben italienische Autoren heute *cra, cra, cra*. Nicht, weil die Frösche heute anders quaken, sondern weil sich die Italiener im Lauf der letzten drei Jahrhunderte darauf geeinigt haben, *cra* zu hören. Franzosen sagen: „Côah, coâh, coâh!“ Engländer: „Croak, croak, croak!“ („Croak!“ schreien in England auch die Raben, obwohl ihr Krächzen anders klingt als Quaken.) Aristophanes Frösche hingegen rufen „Bre-ke-ke-keks, koax, koax“!

Tatsächlich hören wir das Quaken alle ein wenig anders, weil wir während unserer ersten sechs bis neun Lebensmonate etwa 30 Phoneme verlernen, die in unserer Muttersprache nicht vorkommen, obwohl wir bei der Geburt noch 70 Phoneme unterscheiden können.¹⁴⁰ Es braucht also u.U. einen Dramaturgen oder Übersetzer, der dieses *qua qua qua* für das *leading team* aufbereitet; denn potentielle *Lacher* sollte man nicht verschenken.

In Jean-Philippe Rameaus Oper *Platée* (I, 4) beruht nicht nur ein *Lacher*, sondern eine ganze, dramaturgisch brillante Szene auf demselben Einfall: Auf das „Quoi?“ der (männlich besetzten) Titelheldin antwortet

¹⁴⁰ Raoul Schrott / Arthur Jacobs, *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeit konstruieren*, München 2011, S. 297.

der Chor hinter der Bühne „Quoi, quoi, quoi?“ Ein englischer Übersetzer gibt das mit „What?“ oder „Was?“ wieder (z.B. in meinem Beilagetext zur *Platée*-Aufnahme mit Minkowski von 1990). Deshalb arbeiten internationale Teams oft mit Sprachcoaches, die auf solche Dinge aufmerksam machen.

Frühere Libretto-Übersetzer, die Gesangstexte in ihrer Muttersprache lieferten, mussten dergleichen Schwierigkeiten regelmäßig lösen. Für sie war die Singbarkeit wichtiger als jene Wortwörtlichkeit, die von heutigen Übersetzern – auch wegen des Wandels von Sängern zu Sänger-Schauspielern, die in der Originalsprache singen – erwartet wird.

Da *Veremonda* auf Italienisch gesungen wurde, war ich nicht gezwungen, *qua* (*dorthin* bzw. *quak*) durch ein einsilbiges, wiederholbares Homonym wiederzugeben und es am Ende des Verses zu platzieren. Ich konnte das Homonym *qua* mit „dorthin“ übersetzen und aus den Froschmusikern quakende Frösche machen.

Sento insin di quel fosso
chiamarla e dirle i **music** **ranocchi**
ch'ella ritorni in **qua**.¹⁴¹

Ich höre sogar, wie
die **quakenden** Frösche in diesem Graben
sie rufen und ihr sagen,
dass sie **dorthin** zurückkehren soll.¹⁴²

Die alte Sprache der Barocklibretti verursacht allen, die mit den Texten arbeiten, Probleme. Seit den Shakespeare-Jubiläen 2014 und 2016 wissen die meisten Kulturinteressierten, dass Engländer, die sich unvorbereitet ein Stück dieses Dichters ansehen, das altertümliche Englisch und die präziösen Formulierungen nicht verstehen. Dasselbe gilt für Italiener und die Sprache von Barocklibretti. Sogar in gesteigertem Maße, denn Shakespeare schrieb seine Stücke für ein gemischtes Publikum, in dem sich auch Leute aus den untersten Einkommensschichten befanden. Die

¹⁴¹ In der Partitur „*Qua, qua, qua, qua!*“ Maiolino Bisaccioni / Francesco Cavalli, *Veremonda, l'Amazzone d'Aragona*. Ed. Wendy Heller / Maddalena Vartolo, Kassel, Basel, London, New York, Praha 2015, S. 143.

¹⁴² Bisaccioni, *Veremonda* II, 11. Da es bisher keinen edierten Libretto-Text gibt, verwende ich meine eigene Basis-Version für die Übersetzung.

Oper hingegen richtete sich in ihren Anfängen an ein akademisches Publikum, den hohen Adel, den Mäzen. Die Öffnung kommerziell geführter Theater änderte daran nichts. Denn da deren Haupteinnahmequelle die horrenden Jahresmieten für Logen waren, die sich nur sehr reiche Menschen leisten konnten, und die Librettisten ihr Werk einem Gönner widmeten, blieb das Zielpublikum die finanzkräftige, gebildete Oberschicht.¹⁴³ Abgesehen von der zweiten Hälfte des 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts, wo die *opera lirica* wirklich populär war, blieb Oper immer ein elitäres Vergnügen.

Ein weiterer Grund, warum auch Muttersprachler Libretto-Italienisch schlecht verstehen, ist, dass es in Italien ein sprachliches Ideal gab – das *volgare illustre*. Schriftsteller hatten dem toskanischen Dialekt des Dreigestirns Dante, Petrarca und Boccaccio nachzueifern, wodurch die Entwicklung der Hochsprache anders verlief als in anderen Ländern. Die geschriebene Sprache blieb rückwärtsgewandt und von der Kontamination durch jene des Alltags verschont.¹⁴⁴ Deshalb ist das Italienisch eines Librettos aus dem 17. Jahrhundert altertümlicher als das Französisch eines zur gleichen Zeit entstandenen Molière-Stücks.

Außerdem war Italien bis ins zwanzigste Jahrhundert politisch zersplittert¹⁴⁵, und man sprach eine Vielzahl von regionalen Dialekten. (Noch heute wird bei jeder sich bietenden Gelegenheit behauptet, man könne Sprecher anderer Dialekte nicht verstehen.) Erst die Massenmedien schufen eine Alltagssprache, die von allen verstanden wird. Mit dem

¹⁴³ Als Beginn der impresariellen Opernpraxis wird im Allgemeinen das Jahr 1637 angesehen, als Benedetto Ferrari und Francesco Manelli das Teatro San Cassiano in Venedig mieteten. Die Vorteile stehender Theater, allein in kommerzieller Hinsicht, waren, nicht anders als heute, die Möglichkeit der Logenvermietung und dass Ausstattung und Bühnenmaschinen wiederverwendet werden konnten. Dennoch waren schon die Sänger und die Ausstattung so teuer, dass die Einnahmen im seltenen Idealfall, dass wirklich während des ganzen Carnevals bei voller Auslastung gespielt werden konnte, maximal die Hälfte der Kosten abdeckten. Theater waren damals genauso abhängig von Mäzenen, wie sie es heute von Subventionen sind, s. Carmelo Alberti, *L'invenzione del teatro*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-veneziana-barocca-arte-e-cultura-l-invenzione-del-teatro_\(Storia-di-Venezia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-veneziana-barocca-arte-e-cultura-l-invenzione-del-teatro_(Storia-di-Venezia)/).

¹⁴⁴ Als Cesare Pavese in den dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts Werke der amerikanischen Literatur übersetzte, musste er eine Sprache erfinden, um der in diesen Büchern geschilderten Wirklichkeit gerecht zu werden.

¹⁴⁵ Die Einigung Italiens erfolgte erst 1861 (Ausrufung des Königreichs Italien), 1870 (militärische Einnahme Roms und des Kirchenstaats) bzw. 1919 (Anschluß der *Terre irredente*, der *unerlösten*, bis dahin zur Habsburger-Monarchie gehörigen Gebiete in Norditalien).

Fernsehen nahm aber auch die Lesefähigkeit ab. So ist der Durchschnittsitaliener nicht mehr in der Lage, seine Klassiker zu verstehen: Dantes *Divina Commedia*, Boccaccios *Decameron* und Ariostos *Orlando furioso* werden in den Schulen vielfach in moderner ‚Übersetzung‘ gelesen.

Ich möchte Ihnen nun schildern, wie die Auferweckung einer Oper aus der Sicht eines Übersetzers vor sich geht.

Wenn ein Theater eine zeitgenössische Oper, bzw. eine Oper, die sich im Repertoire erhalten hat oder die wieder im Repertoire befindlich ist, aufführen will, dann wendet es sich an den /einen Verlag, der das Werk in seinem Programm hat. Wenn dieser bereit ist, dem Theater die Aufführungsrechte für sein Material zu erteilen, bekommt die Dramaturgie die Partitur und den digitalisierten Text als Basis für die Umsetzung.

Opern hingegen, die lediglich einmal an einem Fürstenhof, eine Saison lang in einem impresarialen Theater oder vielleicht auch von einer *compagnia* (einer professionellen Wandertruppe) an mehreren Orten aufgeführt wurden und dann 200 oder 300 Jahre nicht mehr, sind entweder verschollen oder harren in irgendwelchen Archiven ihrer Entdeckung. Manchmal gibt es nicht nur *ein* Libretto und *eine* Partitur, sondern mehrere, und manchmal verschiedene Fassungen, weil Librettisten und Komponisten ihre Werke für neue Partner, Produzenten, Musiker, Sänger oder Aufführungsbedingungen umarbeiteten.

Ich habe im Titel meines Vortrags Einblicke in eine Welt voller Abenteuer angekündigt, die sich auftut, wenn man Barocklibretti übersetzt. Unter Abenteuern verstehe ich Erlebnisse, die ein normaler Übersetzer nicht hat und durch die man zu interessanten Erkenntnissen gelangt. Man wird mit Fragen konfrontiert, die viel Flexibilität, die Bereitschaft, sich auf vielleicht überhaupt nicht (mehr) lösbare Probleme einzulassen, wissenschaftliche Redlichkeit und gelegentlich auch Zivilcourage erfordern; denn Musikologen machen nicht selten – öfter jedenfalls, als dies Philologen zu musikalischen Problemen tun – Aussagen zu literarischen Fragen, die nicht haltbar sind. Man braucht auch Idealismus, weil das Übersetzen von Barocklibretti ungemein zeitaufwendig und infolgedessen eine noch prekärere Tätigkeit ist als das Übersetzen moderner Texte, und weil die Auftraggeber häufig einen anderen Erfahrungshorizont ha-

ben und die Mehrleistung, die der Übersetzer erbringt, gar nicht erkennen. Ich verteidige im Folgenden also keine These, sondern spreche über meine Erfahrungen und Entdeckungen in der Auseinandersetzung mit drei Libretti in jener Reihenfolge, in der ich sie übersetzt habe. Es handelt sich um *Il Germanico* (Niccolò Coluzzi / Nicola Porpora), *Veremonda* (Maiolino Bisaccioni / Francesco Cavalli) und *Le Nozze in Sogno* (Pietro Susini / Pietro Antonio Cesti).

I

Il Germanico von Niccolò Coluzzi und Nicola Porpora, 1732 in Rom uraufgeführt, sollte im August 2015 im Rahmen der Festwochen der Alten Musik in Innsbruck wiederauferstehen. Der Komponist Porpora, der Lehrer Haydns und berühmter Kastraten wie z.B. Farinellis, war mir natürlich ein Begriff; der Name des Librettisten Coluzzi sagte mir nichts. Sein Libretto beruht auf den *Annalen* des Tacitus, bricht jedoch den germanischen Widerstand gegen die römischen Eroberer auf den Konflikt zwischen deren Feldherrn Germanicus und dem Cherusker Arminius herunter, der auf höchst manipulative Weise zum Einlenken gebracht wird.

Formal ist *Il Germanico* eine *opera seria*, eine Form, die sich im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts etablierte. D.h. die Oper hat eine überwiegend ernste Handlung und ein glückliches Ende, einen Herrscher mit einer hohen Stimmlage, ein Primarier- und ein Sekundarierpaar, Vertraute und eine mahnende Vaterfigur, eine reglementierte Zahl von Arien mit wechselndem Charakter. Diese sind normalerweise Abgangsarien, d.h. sie treiben die Handlung nicht voran – das geschieht im Rezitativ –, sondern dienen der Affektkontrolle. In gedruckten Textausgaben heben sie sich optisch durch ihre Strophenform ab. Sie sind dreiteilig (ABA). Weil der A-Teil wiederholt wird, werden sie Da-capo-Arien genannt. Die Verse weisen unterschiedliche Silbenzahl auf; das Rezitativ ist in elf- und siebensilbigen Versen (in unregelmäßigem Wechsel) geschrieben.¹⁴⁶

Das alles sagte mir der Begriff *seria*. Neu und abenteuerlich für mich war, dass ich nicht einfach Kopien des zu übersetzenden Texts in den

¹⁴⁶ Albert Gier, *Das Libretto*, Darmstadt 1988, S. 68-74 (nach Silke Leopold).

Buchständer neben meinem PC stellen und zu arbeiten beginnen konnte, weil es diesen Text noch gar nicht gab.

Von der Dramaturgie der Festwochen hatte ich die Aufführungspartitur bekommen und, da man bisher noch keinen Librettodruck gefunden hatte, eine Abschrift des 1. Akts aus der Partitur. Den 2. und 3. sollte ich selbst aus der Partitur herausschreiben, was (wenn es keinen edierten Text gibt) sinnvoll ist, weil der Übersetzer mitbedenkt, was eine bestimmte Stelle heißen könnte, und sich dadurch im Stadium des Übersetzens paranoides Suchen bei der kleinsten Unklarheit erspart – was bei leichten Text-Variationen in den unzähligen Wiederholungen der Mozartzeit sehr viel Zeit kostet. (Ich denke an *Il Matrimonio segreto* von Giovanni Bertati / Domenico Cimarosa.) Des weiteren bekam ich ein *link* zum Autograph einer in Montecassino befindlichen Partitur.¹⁴⁷ Es war ein Erlebnis, erstmals in einer digitalisierten Partitur zu blättern. Die vorliegende ließ sich nicht ausdrucken, nur einsehen. Das tat ich, wann immer mir beim Abschreiben in der Aufführungs-Partitur etwas falsch vorkam. Denn eine Aufführungs-Partitur ist keine edierte Textausgabe. Man kann nicht davon ausgehen, dass das, was dasteht, richtig ist. Oft stammen die Irrtümer schon vom Librettisten, dem Komponisten oder von dessen Kopisten. Aber auch modernen italienischen Musikologen unterlaufen beim Transkribieren Fehler.

Das Fehlen einer normierten Orthographie und Zeichensetzung im 17. und 18. Jahrhundert führt zu Missverständnissen. Bei der Arbeit an *Il Germanico* verursachten mir z.B. *serve* (Sklavinnen) Schwierigkeiten; ich kam lange nicht darauf, dass es sich um *larve*¹⁴⁸ (Gespenster) handelte. *Crudel figura* (grausame Person, grausames Bild) entpuppte sich als *crudel sciagura*¹⁴⁹ (das grausame Geschick). Am meisten Zeit verlor ich mit dem Nebensatz „se voi ponite, o lumi“. *Ponite* interpretierte ich zunächst als

¹⁴⁷ Autograph der Partitur, die in der Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Montecassino aufbewahrt wird. Darin ist als Titel *Il Germanico* angeführt, andere Quellen wiederum geben den Operntitel als *Germanico in Germania* wieder. http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks-/using/a/ab/IMSLP18875-PMLP44606-Germanico_1.pdf.

¹⁴⁸ *Il Germanico* I, 3. Verwendeter Erstdruck: Niccolò Coluzzi / Francesco Cavalli, *Germanico in Germania*. Ed. Antonio de Rossi, Roma 1732. Da es bisher keinen edierten Libretto-Text gibt, verwende ich meine eigene Basis-Version für die Übersetzung.

¹⁴⁹ *Il Germanico* I, 2.

ponete (ihr setzt/legt/stellt), aber „Wenn ihr setzt/legt/stellt, ihr Lichter/Augen“ ergab keinen Sinn. Erst als ich, Wochen später, entdeckte, dass der italienische Text „Deh! voi punite, o Numi“¹⁵⁰ (Weh! Ihr straft, o Götter) lautet, ließ sich der Satz entschlüsseln. Wenn der Ausgangstext ein falsches Wort oder eine fehlerhafte Passage enthält, schlägt man vergebens wieder und wieder in den Wörterbüchern nach, kombiniert die anderen Bedeutungen untereinander und rätselt.

Übersetzungsprobleme ähneln Mathematikaufgaben, man findet die Lösung oder man findet sie nicht. Schauspieler können Rollen überzeugend spielen, auch wenn sie den Text nicht wirklich verstehen; Journalisten sind im allgemeinen in der Lage, auch Sachverhalte, für deren Verständnis sie Kenntnisse bräuchten, die sie nicht haben (etwa wenn sie erklären müssen, warum ein Astrophysiker oder ein Biochemiker den Nobelpreis verdient hat), so darzustellen, dass auch der Fachmann keinen Fehler findet. Im Gegensatz zu ihnen muss ein Übersetzer vollinhaltlich erfassen, was der Autor sagen will und zu welchem Zweck er eine bestimmte Form und Ausdrucksweise gewählt hat, damit er den Text richtig, präzise und idiomatisch übersetzen kann. Idiomatisch bedeutet, dass die Grammatik, die Redewendungen und Bilder jene der Zielsprache sind.

Ein Problem ist der Faktor Zeit. Wenn Übersetzer gedrängt werden, schlagen sie nicht mehr nach und fangen zu dichten an. Übersetzer von Büchern und Dramen lassen manchmal schwierige Passagen aus; Libretto-Übersetzer können das nicht, weil der gesungene Text die Richtschnur darstellt. Eine Übersetzung wird wie jeder andere Text besser, wenn man sie eine Zeitlang liegen lässt und dann überarbeitet.

In der Partitur findet man einen ungegliederten, fortlaufenden Text mit einer Zeichensetzung, die meist wenig mit jener des Libretto-Drucks, falls einer vorliegt, zu tun hat. Mehrsilbige Wörter sind durch Bindestriche unterteilt. Einen solchen Text musste ich also richtig abschreiben, in Sätze gliedern und in Verse und Strophenform bringen. Die Verse definieren sich im Italienischen nicht wie im Deutschen über die Zahl der Hebungen (der betonten Silben) wie z.B. der fünfhebige Jambus unserer Klassiker, sondern die Silben werden ohne Rücksicht auf den Wortakzent gezählt. Aneinander grenzende Vokale werden oft zusammengezogen

¹⁵⁰ *Il Germanico* I, 2.

und gelten als eine Silbe. Das heißt: zählen, zählen, zählen, erfassen, wann ein Wechsel der Silbenzahl stattfindet, und durchschauen, dass manche Verse auf zwei Personen aufgeteilt sind. In *Il Germanico* erstrecken sich die Sätze häufig über viele Zeilen und enden mitten im Vers. Satzzeichen verwirren mitunter mehr, als sie helfen, weil es, wie schon erwähnt, noch keine Regeln für Zeichensetzung gab und die vorliegende eher den Anmerkungen eines Redners oder Schauspielers ähnelt, der sich in sein Manuskript Atempausen und Betonungen einzeichnet, als der heute üblichen Interpunktion.

Schwierig zu verstehen ist der Text auch, weil es keine verbindliche Wortstellung, wie z.B. im Englischen, gibt. In *Il Germanico* sind die italienischen Sätze oft wie lateinische strukturiert; allerdings fehlen die hilfreichen Fall-Endungen, die einem etwas über das Verhältnis der über eine Reihe von Zeilen verstreuten Satzteile zueinander verraten würden. Schließlich fand ich einen Librettodruck von 1770, erschienen in London, der an vielen Stellen von der Partitur abwich und auch fehlerhaft war, mir jedoch half, einige dieser Fragen zu klären.

Offenbar verfolgte der Große Bruder Google, dass sich eine Person im fernen Tirol für seltsame Dinge interessierte, denn er bot mir von sich aus einen Gedichtband von Niccolò Coluzzi an. Auf dem Deckblatt stand der Name, den der Autor als Mitglied der Accademia dell'Arcadia trug, und aus dem Vorwort erfuhr ich, dass er Abate und ein bescheidener Mensch gewesen war. Ich war begeistert. Als nächstes kam Werbung für Siegeskronen und Schwerter aus Plastik, was mich noch amüsierte, dann für römische Sandalen, Monumentalfilm-DVDs und Gladiator-Games. Da ich zunehmend durch Werbefenster beim Arbeiten unterbrochen wurde, änderte ich schließlich die Suchmaschine; worauf mir, offenbar als Strafe, diverse nützliche *links*, wie jener zum Libretto von 1770, gesperrt wurden.

In der Bibliothèque nationale in Paris entdeckte ich schließlich ein *Germanico*-Libretto, gedruckt von einem A. de Rossi. War das die Erstausgabe? Heute findet man den Text und alles, was wir – denn hinter einer Opernproduktion steht natürlich ein Team – über das Werk herausgebracht haben, digitalisiert im Netz. Damals folgten (für mich) zwei Monate Kampf mit der BnF-EDV, denn auf der Karteikarte des Librettos stand kein Erscheinungsdatum. Ein solches muss man jedoch eingeben,

um das Werk bestellen zu können. Mithilfe des Internets machte ich einen Professor Aloisio Antinori in Molise ausfindig, der über Architektur-Bücher gearbeitet hatte, die in der De Rossi-Druckerei erschienen waren. Er sagte sofort, dass A. für Antonio stand, und gab mir *links* zu Bibliotheken, in denen sich Werke dieses Antonio befanden, die vor oder nach 1732 erschienen waren. D.h. dass Antonio de Rossi mit ziemlicher Sicherheit auch 1732 der Firmenchef und dass der Pariser Druck höchstwahrscheinlich das Originallibretto war. Mit Hilfe eines konventionellen Briefes schaffte ich es, in der BnF, die (im Sommer 2014) keine Telefonnummern und Mailadressen angab, zwei lebende Menschen aufzutreiben, M. Bachmann und Mme Leclerc, die mir halfen, eine frühere, meinem nunmehrigen Status nicht mehr entsprechende Registrierungsnummer zu löschen, die das Einloggen unmöglich gemacht hatte, und schließlich auch das System in Bezug auf die fehlende Jahreszahl zu überlisten. Nach 30 Mails, Faxen, Telefonaten und Überweisungs-Problemen bekam ich am 1. Oktober das Pdf - *nachdem* ich den rekonstruierten italienischen Text und meine Übersetzung abgeschickt hatte. Aber der Vergleich des Originaltextes mit meiner Abschrift bestätigte fast alle meine Hypothesen hinsichtlich unverständlicher Stellen und half mir, auch noch die letzten Probleme zu lösen.

Wenn der Text eines Barocklibrettos annähernd den Zustand hat, in dem ein normaler Übersetzer ein Manuskript übernimmt, stellt sich Vergnügen ein. Übersetzen ist wie Sudoku oder Kreuzworträtsel lösen. Man fühlt sich angenehm gefordert, hat viele kleine Erfolgserlebnisse, frischt altes Wissen auf und erfährt tausend neue Dinge. Für *Il Germanico* habe ich wieder Tacitus gelesen und andere Historiker entdeckt, die über die Protagonisten geschrieben haben, bei *Veremonda* lernte ich spanische Geschichte und Geographie, bei *Le nozze in sogno* verbiss ich mich in die Zusammenhänge zwischen klassischer lateinischer Komödie, *erudita* und *commedia dell'arte*.

Bei einem historischen Stück wie *Il Germanico* ist die Entscheidung zu treffen, ob man lateinische, italienische oder eingedeutschte Namen verwendet. Für italienische entscheiden sich manche Theater, weil sie denken, dass ein gewisser Teil des Publikums durch die lateinischen ab-

geschreckt würde. Ich glaube aber nicht, dass diese Befürchtung berechtigt ist. Menschen, die billige Unterhaltung suchen, sind für die Oper ohnehin nicht auf Dauer zu gewinnen, und die anderen sind glücklich, wenn ihnen Namen unterkommen, die sie aus anderen Kontexten, dem Latein-, Deutsch-, Geschichtsunterricht, von Büstensammlungen in Museen oder von Historien-Filmen kennen. Dasselbe gilt für mythologische Namen, die auch kulturfernere Leute von Hollywoodschinken wie *Troja* oder Fantasyfilmen wie *Kampf der Titanen*, literarischen „Rennern“ wie den Bearbeitungen von Michael Köhlmeier oder Raoul Schrott oder von Parfüms und Schönheitsprodukten kennen. Wer nicht genau weiß, wer Paris, Venus, Jupiter, Juno, Mars ist, weiß nicht mehr, wenn in beiden Textspalten Paride, Venere, Giove, Giunone oder Marte steht. Wenn der italienische und der deutsche Text nebeneinanderstehen, ist klar, daß Paride sich zu Paris verhält wie Giovanni zu Hans, und wenn man erlebt, dass Juno Jupiter eine Szene macht, ist es völlig gleichgültig, ob sie ihn im Original mit *Giove* adressiert, weil dieses Wort in ihrem Lamento untergeht. Es empfiehlt sich auch, Allegorien wie *Furore* (Wut), *Discordia* (Zwietracht) oder Personifikationen wie *Il Reno* (der Rhein) zu übersetzen, weil man dann die Anliegen der Figur besser versteht, vor allem, wenn der Regisseur sie nicht so anzieht und ihnen nicht jene Accessoires gibt, die die Zuschauer darauf bringen, daß sie *die Wut* oder *Vater Rhein* vor sich sehen.

Überlegung erfordert auch die Entscheidung für ein Stilniveau. Wie drücken sich die Figuren aus, wie ist ihr Verhältnis zueinander? Wer sagt wann *Frau*, *Gattin*, *Gemahlin*, usw.

Von einer Übersetzung wird häufig verlangt, dass sie „heutig“ sei, und das wirft die Frage auf, was für ein „Heutig“ Figuren sprechen sollen, die eine völlig andere Biographie haben als die Person, die heutige Sprache verlangt, und die über Probleme verhandeln, über die die meisten unserer Zeitgenossen noch nie nachgedacht haben. Was ist das heutige Äquivalent zu: „Taci infedele!“¹⁵¹ (*Schweig, Treulose!*)? Sicher sagt Rosmonda zu ihrer Schwester nicht: „Halt den Mund, du blöde Kuh!“ Wie übersetzt man „Sorella ingrata! Genitor crudele!“¹⁵² (*Falsche Schwester! Grausamer Vater!*)? Der semantische Wert der in Libretti inflationär gebrauchten

¹⁵¹ *Il Germanico* III, 1.

¹⁵² *Il Germanico* III, 1.

Wörter *ingrato* und *crudele* entspricht (und entsprach auch in der realen Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts) nicht jenem von *falsch* und *grausam*, Wörtern, die heute melodramatisch klingen. Ein Schauspieler würde dergleichen 'wegrotzen', weil er die Information über die Beziehung der Figuren durch sein Spiel vermitteln kann. In geschriebener Sprache kann man sie aber nicht einfach weglassen. Begriffe wie *onore*, *valore*, *virtù* (Ehre; Wert, Mut, Tapferkeit; Tugend, Tugendhaftigkeit, Züchtigkeit) schienen noch vor zwanzig Jahren antiquiert. Derzeit erleben wir, dass sie im Begriff sind, wieder Teil unserer Wirklichkeit zu werden. Rechtsanwälte und Richter werden (zumindest in Tirol) dahingehend instruiert, dass die Gesetzesauslegung dem Herkommen des Delinquenten aus einer Schuld- oder Schamkultur (in der solche Kategorien eine wichtige Rolle spielen) anzupassen ist.

[...] Già so, vorria¹⁵³
l'empio veder la libertà germana
co' lacci al piede e colla rasa chioma
servire al fasto altero
de' suoi nemici e dar tributo a Roma.¹⁵⁴

Ich weiß schon,
der Ruchlose würde gern die [vergöttlichte] Freiheit von Germanien –
mit Fesseln an den Füßen und geschorenem Haar – sehen,
wie sie zum Triumph ihrer Feinde beiträgt
und Rom Tribut zahlt.

Was hier gesagt wird, kann man in der Inszenierung streichen, aber „heutig“ ausdrücken lässt es sich nicht.

Vielleicht sollte man einmal zurückfragen, warum nach 300 Jahren wiederaufgeführte Opern modernisiert und aufbereitet werden müssen. Ist es nicht, neben vielem anderen, Aufgabe der Kunst, zum (Selber-)Denken anzuregen, und sind es nicht gerade jene, die das wollen, die ins Theater gehen?

¹⁵³ Hier stand ursprünglich „Già soverchia“, was nichts bedeutet und mir viel Kopfzerbrechen bereitete.

¹⁵⁴ *Il Germanico* I, 1.

Die Oper ist eine artifizielle Theaterform wie Kathakali, Topeng, Peking Oper, Nô oder Kabuki, die vor oder nach ihr, z.T. unter ähnlichen Voraussetzungen, entstanden sind.¹⁵⁵ Einige der genannten, z.B. die Peking-Oper oder Nô, erweitern ihr Repertoire immer noch um neue Stücke wie die westliche Oper, andere pflegen nur die Tradition. Die meisten von ihnen stehen auf der Repräsentativen Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit der UNESCO, während die Oper ständig totgesagt und als dekadentes, elitäres Vergnügen verdammt wird. Warum eigentlich?

Was schließlich soll der Übersetzer mit Fehlern des Librettisten machen?

Pur così non dirai, allor che in faccia
all'armi vincitrici
del Roman Campidoglio
al grande Arminio mancherà l'orgoglio.¹⁵⁶

Allerdings wirst du nicht mehr so reden, wenn dem großen Arminius,
angesichts der Siegerwaffen
auf dem römischen Kapitol,
sein Stolz abhanden kommt.

Es müsste Waffen der Besiegten heißen, denn im Tempel des Jupiter Feretrius wurden die Waffen der feindlichen Heerführer niedergelegt. So etwas sollte man in einer Fußnote mitteilen, und auch, dass es in Germanien keine Triumphzüge gegeben hat. Aber Theater fürchten heute generell, dass sich das Publikum belehrt fühlen könnte, obwohl die Verkaufszahlen der Programmhefte sowie Publikumsgespräche und Matineen beweisen, dass die Zuschauer wissbegierig sind. Die meisten Leute sind dankbar, wenn sie in der Fußnote erfahren, wer der Alkide und wer die Kythereía ist, und es nicht googeln müssen, und jene, die es wissen, freuen sich, dass sie weder Fußnote noch Handy brauchen.

¹⁵⁵ Kathakali (indisches Tanzdrama, 17. Jh.), Topeng (balinesisches Tanzdrama, 15. Jh.), Peking Oper (Mischung aus Gesang, Tanz, Schauspiel, Kampfkunst, 18. Jh.), Nô (japanisches Tanzdrama, 14. Jh.) oder Kabuki (japanisches Theater, Gesang, Pantomime, Tanz, 17. Jh.).

¹⁵⁶ *Il Germanico* I, 2.

II

Als nächstes durfte ich *Veremonda* (1652 bzw. 1653) von Francesco Cavalli – zum Librettisten komme ich später – für die Barockfestspiele Schwetzingen 2016 übersetzen. Die Oper handelt von der fiktiven Eroberung der maurischen Stadt Calpe in Gibraltar durch einen König namens Alfonso, seine Gemahlin Veremonda und deren Amazonenheer und von einer Rache-Intrige, die nicht aufgeht. Sie endet mit der Bekehrung der gegnerischen Königin zum Christentum und ihrer Hochzeit mit dem spanischen General.

Abgesehen von der Aufführungs-Partitur bekam ich diesmal einen italienisch-englischen Text, der schon formatiert und mit Fußnoten versehen, aber klar ersichtlich *work in progress* war: voller Fehler, Sternchen, Fragezeichen und Diskussionen daran arbeitender Personen in den Fußnoten. Da die Regisseurin noch kein Italienisch konnte, aber ihre Inszenierung vorbereiten musste, sollte ich sofort drauf los übersetzen und ihr laufend die jeweils neuen Abschnitte meiner Rohübersetzung schicken. Die englische Version halte sich übrigens dicht am (wie gesagt: in Arbeit befindlichen) italienischen Text, vielleicht müsse ich diesen gar nicht ansehen.

Hier ist ein kleiner Exkurs nötig, weil ich diesen Aufsatz auch schreibe, um Irrtümer über meinen Beruf zu beseitigen:

Erstens war ich ziemlich verwundert, dass man von einer Übersetzerin aus dem Italienischen annahm, dass sie der Vermittlung des Englischen bedürfe, um einen italienischen Text zu verstehen. Ein Übersetzer hat seine Sprachen genauso studiert wie ein Arzt oder ein Jurist ihr jeweiliges Metier, und er sollte auf ausreichende Sprachpraxis im betreffenden Land verweisen können. Ist das nicht der Fall, tut man sich und der Menschheit nichts Gutes, wenn man ihn beschäftigt.

Zweitens hatte die mit der Abschrift des Partitur-Textes betraute italienische Komparatistin natürlich keine *brauchbare* Übersetzung ins Englische geliefert, weil der Text auch für Fachleute sehr schwierig ist und weil auch jemand, der Englisch studiert und lange in einem anglophonen Land gelebt hat, nur in seltenen Ausnahmefällen in der Lage ist, zuverlässige Übersetzungen *in die Fremdsprache* zu liefern.

Drittens kann man eine Übersetzung nicht ohne Verluste in eine weitere Sprache übersetzen. Ein übersetzter Text entspricht dem Basistext niemals eins zu eins. Beim Weiterübersetzen häufen sich die Abweichungen vom Original wie in den flüsternd weitergereichten Sätzen bei dem bekannten Kinderspiel, wo sich alle in eine Reihe stellen und der Satz, den der letzte versteht, fast nie der ist, den der erste sich ausgedacht hat.

Meine Ausgangsposition bei *Veremonda* war noch vertrackter als bei *Il Germanico*, denn es gab keine digitalisierte Originalpartitur. Ich bemühte mich vergebens, die beiden voneinander abweichenden Drucke des Librettos (die venezianische und die neapolitanische Version) zu bekommen.¹⁵⁷ Meine Fernleih-Bestellungen, erst von meinem Privat-, dann von einem Universitäts-Computer, wurden annulliert. Telefonanrufe in der Biblioteca Nazionale Marciana, der Biblioteca Vaticana und der Biblioteca estense universitaria di Modena ergaben nur, dass die Bibliotheken die Libretti und die Partitur, die sich der Fachliteratur zufolge dort befinden sollten, nicht besäßen.¹⁵⁸

Da die Schwetzingler Dramaturgie drängte, fing ich an, die fehlerhafte *work-in-progress*-Abschrift des italienischen Teams, das die Edition für den Bärenreiter-Verlag besorgen sollte, zu übersetzen. Als ich ein Stück weit gekommen war, traf eine von der ersten Fassung abweichende, aber nicht weniger fehlergespickte Version ein. Sie sei auch noch nicht endgültig, hieß es, würde aber für meine Zwecke genügen. Man traute mir also zu, als Nicht-Muttersprachlerin das Kunststück zu vollbringen, Abschreibfehler oder falsche Konjekturen im italienischen Text als solche zu erkennen und zu korrigieren, ohne die handschriftliche Partitur oder das Originallibretto einsehen zu dürfen, und die Entsprechung zur definitiven Herausgaberversion in die Zielsprache zu übertragen.

¹⁵⁷ Das venezianische Libretto der Cavalli-Oper (**Ve**) *Veremonda* befindet sich laut Angaben der zukünftigen Herausgeber der Edition des Bärenreiter-Verlags in der Biblioteca Nazionale Marciana, Signatur: Drammatica, 919.7. Das neapolitanische Libretto (**Na**) befindet sich in der Biblioteca Vaticana, Drammaturgia Allaccia, Signatur: 267.3. (senza antiporta) und die Partitur (**V**) im codice Contariniani, presso Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Signatur: Mss. It., Cl. 4, N° 407, Collocazione 9931. *Mir* liegt vom venezianischen Libretto eine Kopie des Exemplars der Biblioteca estense universitaria, Signatur: 70.h.14.1. vor.

¹⁵⁸ Zu den Signaturen s. die vorige Anm. Die Internet-Suche am 10.2.2017 brachte immer noch kein Ergebnis.

Ich fing wieder von vorne an. Im November – das Aufführungs-Team arbeitete bereits seit drei Monaten mit meiner Rohübersetzung eines Textes, der noch nicht vorlag – erhielt ich eine dritte, von den vorherigen Versionen verschiedene, aber immer noch nicht endgültige Fassung. Der Grund hierfür war, Lorenzo Bianconi, dem designierten Herausgeber des Librettos zufolge, der schlechte Zustand der Partitur, den auch die Cavalli-Spezialistinnen Ellen Rosand und Wendy Heller erwähnen.¹⁵⁹ Ich bat Bianconi, mir Kopien der Originallibretti zu schicken, damit ich den Text selbst ausschreiben könne, worauf er nicht einging.

Dann versuchte ich, mir die Texte über die Dramaturgin und den Bärenreiter-Verlag zu beschaffen, weil ich schon früher erlebt hatte, dass Fernleih-Bestellungen eher ausgeführt werden, wenn sie von Menschen kommen, deren Anspruch, das betreffende Buch zu erhalten, Bibliothekare oder die Bibliotheks-EDV nachvollziehen können.

Die Dramaturgin entdeckte während unseres Telefonats ein von Google digitalisiertes Exemplar des neapolitanischen Librettos. Nach direkter Eingabe des Netzstandorts, den sie mir diktierte, konnte auch ich es einsehen (allerdings nicht ausdrucken, wie das bei Googlebooks eben der Fall ist). Nach dem zweiten Aufruf wurde es für mich gesperrt. Der Grund für die meisten Schwierigkeiten dieser Art sind Algorithmen. Interessensträger zahlen hohe Summen, um Nutzer anzusprechen, von denen sie sich irgendeinen, in den meisten Fällen wohl sehr unwahrscheinlichen Vorteil versprechen. Die Dramaturgin gehörte offenbar zu einer Zielgruppe und ich nicht. Im Fall *Germanico* hatte mich das Netz akzeptiert; ich bekomme nach wie vor Informationen, zu *Veremonda* und *Le Nozze in sogno* hingegen nicht.

Der Verlag konnte auch nicht helfen. Schließlich schrieb ich, um nichts unversucht zu lassen, an Wendy Heller, die Herausgeberin der Partitur. Tags darauf erhielt ich Pdfs beider Originallibretti, des venezianischen und des neapolitanischen, und hatte auch noch die Freude, einer Princeton-Professorin meine Thesen zu *Veremonda* vortragen zu dürfen.

¹⁵⁹ Beide sprechen von der schlampigsten Partitur, die sie je gesehen hätten. Ellen Rosand, *Revising Cavalli's Operas for the Stage*, London 2013, S. 77-78, 115-116. Wendy Heller, *Veremonda und die Reise von Venedig nach Neapel*, in: Programm *Veremonda, l'Amazzone di Aragona*. Schwetzingen Festspiele 2016, S. 35.

Die Schwetzingen Dramaturgie drängte. Man benötigte die definitive Fassung für die Proben und wollte endlich die Übertitel schreiben. Andererseits sollte ich neue Versionen der Italiener fortlaufend einarbeiten. Jede Überarbeitung bedeutete, wieder den gesamten Text Buchstabe für Buchstabe zu vergleichen, weil die Herausgeber trotz meiner Bitten ihre Änderungen nicht markierten. Außerdem schleppte ich immer mehr Fragen, die mögliche Fehler betrafen, weiter, die nicht beantwortet wurden. Da ich selbst die Premiere als Deadline ansah, fürchtete ich, am Tag vor dem Druck des Programmbuchs mit der versprochenen End-Version konfrontiert zu werden und keine Zeit zu haben, noch einmal alles zu korrigieren. Die Premiere ging allerdings vorüber, ohne dass irgendjemand von den Herausgebern erschien, und ich begriff, dass es Musikologen gibt, für die der Druck das Kunstwerk ist und die Aufführung vielleicht sogar eine Profanierung.

Bei jedem unsere Kontakte wies Lorenzo Bianconi darauf hin, dass man nicht wisse, wo die Uraufführung stattgefunden habe, und dass der Librettisten-Name Luigi Zorzisto ein Anagramm von Giulio Strozzi sei. Ich hatte das bereits seinem (gemeinsam mit T. Walker verfassten) exzellent recherchierten und ungemein lehrreichen Aufsatz von 1975 entnommen und wusste auch, dass beides die Wissenschaft immer noch beschäftigt.¹⁶⁰ Immer, wenn ich zur Untätigkeit verdammt war, dachte ich über diese Fragen nach, und so geriet ich zunehmend in einen Wissenschaftskrimi, in dem es um drei jäh verstorbene Librettisten, einen Astrologen und sein alter ego, Intrigen, eine falsche Identität und eine Königin, die mich immer schon fasziniert hatte, ging.

Aber der Reihe nach:

1. Von *Veremonda* erhalten sind das venezianische Libretto, das neapolitanische Libretto und die venezianische Partitur.

¹⁶⁰ Lorenzo Bianconi / Thomas Walker, *Dalla Finta Pazza alla Veremonda: Storie di Febiarmonici*, in: Rivista italiana di musicologia 10 (1975), S. 394-395. Ellen Rosand (wie Anm. 159), S. 77-78. Wendy Heller, *Amazons, Astrology, and the House of Aragon: Veremonda tra Venezia e Napoli*, in: La circolazione dell'opera veneziana del Seicento, ed. Dinko Fabris, Napoli 2005, S. 147-162, abrufbar unter: <https://princeton.academia.edu/WendyHeller>, S. 151-154, 166-167 (13.2.2017). Dies. (wie Anm. 159), S. 33-36.

2. Nach der Meinung von Lorenzo Bianconi lässt sich nicht entscheiden, ob die Stadt der Uraufführung Venedig oder Neapel war.¹⁶¹
3. Ellen Rosand nimmt zu dieser Frage nicht explizit Stellung: Sie schließt aus, dass Cavalli im Winter 1651/52 neben all seinen anderen Aktivitäten ein *Veremonda*-Dirigat habe unterbringen können, weist darauf hin, dass er im folgenden Winter (1652/1653) wesentlich mehr Zeit gehabt hätte, und erwähnt in einer Fußnote die Hypothese einer Uraufführung im Jahre 1652, die Bianconis Mitarbeiter Nicola Michelassi (in seiner *tesi di dottorato*) und Maddalena Vartolo (in ihrer *tesi di laurea*) vertreten¹⁶².
4. Wendy Heller schreibt: „Nach zwei Jahrzehnten Forschung bleibt kein Zweifel, dass *Veremonda* zuallererst in Venedig aufgeführt wurde“; sie schränkt allerdings im folgenden Absatz ein: „Wir werden niemals ganz sicher wissen können, wo und wann die erste Aufführung von *Veremonda* stattfand.“¹⁶³

Kommen wir zu den Fakten, die die genannten Forscher zusammengetragen haben:

- Das venezianische Libretto [das, wie gesagt, die Rolle des Programmhefts einer Aufführung spielte] enthält eine Widmung

¹⁶¹ „Non siamo ancora veramente riusciti a capire se l’opera fu data a Venezia nel carnevale 1652 o nel carnevale 1653 (= 1652 more veneto); o forse non fu MAI data a Venezia, sebbene vi sia un libretto stampato a Venezia con la data 1652 (che NON reca alcun riferimento a un teatro).“

Da questa circostanza (oltre che da molti nodi e da alcune cruces filologiche) dipende la decisione circa la qualifica di editio princeps da attribuire rispettivamente alla stampa Venezia 1652 o alla stampa Napoli 1652 (di questa si sa che corrispose effettivamente a una recita, dicembre 1652). Ci sono argomenti pro e contro davvero difficili da dirimere. La circostanza che *Veremonda* sia un’opera postuma del librettista Strozzi complica ulteriormente il quadro“, Lorenzo Bianconi, E-Mail an die Verf.in vom 7.10.2015. In ihrem Aufsatz von 1975 (wie Anm. 160) schrieben Bianconi / Walker noch: „E’ dunque verosimile che la première fu a Napoli nel dicembre 1652, seguita dall’escuzione veneziana nel carnevale 1653.“

¹⁶² Man weiß nur, dass er im Winter 1652/53 Provenzales *Il Ciro* dirigierte: Ellen Rosand (wie Anm. 159), S. 77-78. In *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley – Los Angeles 1991 (hier zitiert nach der italienischen Übersetzung: *L’Opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma 2013, S. 166) ging Rosand von der Priorität Neapels aus (*Veremonda* „fu importata da Napoli, dove era stata rappresentata l’anno precedente con musica di Cavalli“).

¹⁶³ Wendy Heller (wie Anm. 159), S. 35.

vom 28. Jänner 1652 *more veneto*, d.h. 1653 nach europäischer Zeitrechnung.¹⁶⁴

- Francesco Cavallis Gattin Maria, die zuvor seine wichtigste Mitarbeiterin gewesen war, fiel während der Arbeit an *Veremonda* aus. Statt dessen wurde ein professioneller Kopist eingestellt. Maria starb im September 1652.
- Giacinto Andrea Cicognini, der Autor des Vorlage-Librettos, starb 1651 in Venedig.
- Cavallis Librettist, Giovanni Faustini, starb im Dezember 1651.
- Cavallis Team arbeitete unter größtem Zeitdruck. Text und Musik waren noch nicht fertig, als mit der Abschrift begonnen wurde.¹⁶⁵
- In der venezianischen Partitur gibt es Änderungen, die darauf hinweisen, dass bereits vor Fertigstellung der Oper geprobt wurde, weil sie sich auf Erkenntnisse beziehen, die nur in einer Probensituation gemacht werden konnten. So wurde etwa ein Abschnitt geändert, „der durch die Bühnenhandlung [=Aktion auf der Bühne] akustisch übertönt worden sein musste“.¹⁶⁶
- In der venezianischen Partitur gibt es auch Striche, die sich in der neapolitanischen Version wiederfinden.¹⁶⁷
- Die venezianische Partitur [beruht auf dem venezianischen Libretto. Sie] enthält kein Material, das nur im neapolitanischen Libretto vorhanden ist¹⁶⁸.
- Das neapolitanische Libretto war die Text-Basis der verlorenen Partitur zu einer *Veremonda*, die im Dezember 1652 zur Feier des Falls von Barcelona am 10. Oktober und des Geburtstags der Königin am 21. Dezember aufgeführt wurde.¹⁶⁹
- Weder in der Widmung des neapolitanischen noch in jener des venezianischen Librettos ist von einer vorherigen Aufführung im Karneval 1652 die Rede.¹⁷⁰

¹⁶⁴ Siehe auch Lorenzo Bianconi / Thomas Walker (wie Anm. 160), S. 394 Fn. 71.

¹⁶⁵ Punkte 2-5 Ellen Rosand (wie Anm. 159), S. 77-78.

¹⁶⁶ Wendy Heller (wie Anm.159), S. 35.

¹⁶⁷ Wendy Heller (ebd.).

¹⁶⁸ Wendy Heller (ebd.).

¹⁶⁹ Lorenzo Bianconi / Thomas Walker (wie Anm. 160), S. 381-384, 387-388.

¹⁷⁰ Siehe auch: Wendy Heller (wie Anm. 159), S. 35.

Ich habe im Zug meiner Kopisten- und Übersetzungs-Arbeit Fehler und Ungereimtheiten im venezianischen Libretto mit den Entsprechungen im neapolitanischen Buch verglichen und kann versichern, dass das neapolitanische klarer, prägnanter und witziger – also ziemlich sicher eine Weiterentwicklung des venezianischen ist. (Es ist hingegen unwahrscheinlich, dass die venezianische Fassung eine schlechte Bearbeitung der neapolitanischen ist, denn Stümper versuchen zu ‚verbessern‘, was sie nicht verstehen, oder sie versuchen, geistreich zu sein. D.h. sie verunstalten nicht aus Schlamperei, sondern aus Pedanterie und Bestrebtheit. Ein Philologe kann das eine wie das andere sehr gut erkennen.)

Die bisherige Forschung hat sich möglicherweise zu wenig vergegenwärtigt, dass der Impresario Balbi kein heutiger Opernintendant war, der nicht persönlich haftet, wenn er sich verkalkuliert oder eine Aufführung nicht zustande bringt. Für Balbi schwebte über jeder Vorstellungs-Serie das Damoklesschwert Konkurs. Wenn es ihm nicht gelang, vor dem Stichtag Aschermittwoch eine so große Zahl von Aufführungen anzusetzen, dass sich die Unternehmung rentierte, bedeutete das für ihn im schlimmsten Fall die Galeere. Wenn also im Jänner 1652 keine Uraufführung der *Veremonda* dokumentiert und das Datum der Widmung der 28. Jänner 1653 (europäischer Zeitrechnung) ist, sollte man auf das Naheliegende schließen: dass die Proben im Jänner 1652 trotz des Einsatzes der Urheber und der Ausführenden abgebrochen wurden, und dass die venezianische Erstaufführung der Oper erst im folgenden Karneval 1653 stattfand.

Was folgt, ist keine Spekulation, sondern der natürliche Gang der Dinge, wenn man eine Aufführung in den Sand setzt. Balbi arrangierte sich finanziell mit dem Theater und mit den Künstlern, die bereits geprobt hatten, und suchte eine neue Pfründe. Da dem Buch (das eine Bearbeitung von Andrea Cicogninis Vorgängerlibretto *Celio* von 1646 ist, wie Nino Pirotta erkannt hat¹⁷¹), ein spanisches Sujet zugrunde liegt, weil solche in Florenz *en vogue* waren, lag es nahe, eine Uraufführung im mit Spanien verbundenen Neapel anzustreben. Die vorliegende Rohfassung von *Veremonda* wurde überarbeitet. Der von Cicognini auf eine völlig andere politische Situation gemünzte Stoff lud sich allein dadurch, dass die Oper nun zur Feier des spanischen Sieges in Barcelona und des Geburtstags der Königin aufgeführt wurde, mit neuer Bedeutung auf. Offenbar

¹⁷¹ Vgl. Bianconi / Walker (wie Anm. 160), S. 446 (leider ohne Quellenangabe).

auch in den Augen von Balbi selbst, der sich 1653 in seiner zweiten Widmung an den französischen Gesandten Grémonville (die erste war an den Vizekönig von Neapel gerichtet) bemüht fühlt, sich für das spanische Sujet zu entschuldigen; denn die Spanier waren sowohl in Neapel als auch vor Barcelona die Gegner der Franzosen. Im Jänner 1653 gab es dann in Venedig eine Fassung, die man Grémonville als Uraufführung verkaufen konnte.

In dieser Hypothese haben alle bekannten Fakten ihren Platz, und es gibt derzeit kein einziges Faktum, das ihr widerspricht.

Bianconi und Walker¹⁷² erkannten richtig, dass der Deckname Luigi Zorzisto ein Anagramm von Giulio Strozzi ist. Sie meinten, damit sei die Identität des Librettisten bewiesen. Aber der Librettist ist sicher nicht Strozzi. Verschleierung, Täuschung und listige Verstellung sind Lieblingsthemen der Barockdichter, und das Anagramm ist nur eine von vielen ähnlichen Spielereien, die sie lieben. Die Biblioteca estense schreibt ihr Veremonda-Libretto denn auch nach wie vor Maiolino Bisaccioni zu, den schon Cristoforo Ivanovich in seiner Aufstellung der bis 1681 in Venedig aufgeführten Opern als Autor angeführt hatte.

Der Impresario Giovanni Battista Balbi schreibt, er habe für die Libretto-Bearbeitung einen „vecchio e rinomato architetto“ (alten und renommierten [Stück-]Baumeister)¹⁷³ verpflichtet. Maiolino Bisaccioni (1582-1663) war ein erfolgreicher Schriftsteller. Er war ein Jahr älter als Strozzi und, im Vergleich zu dem zwei Jahre zuvor in Venedig verstorbenen Cicognini (1606-1651), ein alter Mann. Den weit begabteren Strozzi hätte der geschäftstüchtige Balbi vermutlich als „*celeberrimo, famosissimo, rinomatissimo poeta*“ bezeichnet.

Bisaccioni war einerseits ein äußerst produktiver Mensch mit Hang zum Abenteuer: Jurist, Dichter, Verfasser von historischen Werken über die Türken, Gustav Adolf und die neapolitanische Revolution von 1647, außerdem Bürgermeister von Correggio und anderen Kleinstädten, Höfling verschiedener Fürsten und Mitglied der Akademien *degli Oziosi* und *degli Incogniti*, deren Sekretär er auch war. Von Ludwig XIV. erhielt er das Band des St. Michaels-Ordens und die Titel Marquis und Kammerherr.

¹⁷² Bianconi / Walker (ebd.), S. 394-395.

¹⁷³ Vorwort im venezianischen Libretto zu *Veremonda* (s.o. Anm. 157).

Andererseits war er ein übler Pamphletist, Duellist und mehrmals in Kerkerhaft. Man weiß, dass er Anagramme benützte, etwa in bösen Pamphleten gegen den Dichter Tassoni, die zu einem Prozess und beinahe zu seiner Hinrichtung führten. Nach dem Scheitern einer Verschwörung anno 1635, deren Ziel die Vertreibung der Spanier aus Neapel und die Einsetzung der Herzöge von Savoyen gewesen war, zog er sich aus der aktiven Politik zurück, lebte schreibend in Venedig und starb bettelarm.¹⁷⁴

Walker und Bianconi führen folgende vier Argumente für ihre Strozzi-These an, die sich leicht dekonstruieren lassen:

Argument 1. Der Librettist kann nicht Bisaccioni sein, weil in der Widmung von einem in Florenz entstandenen Vorgängerlibretto eines „renommierten“ Librettisten die Rede sei. Zorzisto sei aber „sehr unbekannt“.¹⁷⁵

Dekonstruktion (1): Walker/Bianconi bringen Wirklichkeits-Ebenen durcheinander.

a) Zorzisto ist keine real existierende, „sehr unbekannte“ Person, sondern ein Pseudonym des Librettisten der *Veremonda*, d.h. (um die Entitäten nicht unnötig zu vervielfachen) Bisaccioni oder Strozzi.

b) Der Librettist von *Veremonda* (Bisaccioni oder Strozzi) ist ungleich dem „renommierten“ Librettisten, dessen Libretto er bearbeitet.

c) Der „renommierte“ Librettist ist (wie wir von Nino Pirrotta wissen) Cicognini, und das Libretto dessen (von Niccolò Sapienti vertonter) *Celio*.

Argument 2: Kein Stück von Bisaccioni sei in der Toscana aufgeführt worden.¹⁷⁶

Dekonstruktion (2): Das behauptet auch keiner. Das in der Toscana aufgeführte Werk ist *Celio* von Cicognini.

¹⁷⁴ Valerio Castronovo, *Bisaccioni, Maiolino*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Bd. 10, 1968, S. 639-643, s. [http://www.treccani.it/enciclopedia/maiolino-bisaccioni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/maiolino-bisaccioni_(Dizionario-Biografico)/). Giammaria Mazzuchelli Bresciano, *Gli Scrittori D'Italia Cioè Notizie Storiche, E Critiche Intorno Alle Vite, E Agli Scritti Dei Letterati Italiani*, Volume 2, Edizione 2. [?] o. O.: Giambat[t]ista Bossini, 1760, S. 1264-1268.

¹⁷⁵ Bianconi / Walker (wie Anm. 160), S. 394.

¹⁷⁶ Bianconi / Walker (ebd.)

Argument 3. Bisaccionis Biograph G. Gualdo Priorato erwähne *Vere-monda* nicht.¹⁷⁷

Dekonstruktion (3): Es ist durchaus möglich, dass auch Priorato dem Pseudonym Zorzisto aufgefressen ist. Pseudonyme werden gewählt, um Leute irrezuführen.

Argument 4. Ein Autor, der 1652 mit Sympathie über Masaniello, seinen Aufstand gegen den spanischen Vizekönig in Neapel und die mit ihm verbündeten Franzosen geschrieben habe, hätte keinen Auftrag für die Feier des Sieges von Barcelona erhalten.¹⁷⁸

Dekonstruktion (4): Unter anderem deswegen hat Bisaccioni vermutlich das Pseudonym Zorzisto (Anagramm von Strozzi) gewählt, das dem Vizekönig signalisierte, der Librettist sei der unbescholtene Strozzi.

2005 versuchte die nunmehrige Herausgeberin der Partitur, Wendy Heller, sehr diplomatisch einen Kompromiß zu finden. Sie meint, Strozzi habe mit der Libretto-Bearbeitung angefangen und Bisaccioni habe den Text vollendet:

Certainly, as Bianconi and Walker have proposed, there is much evidence to suggest that Giulio Strozzi was the reviser of Cicognini's *Celio*. But given the date of Giulio Strozzi's death, Ivanovich's attribution to Bisaccioni, and the French dedication, we might also speculate that Bisaccioni had a hand in the libretto after all. Perhaps he merely suggested the subject [...] Or, Bisaccioni might have altered the libretto after Strozzi's death, making the changes in the text that are reflected in Cavalli's many corrections in the score. We might even imagine that the attribution to Strozzi was necessary to mask Bisaccioni's involvement in the project and render the work acceptable to Oñate. This, of course, is mere speculation; the dating of the premier and the precise nature of Strozzi's involvement may never be resolved.¹⁷⁹

Als Philologin habe ich nicht den geringsten Anlass, die alte Lehrmeinung (dass Bisaccioni das Libretto geschrieben hat) in Frage zu stellen, denn Strozzi liest sich im Gegensatz zu diesem so klar und flüssig wie französische Klassiker. Ein Übersetzer, der mit libretto-spezifischem Vokabular einigermassen vertraut ist, kann seine Texte mehr oder weniger

¹⁷⁷ Bianconi / Walker (ebd.)

¹⁷⁸ Bianconi / Walker (ebd.), S. 395.

¹⁷⁹ Wendy Heller (wie Anm. 160), S. 166-167.

vom Blatt übersetzen. Der Stil von *Veremonda* hingegen ist manieristisch, durch gewundene Satzgebilde und bizarre *concetti* gekennzeichnet. Nicht nur die Muttersprachler unter den Künstlern, die die Oper in Schwetzingen aufführten, hatten Probleme, den Text zu verstehen – noch während der Proben bekam ich Anrufe und mußte entsprechende Fragen beantworten –, sondern auch die designierten Herausgeber (denen beide Libretti und Hellers Partitur zur Verfügung standen). Der Autor von *Veremonda* hat dramaturgisches Gespür, ist aber kein Dichter vom Rang eines Cicognini oder Strozzi. Das Libretto hat – für einen Philologen klar ersichtlich – nicht die Qualität z.B. von Strozzi's *Finta pazza*. Insofern leuchtet auch Wendy Hellers Kompromissvorschlag nicht ein: Es ist nicht plausibel, dass die an manchen Stellen nicht sehr glückliche Erstbearbeitung von Strozzi stammt und Bisaccioni dessen Text nachgebessert hat.

Aus folgenden Gründen kann das Anagramm Luigi Zorzisto nicht als Beweis dafür gelten, dass Giulio Strozzi der Librettist der *Veremonda* ist:

1. In den Zeiten, als es noch kein Urheberrecht gab, war es gängige Praxis, Werke unter den Namen berühmterer Autoren wie Cicognini oder Strozzi zu veröffentlichen oder aber Werke anderer Dramatiker und Komponisten unter eigenem Namen aufzuführen, um einen besseren Absatz zu garantieren¹⁸⁰. Bianconi und Walker zitieren selbst einen Fall, wo Strozzi sich beklagt, irgendwelche zwielichtigen Musiker hätten seine *Finta pazza* an anderem Ort nachdrucken und als ihr eigenes Werk aufführen lassen.¹⁸¹
2. Das Anagramm des am 31. März 1652 verstorbenen Strozzi steht auch im stark überarbeiteten neapolitanischen Libretto.

¹⁸⁰ Schon Benedetto Croce erkennt von angeblich mehr als 50 Stücken Cicogninis nur die 18 an, die auf Bartolommei Sineduccis Liste von 1668 figurieren: Benedetto Croce, *Intorno a Giacinto Andrea Cicognini e al Convitato di pietra. Aneddoti di varia letteratura*, Bari 1953, S. 116-133. Werke von Pietro Susini wurden unter dem Namen Cicogninis oder anderer Autoren publiziert, s. Salomé Vuelta-García, *Il teatro di Pietro Susini*, Firenze 2013, S. 22 Fn. 47.

¹⁸¹ „Giulio Strozzi ebbe da lamentarsi, in una ‚terza impressione‘ veneziana puramente letteraria della *Finta pazza* nel 1644 (Parigi BN, Y.th.52327), che ‚alcuni musici di fortuna l’hanno variamente fatta ristampar altrove, e la vanno rappresentando, come cosa loro‘, Bianconi / Walker (Anm. 160), S. 424 Fn. 185.

Für eine Autorschaft Bisaccionis sprechen folgende Indizien:

1. Die Arie des Zeriffo „Della nave del cuore“,¹⁸² die kein Vorbild im *Celio*-Libretto von Cicognini hat, ist eine topographische und allegorische Darstellung des Schicksals von Liebenden. Dieser Topos begegnet erstmals im Roman *Clélie* von Mlle de Scudéry. Bisaccioni übersetzte zwischen 1651 und 1654 deren (zwischen 1649 und 1653 erschienenen) Roman *Artamène ou le Grand Cyrus*. *Clélie* erschien ab 1654, und Bisaccioni begann 1655 mit der Publikation seiner Übersetzung.¹⁸³ Die *Carte de Tendre*, mit einer Illustration von (vermutlich) François Chauveau befindet sich im ersten Band von 1654. Wir müssten uns also fragen, ob das Fräulein von Scudéry mit ihrer *Carte de Tendre* (1654) Bisaccionis Idee von 1652 plagiiert habe,¹⁸⁴ wenn wir nicht wüssten, dass die *Carte* das Nebenprodukt eines Spiels war, das geraume Zeit angedauert hatte. Der hässliche (und offenbar sehr gutmütige) Historiker und Académicien Paul Pellisson und die von ihm verehrte Mlle de Scudéry führten der Gesellschaft vor, wie Werbung nach den Regeln der Präziosen abzulaufen hatte. Vielleicht gibt die überaus umfangreiche Korrespondenz der Autorin des *Grand Cyrus* und der *Clélie* eines Tages darüber Aufschluss, dass ihr Übersetzer Bisaccioni in Kontakt mit ihr stand und von ihr persönlich von der *Carte* erfahren hatte.

¹⁸² Veremonda II, 6.

¹⁸³ Luca Piantoni, *Una ripresa seicentesca. La Saffo di Madeleine de Scudéry nell'Artamène tradotta da Maiolino Bisaccioni*, in: Saffo. Riscritture dal XVI al XX secolo, a cura di Adriana Chemello, Padova 2015, pp. 57-76 (57). Von ihm erhielt ich auch zahlreiche bibliographische Angaben zu Bisaccioni. *Clélie* ist ein 10bändiges Werk, das zwischen 1654 und 1660 erschien. Die Quelle für die Zeitangabe 1655-1656 und den Zusatz "in 12 [= im Duodezformat]. Parti 3." ist Giammaria Mazzuchelli Bresciano (wie Anm. 174), S. 1264-1268.

¹⁸⁴ François Hédelin, abbé d'Aubignac et de Meymac, der ebenfalls 1654 ein *Royaume de Coquetterie* herausbrachte, behauptete bei der Neuauflage 1659, die Idee einer Topographie der Liebe stamme von ihm, s. Daniel Maher, *Du pays de Tendre au Royaume de Coquetterie. Utopie, distopie et géographie sentimentale au XVIIe siècle*. http://www.ecole-alsacienne.org/CD1/pdf/-1301/130106_MAH.pdf, S. 5.

2. Bisaccioni war ein naturwissenschaftlich interessierter Mensch, und in *Veremonda* gibt es eine Reihe von Belegen für ein ausgeprägtes Interesse des Autors an dem, was wir heute Naturwissenschaften nennen.

Im Zug einer Streitschriften-Affaire gegen Tassoni (den Verfasser des köstlichen heroisch-komischen Epos *La secchia rapita*), wegen der Bisaccioni um ein Haar zum Tode verurteilt worden wäre, wird ihm (außer der Verwendung von *Anagrammen*) die *Beschäftigung mit Astrologie und Nekromantie* vorgeworfen,¹⁸⁵ was zu einer Zeit, in der die Grenzen zwischen Wissenschaft und Okkultem fließend sind, nicht wortwörtlich genommen werden muss. Bisaccioni selbst macht einen Unterschied zwischen seriös und unseriös betriebener Sternkunde. Er klagt über den Niedergang dieser Disziplin, mit der sich früher sogar Könige beschäftigt hätten:

Se delle predizioni degli Astrologi si registrassero egualmente le false che le vere queste resterebbono soffocate da quelle, ma parmi di vedere che dell'Astrologia si fa come del Meretricio, che si notano solo quelle che hanno grande applauso e fanno ricchezze, ma dell'altre, che muorono all'ospidale, che mendicano o si riducono a vile servaggio, che sono l'universalità, non se ne parla, così la meretrice Astrologia che un tempo fu coltivata da' Regi, e oggi è poco meno che prostituta ad ogni sorte di gente, se talora più a caso che a ragione, dice qualche cosa che incontri nel vero, perchè delle cose meravigliose solamente si deve tenere la memoria, né meravigliosa cosa è più che si incontri il vero per accidente in quello che si professa di dire per scienza.¹⁸⁶

Wenn man gleichermaßen notieren würde, welche Voraussagen der Astrologen falsch und welche richtig waren, würde die Zahl der erstgenannten jene der letztgenannten bei weitem übertreffen. Aber mir scheint, dass es sich mit der Astrologie wie mit dem Dirnenwesen verhält. Es fallen einem nur jene [Damen] auf, die Erfolg haben und reich werden. Aber von den anderen, die im Armenhaus sterben, betteln oder niedere Dienste tun, also den meisten, spricht man nicht. Ebenso ist

¹⁸⁵ Valerio Castronovo (Anm. 174), S. 639-643, s. [http://www.treccani.it/enciclopedia/maiolino-bisaccioni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/maiolino-bisaccioni_(Dizionario-Biografico)/). Giammaria Mazzuchelli Bresciano (Anm. 174), S. 1264-1268.

¹⁸⁶ Maiolino Bisaccioni, *Istoria delle Guerre Civili di Napoli*, a cura di Monica Miato, Firenze 1991, S. 459. Meine Übersetzung.

die Hure Astrologie, mit der sich einst Könige abgaben, heute wenig mehr als eine Dirne, die jedermann dient, wenn sie auch bisweilen eher zufällig als zu Recht, etwas voraussagt, was eintrifft. Denn man soll sich nur das Erstaunliche merken, und es ist nicht erstaunlich, wenn man zufällig in dem, was den Anspruch der Wissenschaftlichkeit erhebt, Wahres findet.

In *Veremonda* gibt es einen solchen König. Aus Cicogninis fiktivem Iacomo VIII., König von Aragon¹⁸⁷, ist ein „Re di Aragona, D. Alfonso l’Astrologo, più intento agli studi ch’all’armi“ geworden. Jeder Romanist, der das liest, wird sofort an einen bestimmten spanischen König denken: Alfonso X el Sabio (1221-1284). Aber ich greife vor.

Bianconi und Walker vermuteten 1975, dass die Eroberung von Calpe an jene von Granada (1492) durch Ferdinand von Aragon und Isabella von Kastilien erinnern sollte, weshalb es auch in der Schwetzingener Inszenierung, statt der bei Bisaccioni freiwilligen – und bei Cicognini durch Überlegungen und eine Diskussion vorbereiteten – eine gewaltsame Bekehrung der Maurenkönigin gab. Das Programmheft trug den verschiedenen Meinungen Rechnung, soweit dies möglich war, und enthielt auch einen Artikel über die Reyes católicos und die Reconquista.¹⁸⁸

Wendy Heller suchte den vorbildgebenden König unter den zahlreichen königlichen Trägern des Namens Alfonso:

The prominent use of the name Alfonso in particular, might well be a reference to Alfonso the Magnanimous, 1395-1458, who, after a series of defeats, solidified the Spanish position in Naples in the mid fifteenth century.¹⁸⁹

[...] audiences might have wondered precisely which Alfonso was being invoked. Was it the fifteenth century Alfonso of Aragon the Magnanimous noted above, or perhaps this was a reference to Alfonso the Learned, the twelfth-century [sic] Spanish king who wrote poetry as well as an astrology manual and, notably was said to be more interested in his studies than ruling Spain.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Es gibt keinen König von Aragon namens Jaime.

¹⁸⁸ Siehe Bianconi / Walker (wie Anm. 160), S. 392. Annika Hertwig, *Die Reconquista oder die Angst vor fremdem Einfluß*, in: Programm *Veremonda, l’Amazzone di Aragona*. Schwetzingener Festschauspiele 2016, S. 15-16.

¹⁸⁹ Wendy Heller (wie Anm. 160), S. 154.

¹⁹⁰ Wendy Heller (wie Anm. 160), S. 157.

Angesichts der vielen Parallelen zwischen Alfonso X el Sabio (Alphons dem Weisen, 1221-1284) von Kastilien und unserem Alfonso erscheint es überflüssig, weitere spanische Könige dieses Namens (insgesamt zwölf) auf gemeinsame Züge abzutasten. Aragonese bleibt der König vermutlich mit Rücksicht auf die spanischen Machthaber in Unteritalien. Außerdem gab es seit der Heirat von Ferdinand und Isabella keinen Konflikt zwischen Aragon und Kastilien mehr, weil die Häuser vereint waren. Alfonso X war mit Violante von Aragon verheiratet, deren Name wie *Veremonda* mit V beginnt. Er war Astronom, Chemiker, Philosoph, Dichter¹⁹¹ und ein großer Förderer der Künste.¹⁹² Die von ihm in Auftrag gegebenen *Tabulae Alphonsinae* (mit Tafeln zur Berechnung der Positionen der Sonne und der Sterne) blieben bis ins 16. Jahrhundert das astronomische Standardwerk. In Toledo gründete er eine Institution, in der arabische und jüdische Werke sowie Texte der klassischen Antike, die die Jahrhunderte in arabischen Übersetzungen überdauert hatten, ins Kastilische übertragen und so für das Abendland gerettet wurden. Es ist also nicht verwunderlich, dass er nicht besonders motiviert war, einen Kreuzzug gegen die Mauren zu unternehmen, und deshalb mit dem Papst in Konflikt geriet. Alfonso (der bei der Doppelwahl 1257 zum deutschen König gewählt wurde – sein Konkurrent war Richard von Cornwall –, aber nie nach Deutschland kam, um seinen Anspruch durchzusetzen) war ein eher schwacher König, regte aber wichtige Gesetzeswerke¹⁹³ und auch Chroniken an.

Der deutlichste Hinweis auf Alfonso X ist jedoch die Arie „Riformar a voglia mia“, für die es in Cicogninis *Celio* kein Vorbild gibt. Alfonso soll in einer Diskussion über das komplizierte Ptolemäische System mit seinen Epizyklen und Exzentrizitäten gesagt haben: „Si hubiera estado presente en la Creación, habría dado algunas indicaciones útiles“ (wäre ich bei der Schöpfung dabeigewesen, hätte ich einige nützliche Vorschläge eingebracht). Der Satz wird oft zitiert, eine Belegstelle dürfte sich jedoch kaum finden lassen, weil er vermutlich apokryph ist; denn erst

¹⁹¹ Ihm selbst zugeschrieben werden vor allem die *Cantigas de Santa Maria*, eine Sammlung von Marienliedern in galegoportugiesischer Sprache.

¹⁹² So gab er z.B. ein Buch über Brettspiele, den *Libro de los Juegos* in Auftrag.

¹⁹³ *Las Siete Partidas* und *El Fuero Real*.

Keplers Entdeckung der Ellipsenform der Planetenbewegungen machte die erwähnten Hilfhypothesen zur Aufrechterhaltung des mittelalterlichen Weltbilds obsolet.¹⁹⁴

Riformar a voglia mia,
s'io potessi la natura,
presto presto si vedria
il Mar, la Terra e 'l Ciel d'altra figura.
Di Colui ch'il mondo fece,
s'all'orecchie io fossi stato...¹⁹⁵

Wenn ich die Natur nach meinen Wünschen
verbessern könnte,
würden das Meer, die Erde und der Himmel
ganz schnell anders aussehen.
Wenn ich dem, der die Welt erschuf,
etwas ins Ohr hätte sagen können...

Dass Alfonso el Sabio das Vorbild für den König war, ist nicht der einzige Beleg dafür, dass der Autor sich für die Naturwissenschaften interessiert; man vergleiche auch die folgenden acht Stellen, die sämtlich kein Vorbild bei Cicognini haben:

1. Im Prolog machen Sole (der Sonnengott Helios/Sol, dessen Sieben-Strahlenkranz von einigen frühen Christusdarstellungen übernommen wurde, weshalb er weniger anstößig war als Apoll, bzw. die Personifikation der Sonne) und Crepuscolo (die Dämmerung) einen ein wenig altklug klingenden Witz über die Vorstellung der ungebildeten Leute vom Tod und der Wiedergeburt der Sonne:

CREPUSCOLO: Qui crede che tu muora, o Sol, tra noi
la cieca gente, per rinascere poi

¹⁹⁴ Emmanuel Poulle, *The Alfonsine Tables and Alfonso-X of Castille*, in: *Journal for the History of Astronomy* 19 (1988), NO.2/57/MAY, S. 97. Dazu <http://adsabs.harvard.edu/full/1988JHA....19...97P> und Ronald Weinberger, Mail an die Verf.in vom 29.1.2017.

¹⁹⁵ *Veremonda* I, 5.

più bello in Oriente.

A DUE: Belle donne, però sovvenga a voi,
s' il mio / s' il tuo raggio divin muore e rinasce,
che non ritorna il vostro sol in fasce.¹⁹⁶

ABENDDÄMMERUNG: Hier bei uns glauben die dummen Leute, dass du, o Sonne, stirbst, um dann im Orient schöner wiedergeboren zu werden.

DUETT: Doch, schöne Damen, denkt daran, dass eure Sonne, wenn mein / wenn dein göttliches Licht stirbt und wiedergeboren wird, nicht in Windeln wiederkehrt.

2. Ebenfalls im Prolog wird auf die mittelalterliche und die ‚moderne‘ Sicht der Begeisterung für die Wissenschaft angespielt, wenn die Sonne davon spricht, sie werde sich nicht über die Grenzen hinausbewegen, die die Säulen des Herkules dem menschlichen Wagemut setzen:

SOLE: Ubbidente anch'io d' Ercole ai segni
ch' egli prefisse all'ardimento umano,
più non m' inoltro.¹⁹⁷

DIE SONNE: Da auch ich die Schranken, die Herkules dem menschlichen Wagemut setzte, respektiere, wage ich mich nicht weiter vor.

3. Über die Säulen des Herkules (die Meerenge von Gibraltar) hinauszufahren, ist bei Dante Alighieri im berühmten *Canto d'Ulisse* (*Inferno* 26) eine Handlung, die menschliche Hybris bzw. unstillbaren Wissensdurst symbolisiert. Der mittelalterliche Gelehrte sollte mit Hilfe seiner Studien Gottes Größe beweisen; Leidenschaft für die Wissenschaft um ihrer selbst willen war sündig. Im 17. Jahrhundert hätte man unter dem Einfluss von Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano* (Erstausgabe 1528) König Alfonsos großes, wissenschaftliches Interesse als ein wenig lächerlich und einem König unangemessen betrachtet. Der Librettist

¹⁹⁶ *Veremonda*, Ve Prolog.

¹⁹⁷ *Veremonda*, Ve Prolog.

sieht das jedoch offenbar differenzierter. Alfonso ist nicht komischer als die anderen Figuren der Oper, die sich (bis auf den königstreuen Roldano, einen Typus der spanischen Komödie des Goldenen Zeitalters) von der *Commedia dell'arte* herleiten. Er ist einfach der komplizierte, wenig draufgängerische lyrische Liebhaber. Als „*insenilito*“ und „*rincitrullito dilettante*“¹⁹⁸ (altersblöd geworden; verblödet, dilettierend) kann man ihn nicht bezeichnen, schon, weil Roldano sagt, er sei sehr jung.¹⁹⁹ So erscheint es als Ergebnis eines Reifungsprozesses, wenn er sich seiner Herrscherpflichten bewusst wird. Sein naturwissenschaftliches Interesse wird auch bezeichnenderweise nur von in der Hierarchie der *Commedia* tiefstehenden Figuren als lächerlich angesehen.

4. Um Kosmologie geht es in der folgenden Passage:

ZELEMINA Nodrice, l'ora è questa / ch'il mio furtivo amante / sollecito si appresta [appressa],²⁰⁰ e ben ch'ei sia / nemico di mia fé, fido e costante / pur viene a vagheggiarmi, / su barchetta leggera in questo loco, /ove trova la sfera[,]²⁰¹ / entro l'acque d'Iberia il nostro foco.²⁰²

ZELEMINA Die Zeit ist gekommen, Amme, wo mein heimlich Geliebter sich sorgfältig zurechtmacht [sich eilends nähert]. Obwohl er meinen Glauben ablehnt, kommt er dennoch – um mir den Hof zu machen – treu und beharrlich mit einem Schifflein hierher, wo er die Sphäre [des Feuers] inmitten der Iberischen Wasser findet: unser Liebes Feuer.

¹⁹⁸ Lorenzo Bianconi / Tomas Walker (wie Anm. 160), S. 392, 350.

¹⁹⁹ *Veremonda* I, 5.

²⁰⁰ Statt *appresta* (er macht sich zurecht) wurde die Konjektur *appressa* (er nähert sich) vorgeschlagen. *Appresta* dürfte jedoch richtig sein, nicht nur, weil es in beiden Libretti steht, sondern weil Bisaccioni aus Cicogninis Celio einen eitlen Tropf macht. Siehe die Arie „*Gran tormento è l'esser bello*“ (Celio, I, 8) und der Spott der Vendetta: „Che gentil damerino! / O com'egli si abbella! / Apri gli occhi, zerbino, / credi, credi per te fatta ogni stella?“ (RACHE Was für ein lebenswürdiges Herrchen! / Wie er sich schön redet! / Mach die Augen auf, junger Mann! / Glaubst du, glaubst du wirklich, dass jeder Stern für dich geschaffen ist? *Veremonda* I, 8)

²⁰¹ Beistrich nur im neapolitanischen Libretto.

²⁰² *Veremonda* I, 1.

Die Stelle machte nicht nur mir, sondern auch den Italienern, die den Text herausgeben werden, Schwierigkeiten: *Sfera* (im venezianischen Libretto mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben und im neapolitanischen mit kleinem, was jedoch im 17. Jahrhundert keine Bedeutung hat) kann nicht das Subjekt sein, denn wenn *la Sfera* etwas sucht und findet, müsste sie sich personifiziert denken lassen. Für eine Personifizierung anbieten würde sich der *Mond* oder der *Himmel* als Metonym für Gott. *Sfera* ist aber nicht der *Mond* (*sfera bianca*) und auch nicht der *Himmel* (*sferi* im Plural). Das Subjekt dürfte also *l'amante* sein. *Il nostro foco* erklärt, um was für eine *sfera* es sich handelt.

Im *Veremonda* zugrunde liegenden *Celio* lautet die Stelle (wesentlich weniger sperrig):

Su barca leggiera / Verranne in questo loco / (Ah fusse la sua sfera) / Sovra l'Acque d'Iberia il mio bel foco.²⁰³

Käme doch mein schöner Liebster in einem leichten Nachen hierher! Ach, wäre das nur sein Land!

Beide Wörter, *sfera* und *foco*, werden von Bisaccioni übernommen, aber in völlig anderer Bedeutung verwendet. In *Celio* ist *il mio bel foco* der Liebhaber der Maurenkönigin, die es vorziehen würde, wenn er aus der Sphäre der Mauren käme, d.h. ein Landsmann und Moslem wäre. In *Veremonda* ist die *sfera* eine jener um die Erde herum angeordneten, konzentrischen, beweglichen Kristall-Schalen, mithilfe derer Pythagoras und die Gelehrten bis zur Zeit Keplers die regelmäßigen Planetenbewegungen erklärten. Der Erde am nächsten waren die Sphären der vier Elemente, es folgten jene der Planeten und der Sterne, und ganz außen befand sich das Empyreum, der Sitz Gottes.

Die Sphäre, die uns interessiert, ist die *sfera del fuoco*, die aristotelische Sphäre des Feuers, wo es keine Korruption und keine sexuelle Reproduktion gibt und alles rein ist. Da *f(u)oco* auch eine Metapher für *Liebe*

²⁰³ *Celio* I, 1.

(*Liebesfeuer*) ist, verquickt Zelemina diese Idee mit dem Ort, wo sie Delio zu treffen pflegt. Cicognini verwendete *ciel d'amor* statt (*sfera del*) *foco*.

Bisaccionis Spiel mit der Polysemie geht noch weiter. Zeleminas irdisches Äquivalent zur kosmischen Sphäre des Feuers befindet sich auf dem Vorgebirge von Gibraltar, umgeben vom spanischen Meer. Dem Element *Feuer*, bzw. der kosmischen Sphäre des Feuers, wird also das Element *Wasser*, bzw. ein geographischer wassergefüllter Raum, gegenübergestellt.

5./6. Die beiden nächsten Beispiele müssen vor dem Hintergrund eines Paradigmenwechsels in der Medizin gesehen werden, der kurz vor der Entstehungszeit des Librettos stattfand: William Harveys Entdeckung des Blutkreislaufs (1628), die die bis dahin akzeptierten Vorstellungen von Galen (2. Jh. n. Chr.) ablöste. 1649 publizierte Harvey Antworten an Galens Anhänger, die in intellektuellen Kreisen heiß diskutiert wurden.

5. Der alte Roldano glaubt noch an Galens Vier-Säfte-Lehre, derzufolge das Blut der Sitz der Seele war. Wenn jemand viel Blut verliert, entweicht seine Seele und damit das Leben. Wer seine Seele nachhaltig beschädigt hat, errötet nicht mehr. Wie im vorherigen Beispiel bildet das erweiterte Prädikat *anco[ra] non resta* mit einem Satzteil davor und einem folgenden Satz eine paralogische Schlussfolgerung: Veremonda soll Roldano töten, weil sie so verworfen ist, dass sie nicht einmal mehr errötet.

[...] e se rosso / tu non hai nelle guance / del tuo commesso errore, *anco non resta* / a me più sangue in fibra [...]²⁰⁴

Wenn du in den Wangen kein Blut mehr zum Erröten über deine Sünde hast, soll auch in meinen Adern kein Blut mehr fließen.

²⁰⁴ *Veremonda* III, 5.

6. Die Aussage „Fa’ che la flemma un poco in te prevaglia!“²⁰⁵ verrät nicht nur, dass der Librettist Vorstellungen kennt, die auf der antiken Humoralpathologie beruhen, sondern sehr wahrscheinlich auch, dass er sie als überholt betrachtet, denn die Sprecherin, die Amme, gehört wie Roldano, der diese Vorstellungen teilt,²⁰⁶ der Generation der Alten an.

Wortwörtlich sagt die Amme: „Sieh zu, dass das Phlegma in dir ein wenig vorherrscht!“ Wir verstehen, dass sie damit sagen will: “Nimm es gelassener, Kind. / Reg dich nicht immer so auf!”, auch wenn uns der Hintergrund dieser Aussage vielleicht nicht mehr geläufig ist. Nach der antiken Humoralpathologie²⁰⁷ beruht das menschliche Wohlbefinden auf der Ausgewogenheit von vier Körpersäften (Blut, Gelbe und Schwarze Galle, Phlegma), die – ähnlich wie in der Traditionellen Chinesischen Medizin oder im Ayurveda – über Nahrungsaufnahme hergestellt werden sollte. Eine junge Frau in der Mitte des 17. Jahrhunderts verstand vermutlich die Aussage der Amme dahingehend: “Ab sofort ist rotes Fleisch gestrichen, und Fisch wird in nächster Zeit nicht paniert, sondern gedämpft.”

7. Als Wissenschaftler versteht der König unter dem Äther eine hypothetische Substanz, die in der Elementen-Lehre des Aristoteles als Medium für die gleichmäßigen Kreisbewegungen der Gestirne diente. Unser Librettist glaubte vermutlich schon (mit Descartes) an einen Lichtäther (1637), in dem das Licht durch den Druck von Lichtteilchen erzeugt wurde.

Stima dell’etra un lume / chi di serto real fregia le chiome.²⁰⁸

Wie ein Gestirn im Äther verehren sie den, der sein Haar mit einer Krone schmückt.

²⁰⁵ *Veremonda* III, 3.

²⁰⁶ *Veremonda* III, 5.

²⁰⁷ Marksteine der Humoralpathologie, die als Krankheitskonzept bis ins 19. Jahrhundert Bestand hatte, sind das *Corpus Hippocraticum* (400 v. Chr.), die Temperamentenlehre von Galen (2. Jahrhundert n. Chr.) und im 11. Jahrhundert die Schriften des Avicenna.

²⁰⁸ *Veremonda* I, 5.

8. Unser letztes Beispiel ist die Erwähnung des Brauchs, Ulmen und Weinreben zu ‚vermählen‘, wie es der antike Agronom Columella in einem Buch über Landwirtschaft (etwa 50 n. Chr.) empfohlen hat, was heute noch in manchen mediterranen Gegenden üblich ist:

DELIO. Posiam là, tra queglii olmi: /mentre si caramente / li abbracciano le viti,
/non sono alla tua mente / tanti amorosi inviti?²⁰⁹

DELIO. Legen wir uns dort hin, unter jene Ulmen. So wie sie liebevoll die Weinreben umarmen, erscheinen sie dir nicht wie Einladungen zur Liebe?

Lässt sich diese überbordende Zurschaustellung naturwissenschaftlichen Wissens, selbst in Anbetracht der Begeisterung der Zeit für *meraviglie*, nur auf den künstlerischen Ehrgeiz zurückführen, ein Libretto zu schreiben, in dem, wie in einer Wunderkammer, alles angehäuft ist, was die Zeitgenossen interessierte, oder wurde damit vielleicht noch ein anderer Zweck verfolgt?

Sowohl der Produzent der Oper, Balbi, als auch der Librettist Bisaccioni suchten ständig Gönner, und die beliebtesten waren natürlich gekrönte Häupter. Der Impresario schaffte es, die neapolitanische Fassung von *Veremonda* dem Vizekönig von Neapel zu verkaufen. Die venezianische Fassung (oder deren Weiterbearbeitung) widmete er dem Botschafter Herrn von Grémonville. Das ist als Versuch zu werten, seine Kontakte zum französischen Hof zu erneuern. Diesem habe er lange Jahre treu gedient, beteuert er, was jeden französischen Kavalier (also wohl noch viel mehr den Regenten und den König selbst) verpflichte, ihn zu fördern.²¹⁰ Wie erfolgreich Bisaccioni Ludwig XIV. für sich einnahm, wurde bereits erwähnt.

²⁰⁹ *Veremonda* III, 4.

²¹⁰ Überraschenderweise leiten Walker und Bianconi (Anm. 160, S. 394 Fn. 71) daraus ab, dass Balbi Grémonville die Oper *Veremonda* widmete, weil er offenbar kein passenderes Geschenk zur Geburt von dessen Sohn hatte (von dem in der Widmung jedoch nicht die Rede ist).

Es ist also nicht abwegig, wenn man sich fragt, ob die naturwissenschaftlichen Inhalte in *Veremonda* vielleicht noch einen anderen gekrönten Gönner ansprechen sollten? Etwa die schwedische Königin Christina, die viel Geld für Kunst und Wissenschaft ausgab, mit Pierre Gassendi und Blaise Pascal korrespondierte, René Descartes an den Stockholmer Hof kommen ließ und bereits 1651, einige Monate nach ihrer Krönung, den Wunsch äußerte, abzudanken und nach Italien zu übersiedeln?

Wir haben keine an Christina gerichtete Widmung, und von einem Kontakt zwischen Balbi und ihr ist meines Wissens nichts bekannt. Das venezianische Libretto widmet Balbi jedenfalls dem französischen Botschafter, der vor Ort war, und nicht der schwedischen Königin, von der man zwar wusste, dass sie nach Italien kommen wollte, die aber 1653 noch im fernen Norden über ihre Abfindung verhandelte. Aber es ist auffällig, dass Bisaccionis Änderungen an Cicogninis *Celio* – ob er sie nun aus eigenem Antrieb oder auf Balbis Wunsch vornahm – darauf abzielten, naturwissenschaftlich Interessierte und „Feministen vor der Zeit“ anzusprechen. Alfonso el Sabio, der Wissenschaftler auf dem Königsthron, der Cicogninis fiktiven Jacopo VIII ersetzte, war eine potentielle Identifikationsfigur für Christina. Desgleichen Veremonda und ihre Kriegerinnen, die eine aktive Rolle bei der Eroberung der maurischen Festung spielen. Cicogninis Isabella bleibt bekanntlich passiv; ihre Amazonen lassen sich zuerst von dem Pagen(!) Ormino (der in Cavallis Partitur zunächst ein Mann und noch dazu ein Bass(!) ist und dann zur Frau mutiert)²¹¹, die Leviten lesen und verschwinden dann aus der Oper.²¹² Die wie ein Mann erzogene, reitende, fechtende Königin, die 1671 in Rom, der Hauptstadt

²¹¹ Dazu Aaron Carpenè, der australische Dirigent der amerikanischen Wiederaufführung von *Veremonda* in *Veremonda and her Sergeant major. Soprano or Bass?* https://www.academia.edu/10224863/Veremonda_and_her_Sergeant_Major_soprano_or_bass.

²¹² Wenig zu dieser Thematik tragen die Frauen aus dem Volk bei. Cicogninis Despina ist eine Art weiblicher Tirsi (Tassos Alter Ego in *Aminta*). Sie will fortan im Wald leben, hat der höfischen Liebe abgeschworen, singt das Lob dummer, ländlicher Liebhaber. Despina plänkelt ein wenig mit dem Soldaten Alarco und läßt ihn dann stehen, was man im Komödienkosmos als seltsam, wenn nicht zickig empfindet. Zickig wirkt auch Vespina, die sich mit einem Zitat des bis heute beliebten Auftrittsmonologs *Lamento della Servetta* als Soubrette einführt, dann aber höchst inkohärente Dinge von sich gibt. Sie will unbedingt einen Mann, wird schnell mit Zerifo handelseins, gibt sich jedoch andererseits spröde. Sie ist als Figur sehr unausgereift, Callidia im neapolitanischen Libretto ist wesentlich einheitlicher gezeichnet.

des Kastratentums, das *Teatro Tor di Nona* eröffnete, wo Frauen spielen und singen durften, wäre von der Oper ganz sicher angetan gewesen.

Vor allem aber erscheint es höchst unwahrscheinlich, dass ein Mensch, der im Lauf von zehn Jahren fünf Bände über Christinas Vater Gustav Adolf geschrieben hat²¹³ und (zumindest) den letzten Band, *Memorie storiche delle mosse d'armi di Gustavo Adolfo re di Svetia in Germania 1639, 1653*, im Jahr der venezianischen Aufführung, noch einmal in Bologna herausbrachte, überhaupt nicht an dessen Tochter als Ideal-Leserin und -Zuschauerin seiner *Veremonda* gedacht haben sollte.²¹⁴

III

Nach diesen intellektuellen Abenteuern zu einem dritten Libretto, das auch einige Spannung in mein Leben brachte: *Le Nozze in Sogno* von Pietro Susini und Pietro Antonio Cesti, die bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik 2016 wiederaufgeführt wurden. Salomé Vuelta García und Nicola Michelassi konnten die in Paris befindliche Partitur dieser Oper Cesti zuordnen, weil die beiden im Zuge ihrer Arbeiten zur Rezeption von Stücken des spanischen Goldenen Zeitalters in Florenz und zu Susinis Übersetzungen und Bearbeitungen spanischer Dramen in einem von Elvira Garbero Zorzi gefundenen und publizierten Journal der Florentiner Accademia degli Infuocati²¹⁵ einen Bericht über den Opern-Auftrag entdeckten, den diese Susini und Cesti erteilt hatte.

²¹³ Zwischen 1633 und 1642 erschienen fünf Bände der *Commentarii delle guerre successe in Alemagna*.

²¹⁴ Valerio Castronovo (wie Anm. 174). Florina Ciure, *Libri e manoscritti riguardanti la Transilvania conservati nella Biblioteca nazionale marciana di Venezia (Secc. XVI-XVII)*, S. 191-192, http://crisia.mtariicrisurilor.ro/pdf/2009/F_Ciure.pdf, S. 7-8.

²¹⁵ Salomé Vuelta García und Nicola Michelassi, Die Hochzeit im Traum von Pietro Susini und Antonio Cesti (Florenz 1665), in: Programm der Innsbrucker Aufführung von *Le nozze in sogno* 2016, S. 14-15. Der Hinweis befindet sich in *den Ricordi [dell'accademia degli Infuocati, 1664-1682]*. Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Panciaticchi 213, S. 39.

Das Libretto wird vom Dichter als *dramma civile* bezeichnet und ist eine ausgeschriebene Commedia dell'arte.²¹⁶ Lucia und Lelio sind Mündel des reichen Kaufmanns Pancrazio. Das Mädchen ist glücklich in einen jungen Mann namens Flammiro verliebt; ihr Bruder wird von der jungen Emilia angeschmachtet, die sein Vormund heiraten will. Nach ein wenig *crossdressing* des einen und seelischem Auf und Ab des anderen Paares verbünden sich die jungen Leute und veranstalten mithilfe eines schlaun Dieners ein Traumspiel, aus dem sie als Eheleute hervorgehen.

Diesmal bekam ich von der Dramaturgie Kopien des Originallibrettos und der handschriftlichen Originalpartitur, Text und Partitur der Bearbeitung von Alan Curtis (der den Anstoß zu dem Aufführungsprojekt gegeben hatte und im Juli 2015 verstorben war) und Alessandro Bares, die Strichfassungen von Text und Partitur des Regieteams Alessio Pizzech und Davide Amadei (der Regisseur war noch von Curtis eingebunden worden) und des nunmehrigen musikalischen Leiters Enrico Onofri. Ein paar Wochen danach traf eine nicht definitive Textabschrift der Entdecker ein, die für die kritische Edition bestimmt war, die bei Boosey & Hawkes erscheinen soll.

Sowohl die Strichfassungen des Regieteams, die die Basis meiner Übersetzung sein sollten, als auch der Text der Libretto-Herausgeber wiesen zahlreiche Abweichungen zum Originallibretto auf, von denen ich nicht eruieren konnte, ob sie Abschreibfehler, Missverständnisse, Fehlinterpretationen oder gewollt-bewusste Textänderungen in Übereinstimmung mit dem Regiekonzept waren. Der Regisseur hat innerhalb einer Produktion die Deutungshoheit und darf ändern, wenn der Autor mindestens siebzig Jahre unter der Erde ist.

Meine Fragen wurden aber leider weder vom Regisseur noch den Entdeckern beantwortet, von deren Mentor ich getröstet wurde, dass irgend-

²¹⁶ Den Begriff wählte Giovanni Andrea Moniglia, ebenfalls ein *Infuocato*, der insgesamt sieben dreiaktige Verskomödien mit Balletteinlagen und gesungenen Intermezzi bereicherte. Die *drammi civili* übertragen erfolgreiche Ingredienzen des Sprechtheaters auf die Oper (das Handlungsschema der *commedia erudita* und das Personal der *commedia dell'arte*) und erheben im Gegensatz zu diesen Gattungen den Anspruch, anständige, edle und unschuldige Unterhaltung zu bieten, die zudem keine aufwändige Ausstattung und Maschinerie benötigte.

wann in ferner Zukunft eine Reihe honoriger, erst zu bestimmender Philologen die perfekte kritische Edition besorgen würden. Es oblag also wieder mir, eine brauchbare Basis für die Übersetzung zu beschaffen. Mit der Dramaturgie vereinbarte ich, dass ich die Fehler im gestrichenen Text korrigieren sollte; auf der Bühne und in den Übertiteln würden die Änderungen des Regisseurs gelten.

Mein Startvorteil, das erkannte ich angesichts der Diskussionen der Entdecker mit verschiedenen Fachleuten, die ich in den Fußnoten des *work in progress* verfolgen konnte, bestand darin, dass ich selbst im Rahmen meiner Schauspiel-Ausbildung *commedia dell'arte* gemacht, Szenarien verfasst und über die Materie geschrieben hatte, die Psychologie der Typen sehr gut kenne und weiß, wer von ihnen wann ungefähr was sagt. Schwierig war die Übersetzung von Wortspielen und Witzen. Ich kämpfte mit der Hilfe von Spezialwörterbüchern, Beiträgen in Internetforen, Liedern und Songs im Dialekt in *you tube*, in denen manchmal Redewendungen vorkommen, die in keinem Wörterbuch zu finden sind und die sich dort aufgrund des Kontexts erschließen.

Im Folgenden ein paar Beispiele für Probleme, die sich bei dieser Arbeit stellten.

Die *Innamorati*, die Liebespaare, geben in der *commedia dell'arte* präzisen Unsinn von sich, den man sich als Übersetzer kaum wiederzugeben traut, zumal es nicht immer eine ironische Auflösung gibt wie im folgenden Textbeispiel:

LELIO. Labro ch'amor esprime
amor nel seno accoglie;
Lingua ch'affetti scioglie
fa degl'affetti suoi cortese dono.
SCORBIO. (Tira in arcata, o buono.)²¹⁷

²¹⁷ Pietro Susini, *Le nozze in sogno* I, 3. Da es bis jetzt keine Edition gibt, verwende ich das Originallibretto, das die Basis für meine Übersetzung war: Pietro Susini, *Le nozze in sogno*, Firenze: All'insegna della Stella 1665.

LELIO. Lippen, die Liebenswertes von sich geben, öffnen der Liebe den Weg ins Herz. Eine Sprache, die Gefühle weckt, macht die eigenen Gefühle zum gefälligen Geschenk.

SCORBIO. (Volltreffer. Gut!)

Die meisten *commedia*-Figuren sprechen Dialekte oder eine Mischung von Italienisch und Fremdsprachen:

MOSÈ. Or via, cavatemi d'impacci;
dite ch'ave bisogna,
li caraffi²¹⁸ o li stacci²¹⁹?

De certi le figuri?

O con paroli scuri

negli scoli di Ghetti

voliti adosso alli rabbini nostri

in forma di gazzir

io ve faccia parlar dalli follitti?

FILANDRA. Tutto vi dirò poi:

quel *gazzir* non intendo.

MOSÈ. E quel che *porco* addimannate voi.

A fare quest'incanti

ce vuol un cor umano,

funi, chiodi, capelli, e 'l tutto affetti

se bruci dentro a un cantero di Ghetti.

FILANDRA. Ora che far volete?

²¹⁸ *Caraffa* f. „Karaffe“ oder „Karasche“. *Nuovo dizionario italiano-tedesco e tedesco-italiano*, Leipzig 1824. https://books.google.at/books?id=CZ-1nQEACAAJ&dq=Nuovo+-dizionario+italiano--tedesco+e+tedesco-italiano+1824&hl=de&sa=X&redir_esc=y. Möglicherweise *Gastromantie*, d.h. Wahrsagen mithilfe wassergefüllter runder gläserner Gefäße und Lichter, in die ein jungfräuliches Mädchen oder eine schwangere Frau schauen mussten, bis sie irgendwelche Erscheinungen darin sahen. Wenn Karaschen gemeint sind, dann möglicherweise, weil diese karpfenartigen Fische schlammig schmecken – also eklig sind. Der Plural auf -i ist charakteristisch für Mosès Sprechweise.

²¹⁹ *Coscinomantie* diente zur Ermittlung von Verbrechen. Dabei wurde ein Sieb aufgehängt und die Namen der Verdächtigen aufgesagt. Wenn das Sieb sich zu drehen begann, glaubte man, den Schuldigen gefunden zu haben.

MOSÈ. In questa sepoltura
vogl'ire intanto a procacciare il core.
FILANDRA. Adesso me ne vo.
MOSÈ. Non abbiati paura,
che quest'è un corpi di casa Calò.²²⁰

MOSES. Nun, erspart mir die Verlegenheit,
sagt, was Ihr braucht:
Karauschen/Karaffen oder Siebe?
Wachsfiguren?
Oder wollt Ihr, dass ich Euch
in der Ghetto-Schule
auf unserem Rabbiner in *gazzir*-Gestalt sitzend
in dunkler Sprache
etwas von Kobolden erzählen lasse?
FILANDRA. Das sage ich Euch alles später:
das Wort *gazzir* verstehe ich nicht.
MOSES. Das ist das, was Ihr *Schwein* nennt.
Um diese Beschwörungen durchzuführen,
braucht man ein menschliches Herz,
Leinen, Nägel, Haare - und das alles
brät man fein aufgeschnitten in einem jüdischen Nachtopf.
FILANDRA. Nun, was wollt Ihr tun?
MOSES. In diesem Grab
will ich uns inzwischen das Herz besorgen.
FILANDRA. Jetzt gehe ich.
MOSES. Habt keine Angst,
denn das ist eine Leiche von der Casa Calò.

Interessanterweise haben Italiener mit so einem Text mehr Schwierigkeiten als ein Romanist aus einem anderen Sprachraum, der aufgrund all der Texte aus verschiedenen Jahrhunderten und Regionen, die er gelesen hat, eine „romanische Ursuppe“ in seinem Kopf hat, die ihm das Wiedererkennen von Wörtern und Redewendungen ermöglicht. Geschlagen muss man sich allerdings angesichts einzelner Wörter, die vielleicht überhaupt nur an dieser Stelle vorkommen und deren Bedeutung

²²⁰ *Le nozze in sogno* I, 26.

sich nicht aus dem Kontext ergibt. Wenn ich die magische Praxis nicht kenne, zu der man *caraffi* benutzte, muss ich offen lassen, ob Mosè für seinen Zauber Karaffen oder Karauschen (schlammig schmeckende Fische) braucht. Ähnlich verhält es sich mit der Casa Calò, von der die Leiche kommt.

Das italienische Herausgeberteam interpretiert, Calò sei ein jüdischer Name, und der Tote aus guter Familie,²²¹ weshalb man sein Herz problemlos herausschneiden könne. Für diese Annahme gibt es jedoch keinen Grund. Was Mosè vorhat, ist für Juden ebenso wie für Christen Leichenschändung und Nekromantie. Strenggläubige Juden lehnen sich sogar heute noch gegen Obduktion und gegen archäologische Grabungen auf Friedhöfen auf. Es ist also anzunehmen, dass die Casa Calò eher ein Armenhaus oder eine Leichenhalle war, wo Tote aus der untersten Schicht aufgebahrt wurden, hinter denen keine klagefreudige Verwandtschaft stand.

Nun zu den gattungstypischen obszönen Wortspielen der Dienerfiguren! Die Amme Filandra sieht sich z.B. genötigt, ihre Ziehtochter Emilia vor der Heirat mit dem alten Pancrazio aufzuklären:

FILANDRA. Udisti, o figlia? Il vecchio
esser deve tuo sposo;
convien, che t'apparecchi
a giocondi concerti,
però che gli strumenti
son più soavi quanto più son vecchi.²²²

FILANDRA. Hast du gehört, Mädchen? Der Alte
soll dein Mann werden.
Es ist besser, wenn du dich
auf heitere Harmonie vorbereitest,
da die Instrumente
desto weicher sind / klingen, je älter sie sind.

²²¹ Das wird nicht gesagt. Im *libro d'oro* von Livorno (1768-1770) gibt es keine Patrizierfamilie namens Calò. https://it.wikipedia.org/wiki/Storia_di_Livorno.

²²² *Le nozze in sogno* II, 13. Szene 12 wurde nicht vertont.

Das passt ebenso auf Stainer-Geigen wie auf die Fortpflanzungsinstrumente des greisen Heiratsanwärters.

Der *zanni* Zorzo zeigt seine ‚Dummheit‘ u.a. dadurch, dass er, wenn ein Wort unterschiedliche Bedeutungen hat oder wenn es konkret *und* metaphorisch verwendet werden kann, auf die ‚falsche‘ Bedeutung reagiert:

PANCRAZIO. [...] vanne in camera mia e disfa 'l letto.

FRONZO. Voi potete gracchiare:

com'io non vi sto drento almen diec'ore,

io non lo so disfare.²²³

PANCRAZIO. [...] Geh in mein Zimmer und zerwühle das Bett [*wortwörtlich*: mach das Bett kaputt].

FRONZO. Was Ihr da redet! Wenn ich

nicht mindestens zehn Stunden drin liege,

kann ich es nicht kaputtmachen.

Im Deutschen gibt es kein Wort das beide Bedeutungen - *zerwühlen* und *kaputtmachen* - hat. In diesem Fall musste ich also passen. Im nächsten – meinem letzten Beispiel – habe ich eine Lösung gefunden, die der Denkweise des Zanni gerecht wird und die obszöne Anspielung auch im Deutschen transportiert.

LUCINDA. Puntura acerba e ria

mi fa...

PANCRAZIO. Non arrossir.

LUCINDA. ...per doglia gemere.

FRONZO. Se si punge, o padron,

fate com'a limon: fatela premere.²²⁴

LUCINDA. Ein brennender, böser Stich veranlasst mich...

PANCRAZIO. Werdet nicht rot!

²²³ *Le nozze in sogno* I, 4.

²²⁴ *Le nozze in sogno* II, 6.

LUCINDA....vor Schmerz zu stöhnen.

FRONZO. Wenn sie sich sticht, Herr, macht's wie die Fee mit Dornröschen.
Schickt sie ins Bett und den Prinzen gleich nach.²²⁵

Ich bin am Ende angekommen. Ich hoffe, dass ich vermitteln konnte, warum Barocklibretti übersetzt werden müssen, dass Librettotexte in linguistischer und literarischer Hinsicht hochinteressant und oft sehr lustig sind, dass es sich dabei um eine Literaturgattung handelt, bei der noch sehr viel unerforscht ist; dass sich auch einem, der nicht das Glück hat, ein großes Werk zu entdecken, neue Welten auftun, wenn er hinter die Texte schaut. Das Allerschönste ist aber vermutlich, dass der eigene Einsatz befruchtend auf das Theater der Gegenwart wirkt und letztlich sogar anderen Menschen, die sich die wiederauferweckten Opern anschauen, Freude bereitet. Kann Wissenschaft schönere Ergebnisse zeitigen?

²²⁵ Wortwörtlich „Wenn sie sich sticht, Herr, / macht es wie mit einer Zitrone: lässt sie auspressen.“ Lorenzo Bianconi sagt, *premere* bedeute den sexuellen Akt (Mail 8.3.2016). Fronzo ist ein Zanni, ein dumme Diener, der metaphorische Ausdrucksweisen wortwörtlich versteht. Etwa: „Wenn sie sticht, macht es wie mit einer Wespe. Erschlagt sie.“ Oder: „Wenn sie gestochen wird, Herr, macht es wie mit den Spargeln. Serviert sie mit Butter und Parmesan.“

FRANK PIONTEK (Bayreuth)
Der Musick gehorsame Tochter?
Mozarts Librettisten

Wer sich an Mozarts Librettisten, also an seine Textbuch-Schreiber erinnert, wird, wenn er sich einigermaßen in der Operngeschichte auskennt, sogleich an zwei Namen denken: Lorenzo Da Ponte, geb. Emanuel Conegliano heißt der eine, Emanuel Schikaneder, geb. Johann Joseph Schickeneder der andere. Abgesehen vom Umstand, dass die Libretti, die diese Herren für Mozart schrieben, in dessen späte Jahre fallen, ist bemerkenswert, dass es neben diesen vier Opernbüchern noch Bücher zu weiteren 18 Bühnenwerken gibt, deren Dichter für den gemeinen Opernfreund im Schatten von Da Ponte und Schikaneder stehen. Nehmen wir noch die bedeutende (und schöne!) Musik hinzu, die Mozart für ein Schauspiel mit Musik und ein verschollenes Melodram schrieb, dann summiert sich die Anzahl der von ihm „vertonten“ Libretti auf 24 – nicht gezählt all die vielen Arien und Ensembles, die er für die Werke fremder Autoren oder für den Konzertsaal komponierte.

„Vertont“ – schon das Wort könnte, vermutet man dahinter eine Beziehung, die für frühere Mozartbiographen eher eine oberflächliche war, auf eben diese Nicht-Beziehung hinweisen, zieht man einmal jene Fälle ab, die Mozarts aktives, ja eingreifendes Interesse am Text und seine streitfähige Zusammenarbeit mit einem Librettisten deutlich bezeugen: die Fälle des *Idomeneo* und der *Entführung aus dem Serail*. Bei der weltberühmten *Zauberflöte*, deren Entstehungsgeschichte nur durch einige wenige äußere Daten erschließbar ist, können wir es durch einen Vergleich des Textbuchs mit der Fassung der Partitur zumindest ansatzweise herausfinden. In so gut wie allen anderen Fällen sind wir bei der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Librettist und Komponist auf Vermutungen angewiesen – doch schon die Beschäftigung mit Leben und Werk der Mozart-Librettisten wird uns davon überzeugen, dass es der Musiker nicht – oder nicht in jedem Fall – mit bedeutungslosen No-names zu tun hatte. Wer sich näher mit den nicht weniger als 20 Autoren beschäftigt, die direkt und indirekt an den Mozartschen Libretti beteiligt waren, könnte leicht ein dickes Buch verfassen. Ich wundere mich, warum es noch nicht geschrieben wurde.

Beginnen wir am Anfang: bei Mozarts musiktheatralischem Opus 1. *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* ist, nach älterer, aber falscher Titulierung, ein Geistliches Singspiel, richtig: eine Art Klerikal-Oratorium mit dramatischer Handlung, in seiner Form aber eine veritable Oper. Schon diese Mehrdeutigkeit der Gattungsbezeichnung sagt etwas über das spezielle Verhältnis zwischen Libretto und Partitur aus, indirekt auch über die Beziehung zwischen Texter und Musiker.

Das Werk des nur elfjährigen Komponisten war lange Zeit nur den wirklichen Mozart-Aficionados ein Begriff, was sich auch auf die Ansicht über, schlechter: gegen den Librettisten bezog. Nur die engagiertesten Salzburger Stadthistoriker würden heute den Ignaz Anton Weiser noch kennen, hätte er nicht 1767 sein dreiteiliges Textstück verfasst, von dem Mozart einen Teil komponierte. Für die Freunde Salzburgs ist er deshalb bedeutend, weil er es wahrscheinlich war, der 1747 den Mozarts die Wohnung in der Getreidegasse 9 besorgte: in seiner Eigenschaft als Bürger. Weiser war ein Musikfreund, der – neben seinem Hauptberuf als bürgerlicher Textilhändler und, seit 1749, als Mitglied des Stadtrats – in seinen „Nebenstunden“, wie man damals zu sagen pflegte, Dichtungen schrieb, die gelegentlich von den anerkannten Salzburger Komponisten Leopold Mozart und Ernst Eberlin vertont wurden.²²⁶ Das Werk von 1767 war also das Werk eines Mannes, den man seinerzeit als „Dilettanten“ bezeichnete: ein Bürger oder Geistlicher oder Professor, der sich nebenbei der Dichtkunst widmete, ohne den Anspruch zu erheben, als Dichter zu gelten, entgegen dem Motto: „Mehr noch – er ist ein Poet.“ Nur wenig später wird ein zweiter Salzburger Dilettant in Mozarts Dunstkreis treten: der Pater Rufinus Widl, der zunächst als Gymnasialprofessor diente, dann als Professor der Philosophie an der Salzburger Universität, schließlich als Prior und Pfarrer in Seeon. Das Gymnasialprotokoll, das im Jahre 1767 die Aufführung der Schuloper *Apollo et Hyacinthus* vermerkt, nennt ihn einen „ausgezeichneten Professor“, zu dessen lateinischem Stück der elfjährige Knabe eine Musik geschrieben habe, die „allgemein gefiel“. Man muss das Lob für den Professor, der sich in diesem seltenen Fall als Lib-

²²⁶ Rudolph Angermüller, *Vom Kaiser zum Sklaven. Personen in Mozarts Opern*, München – Salzburg 1989, S. 105. Hier findet sich auch eine komplette Übersicht über Mozarts Librettisten (S. 93-107).

rettist betätigte, weder über- noch unterbewerten, aber man wird bei genauerer Betrachtung von Text und Musik der Aussage nicht widersprechen: Mozart hat – hier wie im Fall der Geistlichen Oper – eine ausgezeichnete Arbeit abgeliefert. Frühere Biographen, unter ihnen Alfred Einstein und Wolfgang Hildesheimer, sahen das noch anders; selbst für Einstein, den vorsichtiger Argumentierenden von beiden, waren Kompositionen dieses Schlages im Grunde uninteressant, galten sie ihm doch als Werke minderer Qualität, ja: als dramatischer Unsinn.

Nicht erst Peter Sühling, der ein herausragendes Buch über Mozarts früheste Opern veröffentlicht hat²²⁷, war klar, dass derart pauschale Urteile die Werke völlig verkennen. Dass die Musik die Figuren nur im Ansatz derart charakterisiert, wie es Mozart erst mit dem *Idomeneo* von 1780 und in seinen sogenannten Meisteropern tat, und dass man trotzdem schwach werden könne, wenn man diese oder jene Stelle aus den früheren Opern studiere: diese Unsicherheit war schon Joachim Kaiser beigegeben, der sein nach wie vor vergleichsloses ABC-Buch über Mozarts Figuren *Mein Name ist Sarastro* mit eben jenem *Idomeneo* beginnen ließ.²²⁸ Diese Unsicherheit aber weist auf die Bedeutung des Textbuchs hin, auch auf die Frage, welche Rolle ein wie auch immer geartetes Textbuch für die Komposition überhaupt besitzt: mag es „gut“ oder „schlecht“ sein (also von Weiser oder Da Ponte stammen) oder mag die Musik uncharakteristisch und also austauschbar (wenn auch äußerlich schön) oder unverwechselbar charakterisierend sein.

Die These sei aufgestellt: natürlich gibt es Textbücher, deren Lektüre schon *per se* Spaß macht, wofür man nicht einmal zu jenen exzeptionellen Libretti greifen muss, die uns die intensive wie nachprüfbare Zusammenarbeit eines Hugo von Hofmannsthal mit Richard Strauss oder eines Arrigo Boito mit Giuseppe Verdi (um nur die bekanntesten Beispiele von Co-Produktionen zu nennen) beschert hat. Natürlich gibt es Libretti, bei deren Lektüre man nicht an Dichtkunst denken kann – doch wer derartig urteilt, verkennt das besondere Verhältnis zwischen Text und Musik. Ob die Poesie wirklich als der „Musick gehorsame Tochter“ zu dienen hat: diese bekannte und zu Tode zitierte Formel, die auch den bewusst mit einem Fragezeichen versehenen Titel dieses Vortrags zielt, muss befragt

²²⁷ Peter Sühling, *Die frühesten Opern Mozarts*, Kassel 2006.

²²⁸ Joachim Kaiser, *Mein Name ist Sarastro. Die Gestalten in Mozarts Meisteropern von Alfonso bis Zerlina*, München 1984.

werden, will man dem eigentümlichen Charakter nicht allein der Mozart-schen Opernmusik nahe kommen. Gerade die frühen, allzu lange im Dunkel nistenden Vertonungen zeigen uns nämlich, dass sich die Zusammenarbeit zwischen Librettist – mag er nun ein Dilettant oder ein Berufsautor sein – und Komponist nicht auf den persönlichen Kontakt und das nachweisbare Eingreifen des Musikers in den literarischen Text beschränkt. Die allgemeine Meinung aber lautete bis vor einigen Jahren noch schlicht und einfach, dass Mozart viele Texte zu vertonen hatte, „auf die er keinen Einfluss nehmen konnte“.²²⁹ Soviel ist richtig: Mozart hat 14 Original-Libretti vertont und acht, die schon von anderen Komponisten in Musik gesetzt worden waren, was nicht immer bedeutete, dass im einen wie im anderen Fall der Text unangetastet bleiben musste; seine vorletzte Oper *La clemenza di Tito* ist ein Werk Metastasios *und* des Bearbeiters Mazzolà. Positiv ausgedrückt: in dem Moment, in dem ein Musiker einen Text mit Musik versieht, ist er schon an der Interpretation und am spezifischen Klang, also am Sinn des Textes beteiligt, der – als reiner Text genossen – niemals all das freigeben kann, was in ihm steckt. In diesem Sinn stehen scheinbar subalterne Figuren wie Weiser und Widl auf akkurat derselben Stufe wie ein Lorenzo Da Ponte, den die Nachwelt als das einzige Genie zu bezeichnen pflegt, mit dem Mozart das Vergnügen hatte, jemals zusammenzuarbeiten. In Sachen Schikaneder hat sich in den letzten Jahren viel an Rehabilitationsarbeit getan, und der große Metastasio ist endlich aus dem Schatten gerückt, in den ihn – was angesichts der nachmetastasianischen Libretto- und Opernentwicklung völlig begreiflich ist – die Nachwelt verdammt hat.

Peter Sühning also konnte zeigen, wie bereits der elfjährige Mozart ein Libretto „vertont“ hat. Seine Analysen weisen mit Nachdruck auf etwas Selbstverständliches hin: dass uns die separierte Betrachtung und Interpretation eines Textbuchs zu einem musikdramatischen Werk – noch dazu ohne die Betrachtung des historischen Gattungsumfelds – noch nichts über die Dignität einer Vertonung oder die Haltung des Komponisten zum Text verrät, ungeachtet dessen, dass er, wie Angermüller im Fall des *Apollo et Hyacinthus*-Librettos annahm, Textbücher „ohne weitere Umstände akzeptiert haben dürfte“.²³⁰ Die Vermutung, dass Mozart in

²²⁹ Rudolph Angermüller, *W.A. Mozart: Sämtliche Opernlibretti*, Stuttgart 1990, S. 5.

²³⁰ Ebd.

seiner Vertonung des Weiserschen Textes bewusst die Vorgaben überschritten hat, die ihm die besondere Anlage des Textbuchs nahegelegt, ist nicht von der Hand zu weisen: es ist möglich, dass Mozart bereits bei seinem ersten, zwei Stunden langen musikdramatischen Werk als Komponist in die Struktur des reinen Textes eingriff, sich somit als Mit-Autor betätigte, der, vermutlich ohne Willen des Autors, sein Konzept einer Oper realisierte. Wenn nicht alles täuscht, hat er, um Rezitative einer Oper schreiben zu können, die als Sprechtexte konzipierten Dialoge in lockeren Blankversen vertont. „Er betrachtete sich als Musiker, der zu komponieren habe, und wollte dies auch da durchsetzen, wo Konventionen oder ihn beschränkende Absichten von seiten der Librettisten es ihm nicht erlaubten.“²³¹ Doch ist dies nur eine Seite der Medaille. Für die Betrachtung des Librettos und also der Arbeit des Textdichters ist es entscheidend, dass der Text an sich dem Musiker die Möglichkeit bot, aus dem intendierten Singspiel eine „wahre Oper“ zu machen. Jahrzehnte später wird Mozart in seinem Werkverzeichnis eine seiner Opern als „vera Opera“ bezeichnen; schon im Fall der *Schuldigkeit des ersten Gebots* nutzt er die Möglichkeiten, die ihm der Librettist zur Verfügung gestellt hat, um aus dessen Material ein Stück zu machen, das den Rahmen des traditionell angelegten Textbuchs bricht. Wie der Autor sich dazu verhalten hat, ist leider nicht überliefert; vielleicht wird er mit Verwunderung registriert haben, was der junge Komponist aus seinem Werk gemacht hat. Denn „ob der extensive und expressive Aufwand, den Mozart mit dem Libretto trieb, ohne sich an die Beschränkungen der Vorlage zu halten, noch mit dem in Einklang zu bringen war, was der Vorbericht des Librettos als Zweck der Vorstellung angibt, nämlich ‚zwar nicht bloß die Sinne zu ergötzen (als welchen keineswegs das rechte Ziel eines geistlichen Singspieles ist) sondern das Gemüth nützlich zu unterhalten‘, kann bezweifelt werden.“²³²

Spätestens hier aber muss die Vermutung wiederholt werden, dass *jegliche* Vertonung jeglichen Textes mehr oder weniger den Rahmen sprengt, den ihr der Text – nein: nicht vorgibt, aber zur Verfügung stellt. Betrachten wir nur einmal das Finale des Oratoriums, das der Dichter sehr schlicht angelegt hat. Auf drei Zeilen, die der Christgeist solistisch zu singen hat, folgt ein dreizeiliges Duett der Allegorien Barmherzigkeit

²³¹ Sühning (wie Anm. 227), S. 41.

²³² Ebd., S. 43f.

und Gerechtigkeit, dem vier abschliessende Verse des Christgeists folgen. Mozart hat aus dieser Nummer ein komplexes Gebilde von zehn Minuten Länge gemacht, in dem sich die Stimmen ein-, zwei- und dreistimmig abwechseln. Der Librettist konnte von der Vielgestaltigkeit des Satzes noch nichts ahnen – erst Mozarts musikalisches Talent brachte jene Sphäre hervor, die in den dreistimmigen Passagen aus der simplen Form einer *Aria a tre* einen wirkungsvollen Ensemblesatz schuf. Man mag über den Text und seine Form lächeln, doch gerade er war es, der dem Musiker die Gelegenheit verschaffte, sich im Stil der zeitgenössischen italienischen Oper erfolgreich zu üben.

Lange Zeit galten sie als Jugendwerke, die nur gelegentlich ausgegraben wurden, um zu bemerken, dass es da schöne Musik, aber dramaturgisch wenig Interessantes zu hören gäbe. Wer sich bei Wolfgang Hildesheimer über Mozarts frühe Opern, speziell die Opern der Gattung *Opera seria* und ihre Texte informiert, bekommt also nicht mehr als die Auskunft, dass es dem Komponisten nicht darauf ankam, das Gattungsmuster zu durchbrechen, das, rein psychologisch betrachtet, denkbar uninteressant sei: Mozart habe sein Genie an stilisierte Figurinen und artifizielle „gestellte“ Situationen verschwendet. Typisch ist seine Einschätzung des *Rè pastore*: „Die Oper, textlich ein Stück von der Stange aus der Kollektion Metastasio, zeigt uns einigermaßen deutlich, dass es für Mozart an der Zeit war, aus diesem Schema auszubrechen, dieser endlosen Aneinanderreihung rezitativischer Dialoge mit ihrer ermüdenden Rhetorik, die andauernd in Ausrufen wie ‚Oh, Dio‘, ‚O Numi‘, ‚Stelle‘ etc. kulminiert, während derer die ohnehin mühsam sich vorwärtsbewegende Handlung stillsteht. [...] Dieses Schema zu ändern oder zu beleben, stand nicht in der Macht des Komponisten, ihm fiel, buchstäblich, nur die ‚Vertonung‘ zu. Hier also hat Mozart vertont.“²³³ In den Abgrund also mit den Herrschern Lucio Silla, Mitridate, Alessandro dem Großen und dem Himmelsbesucher Scipio. Als aber Thomas Hengelbrock im Mozart-Jahr 2006 den *Rè pastore* während der Salzburger Festspiele einstudierte, kam er zum Ergebnis, dass Mozart das alte Sujet so persönlich durchgeformt habe, „dass der Vorwurf, das Stück sei noch in der metastasianischen Tradition des Abstands geschrieben, eigentlich nicht haltbar ist“.²³⁴

²³³ Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt am Main 1977, S. 155f.

²³⁴ Programmheft *Il Rè pastore*. Salzburger Festspiele 2006, S. 20.

Heute also sehen wir die Libretti und ihre Dichter und Mozarts Sicht auf diese Libretti anders – und dies auch, weil wir in den Verfertigern der Textbücher bisweilen interessante Persönlichkeiten zu entdecken vermögen. Beispiel *Ascanio in Alba*:²³⁵ Mozart komponierte die Festa teatrale aus Anlass einer hochfürstlichen Hochzeit. Ein Feuerwerk also, das indes nur dann verstanden werden kann, wenn wir es in den Kontext der höfischen Festkultur des Hauses Habsburg rücken. Vom Librettisten war zunächst nichts anderes zu erwarten als eine Darstellung höfischer Konflikte – doch besitzen sie einen gewichtigen Anteil einer gemäßigten Aufklärung, der 1770 *en vogue* war. Ein Blick auf Parinis Leben und Werk beleuchtet die zwiespältig erscheinende Stellung des Buches, dessen Intention weniger auf einer verfaulten Ideologie als auf dem Missverständnis beruht, dass der Adel reformierbar sei. Giuseppe Parini nimmt, wie Manfred Hardt geschrieben hat, „den Impetus der aufklärerischen Ideen seiner Epoche voll in sich auf und setzt ihn künstlerisch um in eine ironische, reflektierte Balance zwischen ästhetischem Formstreben und gesellschaftlichem Engagement.“²³⁶ In seinem Werk verbindet sich ein Raffinement arkadisch-klassizistischen Zuschnitts mit einem aufklärerischen Reformbedürfnis, das „aus harten Lebenserfahrungen gespeist“ wurde.²³⁷ Seine Biographie bietet bezeichnenderweise den Einblick in die typische Karriere eines Intellektuellen, der noch mit einem halben Fuß im Ancien Régime steckt, während die Revolution sich schon ankündigt. 1729 geboren, wurde der junge Verfasser bukolischer Lyrik Erzieher im Haus der Herzöge von Serbelloni. 1762 kam es zu einem Eklat: Als die Herzogin Maria Vittoria die Tochter des Instrumentalisten Sammartini ohrfeigte, wagte es Parini, dagegen zu protestieren, woraufhin er sich, wohl freiwillig, von den noblen Herrschaften verabschiedete. Solcherart den Adel studierend, schrieb er den *Dialogo sopra la nobiltà*: ein Gespräch zwischen einem Dichter und einem heruntergekommenen Adligen. Die Zweifel an der Legitimation des ersten Standes, verbunden mit einer Moralpauke gegen die Laster des Adels, werden von Parini jedoch maßvoll, im Ton der Versöhnung formuliert. Er spricht kein Verdammungsurteil

²³⁵ Frank Piontek, *Vom Eros der Politik. Mozarts Ascanio in Alba*, in: Politische Mythen im (Musik-)Theater. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 2001, hg. von Peter Csobadi u.a., Anif/Salzburg 2003, S. 444-460.

²³⁶ Manfred Hardt, *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf – Zürich 1996, S. 488.

²³⁷ Ebd.

über den ganzen Stand aus, sondern wusste zwischen räuberischen, blutrünstigen oder charakterlosen Adligen und den klugen, gerechten und großherzigen Vertretern dieses Standes zu unterscheiden. Der Hinweis auf die soziale Tugendfähigkeit des Adels aber grundiert unübersehbar das Finale des *Ascanio*. Mag auch die milde Form dieser Kritik auf die Rücksicht gegenüber seinen Gönnern, etwa dem Generalgouverneur der Lombardei, Carl Joseph Graf von Firmian beruhen, so zeigt auch Parinis berühmtestes Werk, das Epos *Il Giorno*, dass es ihm ernst war. 1763 veröffentlichte er mit *Il Mattino* den ersten Teil dieser Abrechnung mit dem nutzlosen Leben eines eitlen, hohlen und nichtsnutzigen Adligen, doch ist es bezeichnend, dass er auch hier „nie als hassender oder verachtender Richter oder als unversöhnlicher, fanatischer Moralprediger“ auftritt. Weitab von den Schärfen einer kompromisslosen aufklärerischen Ideologie, artikulierte sich sein Engagement vor dem Hintergrund eines „klassisch fundierten, moralisch sensiblen Humanismus traditioneller Prägung, mit dem übergeordneten Ideal eines Gleichgewichts zwischen Natur und Kunst, zwischen Sinnenfreude und Tugendhaftigkeit“.²³⁸ So konnte es kein Zufall sein, dass dem Hauslehrer, Redakteur der *Gazzetta di Milano*, also des offiziellen Organs der österreichischen Regierung in der Lombardei, dem Professor für Rhetorik und Schöne Literatur, dem Bühnendichter des Teatro Ducale, im Jahre 1770 der Auftrag zukam, die Festlichkeiten mit einer Festa Teatrale zu krönen.

1786 kritisierte er die Reformen Josephs II., die inzwischen chaotische Formen angenommen hatten. Stimmte er zunächst der Französischen Revolution zu, so wurde er später zum Kritiker des Terreur-Regiments. 1796 wurde Parini sogar Mitglied der von den Franzosen eingesetzten Stadtverwaltung, aber wegen seiner offenen Kritik wurde er suspendiert und zog sich aus dem politischen Leben zurück. Als im April 1799 die Cisalpinische Republik unter dem Ansturm der Österreicher fiel, huldigte er dem neuen, alten Regiment mit einem Gedicht, „wohl weniger aus Überzeugung, als vielmehr in dem Wunsch, von ihnen in Ruhe gelassen zu werden.“ Er starb schließlich, politisch desillusioniert, am 15. August 1799.

Wie man sieht, war auch dieser Librettist kein uninteressanter Vielschreiber, sondern ein Repräsentant der unruhigen Epoche. Ob Mozart

²³⁸ Ebd., S. 500.

ihn persönlich kannte oder seine Zustimmung zum Textbuch ausdrücklich äußerte, ist unwichtiger als die Tatsache, dass er ein Werk unter die Finger bekam, dessen Figuren ihm genügend Material für eine differenzierte Vertonung boten. Natürlich sind die Liebeskonflikte dieser festlichen Veranstaltung, die einem spezifischen Sinn und einer definierten Gesellschaft zu dienen hatte, nicht mit den Liebesverwirrungen zumal der *Così* vergleichbar, aber Mozart hätte niemals seine „Meisteropern“ komponieren können, hätte er nicht vorher Libretti von der Art des *Ascanio* oder jener komischen Opern in Musik gesetzt, die immer noch als „Jugendopern“ abgetan werden.

Auch die Librettisten der anderen Mozart-Opern waren gebildete Leute, was keine Ausnahmen markierte, im Gegenteil: zu Mozarts Zeit galt das Verfassen von Libretti noch als Kunst, die sich eines gediegenen Handwerks versichern konnte.²³⁹ „Es gibt Regeln für alles, und es wäre ein Verbrechen, sie zu verletzen und nicht zu beachten“, lässt Goldoni in seinen Memoiren einen Theaterdirektor sagen. Mag sein, dass die Befolgung dieser Regeln allzu oft in einen öden Schematismus mündete. Es war die Kunst des jeweiligen Mitarbeiters am Gesamtwerk, also des Musikers, jene Regelhaftigkeit (die nicht nur in der *Seria*, sondern auch in der *Buffo*-Oper zum Tragen kam) mit seinen Mitteln anzureichern oder zu variieren. Auch dies ist eine Tatsache, die uns dazu zwingen sollte, das Phänomen Libretto historisch zu betrachten – denn ein Librettist, der 1770 oder 1780 etwas auf sich hielt, war stolz darauf, die Kunst des Librettoschreibens vor der Folie einer gediegenen Bildung zu pflegen. Nicht allein Lorenzo Da Ponte hat, auch in der *Così*, mit lässiger Hand darauf verweisen können, dass er sich in der Literatur der Alten und der jüngeren Vergangenheit so glänzend auskannte wie der große Belletrist Casanova, der dazu befugt war, dem Librettisten Änderungsvorschläge für das Buch zum *Don Giovanni* zu unterbreiten. Leider hat Mozart Casanovas Verse nicht vertont; sonst hätten wir es mit einer einzigartigen musikdramatischen Begegnung zweier Ausnahmestalten des 18. Jahrhunderts zu tun gehabt.

Pietro Metastasio steht, was Rang und Namen betrifft, an der Spitze jener Librettisten, die vor Da Ponte Berühmtheit erlangten. In seinem

²³⁹ Albert Gier, *Handwerk, Machwerk – oder doch Kunst? Kleine Apologie des Librettos*, in: „Gehorsame Tochter der Musik“. Das Libretto: Dichter und Dichtung der Oper, hg. von Cécile Prinzbach, München 2003, S. 19-25.

langen Leben, das von 1698 bis 1782 währte, also alle Tendenzen zwischen dem Spätbarock und der Empfindsamkeit aufnehmen konnte, hat er die maßgeblichen Libretti für unendlich viele Musiker geliefert; etliche seiner Textbücher wurden viele Dutzendmal, insgesamt nicht weniger als 800mal vertont. Mozart hat drei seiner Libretti komponiert: neben der Oper über Alexander den sogenannten Großen schuf er die Gestalten des Himmelsschauers Scipio und der biblischen Judith. Noch am Ende seines Lebens wird Mozart – und wieder erhält er einen Auftrag und damit, nicht aus eigener Wahl, das Textbuch – ein Libretto des Großmeisters zur Hand nehmen. Nun aber kann ihm der bloße Text nicht mehr genügen. Der Poet Caterino Mazzolà (mit dem auch Da Ponte in Dresden in Kontakt kommt) überarbeitet es grundlegend, um daraus eine „vera opera“, eine wahre, nach neuesten dramatischen Gesichtspunkten konzipierte Oper von 1791 zu machen. Konnte Glucks Librettist Calzabigi, mit dem zusammen er seine sogenannten Reform-Opern erdacht hatte, noch mit guten Gründen das Lob Metastasios als eines Dichters singen, der „wahre, vollkommene und kostbare Tragödien“ geschrieben habe, die die Laster auslöschen und den Sinn für die Tugend erwecken würden, hat sich das Ideal im Lauf der Mozart-Zeit gewandelt – was die frühen Werke des Komponisten der älteren Libretti doch nicht unbedeutend macht.

Kam Metastasio, durchaus als ein Mann der gemäßigten Aufklärung, aus der römischen Schule der feinsinnigen Dichterakademie Arcadia, so sehen wir Mozarts andere Librettisten in anderen Akademien am Werk. Vittorio Amadeo Cigna-Santi war Mitglied der Turiner Accademia dei Trasformati und schuf das Libretto zu *Mitridate, Re di Ponto* auf der Grundlage der Tragödie von Jean Racine, also eines Werks der literarischen Hochkultur. Marco Coltellini, der *La finta semplice* nach der Komödie Goldonis bearbeitete, war ursprünglich Geistlicher, kannte sich in England aus und wurde als Nachfolger Metastasios Poeta cesareo am Wiener Kaiserhof, bevor er auf Einladung des russischen Hofes nach St. Petersburg ging. Giovanni da Gamera, der das Libretto zu *Lucio Silla* schrieb, war Abate, studierte Jurisprudenz, trat dann in österreichische Kriegsdienste und lebte ab 1765 in Mailand, wo er sich im Kreis der Aufklärer bewegte. Ab 1775 trifft man ihn in Wien, wo er 1793 als Poeta cesareo Dichter des Hoftheaters wurde. Später übersetzte er die *Zauberflöte* ins Italienische. Bemerkenswert ist auch, dass ihn die Zeitgenossen den „Poeta lagrimoso“ nannten. Seine Libretti unterscheiden sich strukturell

nicht von den ‚typischen‘ der opere serie, aber sie enthalten ein Element, das man ‚vorromantisch‘ genannt hat. Die Wendung zum *lieto fine* durch einen überraschenden Durchbruch zur überwältigenden, verwirrend abstrakten, menschlichen Größe – in der Geste der Versöhnung, der Verzeihung, Entsaugung –, dies ist herkömmlich, doch als Vertreter der italienischen „drammi lagrimosi“ betonte Gamerra besonders das Wunderbare und Melodramatische. Gamerra, der im *Argomento* zum *Lucio Silla* den Großmeister des Librettos ausdrücklich lobt, reformierte gewiss nicht die metastasianische Oper, aber er gehörte zu jenen, die das Genre der Opera seria spezifisch einfärbten: im Sinne der „pièces larmoyantes“, gerade im *Lucio Silla*, der drei Ombra-Szenen enthält und leicht auf die zeitgenössische Politik der Habsburger in der Lombardei bezogen werden konnte.

Giuseppe Petrosellini, der die *Finta giardiniera* dichtete, diente als Sekretär des Fürsten Giustiniani, später als päpstlicher Kammerdiener. Er war Mitglied dreier römischer Akademien und schrieb sein berühmtestes Libretto für Paisiello: den *Barbiere di Siviglia*.²⁴⁰ *Die Gärtnerin aus Liebe* gehört einem besonderen Typus an: der *Commedia dell'arte*; es ist indes diese Buffaoper, welche die aus differenzierten Charakteren gebauten, späteren Opern Mozarts ahnen lässt. Johann Andreas Schachtner war vor allem Salzburger Hoftrompeter und Komponist, aber auch ein renommierter Lokalpoet, der Mozart zwei Libretti schrieb: *Bastien und Bastienne* und *Zaide*. Gilt das erste Stück als gelungene Petitesse eines frühreifen Knaben, so das zweite als bedauerlicherweise fragment gebliebenes, herausragendes Singspiel. In beiden Fällen hat das Textbuch, dessen Naivitäten man belächeln mag, einen kaum zu vernachlässigenden Anteil, auch wenn dies im Fall der musikalisch betörenden *Zaide* nur nach den übrig gebliebenen Textfragmenten und Schachtners Stückvorlage beurteilt werden kann.

²⁴⁰ [Lorenzo Bianconi hat gezeigt, daß das (von Paisiello in St. Petersburg vertonte) Libretto des *Barbiere di Siviglia* so viele Gallizismen, Prosodiefehler und Verstöße gegen die Regeln der it. Metrik enthält, daß der Verfasser unmöglich italienischer Muttersprachler gewesen sein kann; es könnte sich um einen Russen oder Franzosen gehandelt haben, vgl. L. Bianconi, *Wer schrieb das Libretto zu Paisiellos Barbiere di Siviglia?*, in: Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung 12 (2005), S. 6f. – A.G.]

Mozart hat auch den Stoff zum *Idomeneo* nicht selbst ausgewählt²⁴¹, aber er hat mit dem Librettisten um die Textgestalt gerungen wie niemals zuvor. Zumindest gibt es keine Hinweise darauf, dass er sich jemals um ein Libretto so gekümmert hat wie im Fall *Idomeneo*. Noch das vollendete Werk verrät den Ehrgeiz, der das Junggenie beseelt haben muss, der für den Münchner Hof etwas außergewöhnlich Kostbares liefern wollte. Der Salzburger Hofkaplan Giambattista Varesco hat aus dem antiken Mythos vom kretischen Herrscher Idomeneo und seinem Sohnesopfer, wie er bei Crébillon père und im Telemach-Roman von Fénelon erzählt wird, eine Opera seria gemacht, mit der sich Mozart nicht zufrieden geben wollte. Der jesuitisch erzogene Priester Varesco, der sich in der antiken und christlichen Literatur hervorragend auskannte, wurde von Mozart genau instruiert: hier sollte eine Arie geändert werden, dort, nicht zum Vergnügen des Librettisten, die viel zu lange und umständliche Orakelszene gekürzt werden. Mozart hat sich nicht nur – weit davon entfernt, ein passiver Lieferant zu sein – mit dem viel zu alten und zu schlechten Sänger des Idomeneo auseinandergesetzt, sondern auch mit dem Dichter, dessen Text nicht ungeprüft blieb. Beide Male entpuppt sich der Komponist als Mitschöpfer eines Gesamtkunstwerks, dessen Grundstruktur er nicht dem ungeübten Dichter und einem unfähigen Sänger überlassen möchte – nebenbei: wer eine Oper des 18. Jahrhunderts nur nach den heute vorliegenden Libretti beurteilt, wird nicht begreifen können, wie flexibel die Aufführungsbedingungen der Zeit aussahen. Denn ein Text war – bis ein Mozart die Dramaturgie von Text und Musik, auch mit Änderungen, etwa einer Ersatzarie, fixierte – nicht sakrosankt. Beim Text hatte zur Hochzeit der Opera seria ein Sänger oder eine Sängerin mitzusprechen und zu dichten, indem er oder sie seine persönlichen Forderungen nach mindestens einer Glanznummer befriedigte: mit irgendeiner Arie aus irgendeiner anderen Oper. Sich den Librettisten – selbst einen *Gran uomo* wie Metastasio oder Apostolo Zeno – als autonomen Autor vorzustellen, geht an der Realität der Opernpraxis noch der frühen Mozartzeit vorbei, in der auch ein Genie zu Kompromissen bereit sein musste.²⁴²

²³⁹ Daniel Hertz, *Hat Mozart das Libretto zu Idomeneo ausgewählt?* in: *Idomeneo 1781-1981*, München 1981, S. 62-70.

²⁴² Tomislav Volek, *Warum hat Mozart einen solchen Text gewählt?* in: *Mozart-Jahrbuch* (2011), S. 179-187. Volek erläutert diese Tatsache am Parade Fall des *Mitridate*.

Mozart aber gedachte keine Kompromisse mit Varesco einzugehen, wovon seine Produktionsbriefe beeindruckend zeugen. Hier offenbarte sich im Licht des Münchner Hofes eine Persönlichkeit, die mit der Kompetenz jener Erfahrungen auf die Dignität seines – also des Musikers – Kunstwerks verweisen konnte, in dessen Ganzem die Poesie eben nur „der Musick gehorsame Tochter“ zu sein habe. Mozart hat diese Forderung erst später aufgestellt, aber er hätte sie schon im Winter 1780/81 an den Librettisten oder an den Vater Leopold, der an den dramaturgischen Diskussionen beteiligt war, richten können. Der Kaplan nahm dem jungen Mann übrigens den bisweilen deutlichen Ton nicht übel. Er wird ihm noch in der Wiener Zeit einen Text liefern.

Der noch von Voltaire und Rousseau bewunderte Metastasio starb 1782; etwa Ende der 70er Jahre beginnt sein Ruhm zu welken, obwohl man noch im 19. Jahrhundert, in dem die ersten großen Erfolge Giacomo Meyerbeers die völlige Abwendung von der metastasianischen Dramaturgie markieren, seine Libretti vertont. Mozart hat noch 1791 die *Clemenza di Tito* als „vera opera“ komponiert und den Text mit dem Dresdner Librettisten Caterino Mazzolà (auch diese Zusammenarbeit ist nicht dokumentiert) derart gravierend verändert, dass der Stoff neuen politischen Deutungen ausgesetzt werden konnte.²⁴³ Der Übergang zwischen der alten und der neuen Zeit ist fließend. Kurz nach 1780 beginnt auch Mozarts Weg zur Neuen Oper bzw. zum Singspiel: mit dem *Idomeneo* als Grenzwerk zwischen der Opera seria, deren Typus von Metastasio geprägt wurde, und der modernen, dramaturgisch anderen, psychologisch vertiefteren Oper. Die *Entführung aus dem Serail* zeigt Mozart zum zweiten und letzten Mal – soweit dies dokumentarisch nachweisbar ist – bei der Arbeit am Text. Mozart macht es sich auch hier nicht leicht: sein Autor Gottlieb Stephanie der Jüngere, der später noch die Texte zu Mozarts *Schauspieldirektor* und zu Dittersdorfs einst beliebtem *Doktor und Apotheker* schreiben sollte, beginnt seine Theaterlaufbahn beim Militär, wo er

²⁴³ Friedrich Dieckmann, *Gespaltene Welt und ein liebendes Paar. Oper als Gleichnis*, Frankfurt / M. 1999, S. 23f. – Helga Lühning, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der opera seria von Hasse bis Mozart* (= Analecta musicologica 20), Laaber 1983.

vielleicht auch das Saufen lernt - „ein Alkoholiker, verwahrlost und verschlagen, der Machtspiele genießt und es genießt, Schauspieler, Stückeschreiber oder Komponisten durchfallen zu sehen“.²⁴⁴ Mag sein, dass er deshalb mit dem skrupulösen Komponisten manchen Disput auszufechten hat – doch der berühmte Brief, dem dieser Vortrag seinen Titel verdankt, sagt uns Wesentliches über das Verhältnis von Musik und Text, von Musiker und Texter, wie Mozart es sah. Am 13. Oktober 1781²⁴⁵ also schreibt Mozart an seinen Vater:

Nun wegen dem text von der *opera*. – was des Stephani seine arbeit anbelangt, so haben sie freylich recht. – doch ist die Poesie dem karakter des dummen, groben und boshaften *osmin* ganz angemessen. – und ich weis wohl daß die verseart darinn nicht von den besten ist – doch ist sie so Passend, mit meinen Musikalischen gedanken (die schon vorher in meinem kopf herumspatzierten) übereins gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen musste; – und ich wollte wetten daß man bey dessen aufführung – nichts vermissen wird. – was die in dem Stück selbst sich befindende Poesie betrifft, könnte ich sie wirklich nicht verrachten. – Die *aria* von *belmont*; o wie ängstlich etc : könnte fast für die Musick nicht besser geschrieben seyn. – das hui, und kummer ruht in meinem schoos (denn der kummer – kann nicht ruhen) ausgenommen, ist die *aria* auch nicht schlecht; besonders der Erste theil. – und ich weis nicht – bey einer *opera* muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame tochter seyn. – warum gefallen denn die Welschen kommisschen opern überall? – mit allem dem Elend was das buch anbelangt! – so gar in Paris – wovon ich selbst ein zeuge war. – weil da ganz die Musick herrscht – und man darüber alles vergisst. – um so mehr muß Ja eine *opera* gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur blos für die Musick geschrieben sind, und nicht hier und dort einem Elenden Reime zu gefallen (die doch, bey gott, zum werth einer theatralischen vorstellung, es mag seyn was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher schaden bringen) worte setzen – oder ganze stropfen die des komponisten seine ganze *idèe* verderben. – verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste – aber Reime – des reimens wegen das schädlichste; – die herrn, die so *Pedantisch* zu werke gehen, werden immer mit sammt der Musick zu grunde gehen. – Da ist es am besten wenn ein guter komponist der das theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein gescheider Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen. – Dann darf einem vor dem beyfalle des unwissenden auch nicht bange seyn. – die Poeten kommen mir fast vor

²⁴⁴ Eva Gesine Baur, *Emanuel Schikaneder. Ein Mann für Mozart*, München 2012, S. 108.

²⁴⁵ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 3. Kassel u.a. 1963, S. 167f.

wie die trompeter mit ihren Handwerks Possen! – wenn wir komponisten immer so getreu unsern regeln (die damals, als man noch nichts bessers wusste, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musick, als sie untaugliche bücheln, verfertigen.

Stephanie sah es übrigens genauso: 1792 schrieb er – im vollen Bewusstsein der Subalternität des *Büchels* –, „dass bey einem Singspiele der Musikkompositor immer den größten Antheil an der bessern oder geringern Aufnahmen derselben hat“, doch bleibt der Nachsatz bedenkenswert: „allein der Dichter des Buchs legt doch gleichsam immer den Grund zu dem Vergnügen, welches der Kompositor dem Publikum verschafft“.²⁴⁶

Wenn ein guter komponist der das theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein gescheider Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen... Mozart sollte sich in den nächsten Jahren schwertun, ein geeignetes Libretto für eine weitere italienische Komische Oper zu finden. Er habe, schrieb er am 21. Mai 1783, „leicht 100 – Ja wohl mehr bücheln durchgesehen“²⁴⁷ und kein geeignetes zur Veroperung gefunden. Die stoffverwandte *Zaide* des Hoftrompeters Schachtner, die er vor der *Entführung* anging, blieb schon unvollendet, weil Mozart keine Chance einer Aufführung sah, doch vielleicht auch aus dramaturgischen, also textlichen Gründen. Das Libretto des Salzburger Lokalpoeten und Pharmazeutikfachmanns krankt nämlich an einer Statik, die im Quartett Nr. 15 so deutlich wird, dass es wohl nicht allein die äußeren Umstände waren, die Mozart die Komposition abbrechen ließen.

Ebenso blieben die inhaltlich läppischen Opern *L'oca del Cairo* und *Lo sposo deluso* unvollendet. Zu viele Änderungswünsche, ja -forderungen, zu viele theatralisch-dramaturgische Ungeschicklichkeiten des Büchelschreibers Varesco, die Mozarts Nerven strapazierten, provozierten schließlich die scheinbare Pause der Unternehmung Gänseoper, an der die „Eyle“ des Librettisten, sein Unvermögen nicht den geringsten Teil beitrug.

Ob und wie Mozart bei den Textbüchern als Co-Autor der sogenannten Da-Ponte-Opern, die für Da Ponte Mozart-Opern waren, mitarbeitete:

²⁴⁶ Vorrede zu: *Stephanie des Jüngerer sämtliche Singspiele*, Liegnitz 1792, nach: „Gehorsame Tochter der Musik“ (wie Anm. 239), S. 48.

²⁴⁷ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* (wie Anm. 245), Bd. 3, S. 268.

ausgerechnet dies entzieht sich völlig unserer Kenntnis. Mozart habe ihn zur Versifizierung des *Figaro* von Beaumarchais angeregt – das ist die einzige Bemerkung Lorenzo Da Pontes im Vorwort zum Textbuch, die darauf schließen lassen könnte, dass Mozart auch an der Konstruktion des Textbuchs beteiligt war. *Don Giovanni*, schrieb er in seinen Memoiren, sei von ihm, dem Librettisten, selbst ausgewählt worden (übrigens nach einem bereits vorliegenden Libretto von Bertati). Die dritte Zusammenarbeit, *Così fan tutte*, ist eine Originalidee des Textdichters, der allerdings traditionelle Erzählmotive in sein Sujet einarbeitete, doch auch hier wissen wir nicht, in welcher konkreten Form die Co-Produktion vor sich ging. Hat Mozart sich an der Dramaturgie oder gar der Textgestalt beteiligt? Hat er zu 100 Prozent das komponiert, was ihm der geschickte Büchelschreiber lieferte? Wir wissen nur, dass die Zusammenarbeit drei Produkte ermöglichte, die zum Vollkommensten der Operngeschichte gehören. Vorbei war die Zeit, in der er sich mit charmanten, wenn auch musikalisch schönen Nichtigkeiten wie der *Oca del Cairo* zufrieden gab, doch kann nur sehr unsicher vermutet werden, dass er hier mit seinem Librettisten ähnliche Kämpfe ausfocht wie mit Varesco und Stephanie. „Wie hat Mozart sich gequält mit seinen Libretti und Librettisten“, meinte Alfred Einstein.²⁴⁸ Doch war es gerade der Librettist Da Ponte, der mit dem *Figaro* „den Durchbruch Mozarts am Feld der Buffo-Oper ermöglichte“.²⁴⁹ Allein Da Ponte war nicht nur ein intelligenter und gebildeter Abenteurer. Er war vor allem ein Intellektueller, der in seinen Memoiren kritische Überlegungen über die Gattung Libretto festhielt.

Sämtliche anderen Opern, zu denen Da Ponte das Textbuch lieferte, sind übrigens im Orkus der Operngeschichte verschwunden – wäre da nicht die Frage vonnöten, ob die Libretti des guten Textdichters Da Ponte nicht im Allgemeinen überbewertet werden? Man stelle sich nur Folgendes vor: nehmen wir an, dass nicht Mozart, sondern der gute Anfossi den *Figaro* komponiert hätte, der gelegentlich einfallsreiche Salieri die *Così* und der interessante Cimarosa den *Don Giovanni*. Natürlich würde heute kein normaler Opernfreund mehr von diesen Werken wissen, mag das Libretto auch so brillant sein wie nur möglich. Tatsächlich hat Da Ponte

²⁴⁸ Alfred Einstein, *Mozart*, Frankfurt am Main 1968, S. 399.

²⁴⁹ Harald Goertz, *Mozarts Dichter Lorenzo Da Ponte*, München 1988, S. 10.

seine Bücher den Talenten seiner jeweiligen Komponisten derart angepasst, dass die drei komplexen Libretti für Mozart schon deshalb Ausnahmen²⁵⁰ markieren, weil Mozarts Musikdramaturgie und Genie eben außergewöhnlich waren.

Sobald Da Ponte von der Wiener Bildfläche verschwand, weil er vom neuen Kaiser, Leopold II., fristlos entlassen wurde, dann nach London und schließlich in die USA ging, wo er kein einziges Libretto mehr schrieb, erschien ein anderer bedeutender Theatermann am Horizont: Emanuel Schikaneder. Ein klassischer Fall von Ablösung und Paradigmenwechsel: zwischen italienischem *Dramma giocoso* und deutscher Singspieloper, zwischen „welscher“ moderner Librettistik und süddeutsch-spätbarocker Büchelschreiberei, doch beides im Geist der Wiener Aufklärung. Eines fällt zuerst auf: Kein anderer Textautor einer Mozart-Oper wurde so geschmäht wie Schikaneder – und keiner so rehabilitiert. Eva Gesine Baur hat im Waschzettel ihrer ausgesprochen schönen Schikaneder-Biographie das Wesentliche über diesen interessanten Mann gesagt:

Dass er das Libretto zu Mozarts letzter Oper, der *Zauberflöte*, schrieb, hat seinen Namen unvergesslich gemacht. Seinen Zeitgenossen aber war er aus ganz anderen Gründen ein Begriff: als waghalsiger Unternehmer, revolutionärer Theatermacher und frecher Kampfgeist, der sich mit Goethes Schwager Vulpius ebenso anlegte wie mit Kritikern und der Obrigkeit.

Seine Karriere begann ganz unten. Schikaneder war ein Lakaiensohn. Doch er wurde zu einem Universal talent: Bühnendichter und Theaterdirektor, Tänzer und Regisseur, gefeierter Darsteller des Hamlet und Sänger des ersten Papageno. Kein Theatermann seiner Zeit besaß mehr Instinkt für das Populäre, mehr Sinn für Bühnenmagie durch die neuesten Techniken und Erfindungen, mehr Mut für Experimente. Schikaneders Freilichtaufführungen mit Kutschen, Pferden und Feldlagern, seine Dramen mit brennenden Schlössern und fliegenden Walküren, seine Lustspiele voll Drastik und Erotik machten ihn berühmt.

Stärker als die wenigen ganz großen Genies erhellt eine Gestalt wie Schikaneder die eigene Epoche, weil die Achterbahn seiner Existenz durch alle Wirklichkeiten führt, die erbärmlichen, die schrillen und die funkelnden.

²⁵⁰ Albert Gier hat darauf hingewiesen, dass sich Da Ponte als Librettist niemals wiederholt: als habe es ihm genügt, jedes Opernggenre mit jeweils einem Libretto zu bedenken.

Galt es für viele Opernfreunde des 19. und noch des späten 20. Jahrhunderts als ausgemacht, dass Schikaneder ein dilettantisches Libretto zusammengestellt habe²⁵¹, so wurden doch keinem anderen deutschsprachigen Librettisten des 18. Jahrhunderts so viele meist dickleibige Biographien gewidmet²⁵² – obwohl auch heute noch Opernfreunde auf die eine oder andere „schwache Stelle“ oder die angeblich fehlerhafte Dramaturgie des Werkes hinweisen mögen.²⁵³ Um das Textbuch zu verteidigen, hat man stets zwei Goethe-Zitate zur Hand gehabt: ein authentisches und, was für den Streitfall bezeichnend ist, ein erfundenes.²⁵⁴ Es gehöre, meinte der Weimarer Meister gemäß der apokryphen Überlieferung, mehr Bildung dazu, den Wert des Textbuchs zu erkennen als ihn zu leugnen. Dass Goethe einen zweiten Teil zur *Zauberflöte* konzipierte und die Oper unter seiner Theaterleitung oft – wenn auch, was üblich war, in bearbeiteter Form – in Weimar gespielt wurde, sagt uns mehr über Goethes Spaß an der Sache als irgendein hin- und hergewendetes Zitat.

Auch im Fall der *Zauberflöte* wissen wir praktisch nichts über die Gespräche Mozarts mit Emanuel Schikaneder, die zur Schlussgestalt der Oper führten. Schikaneder hat später berichtet, dass er mit Mozart zusammen den Stoff „fleißig durchdacht“²⁵⁵ habe. Daran ist nicht zu zweifeln, auch wenn es *en detail* nicht belegt werden kann. Dass sich zwischen dem (auffällig qualitativ) gedruckten Textbuch und der Partitur etwa 50 kleinere Abweichungen finden ließen²⁵⁶, sagt uns noch nichts über Mozarts Haltung zum Text – nur soviel, dass er zuletzt befugt war, noch

²⁵¹ Die Urteile finden sich bei Günter Meinhold, *Zauberflöte und Zauberflöten-Rezeption*, Frankfurt / M. 2001.

²⁵² Egon Komorzynski (letzte Fassung: 1951), Kurt Honolka (1984), Max Kammermayer (1992), Anke Sonnek (2001) und Eva Gesine Baur (2012).

²⁵³ Mir war beispielsweise immer unklar, wieso Papageno zwanglos in den Palast eindringt und als erster der Pamina begegnet, während Tamino noch vor den Toren umherirrt. Vermutlich wollte sich Schikaneder als erster Papageno-Darsteller nur einen wirkungsvollen Auftritt und ein schönes Duett verschaffen. In diesem Sinne besitzt die Szene eine „Motivation von hinten“ (Clemens Lugowski), die nicht weiter kritisiert werden muss. Der theatralische Zweck heiligt eben viele Mittel.

²⁵⁴ *Ist die Zauberflöte ein Machwerk?* (Musik-Konzepte 3/1978), S. 36.

²⁵⁵ *Mozarts Zauberflöte und ihre Dichter*, hrg. von Werner Wunderlich u.a., Anif / Salzburg 2007, S.25.

²⁵⁶ Die beste Edition des Textbuchs mit allen Varianten der Partitur findet sich bei Friedrich Dieckmann, *Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift*, Berlin 1984, S. 9-117. Ein Faksimile des Textbuchs und der Zusatzstrophen wurde zuletzt

sprachliche Einzelheiten (denn es geht hier nicht um dramaturgische Fragen) zu verändern. Der linkslastigen, sich ideologiekritisch gebärdenden These (die in den 70er Jahren derart intensiv diskutiert wurde, dass der Opernfreund heute darüber nur den Kopf schütteln kann), derzufolge Mozart weit unter seinem Niveau komponiert und das Libretto nicht ernst genommen habe,²⁵⁷ wird man in der aktuellen Forschungsliteratur nicht mehr begegnen. Es ist schwer vorstellbar, dass Mozart nach der langen Reihe aller seiner „wahren Opern“ sich mit einem minderwertigen Libretto begnügt hätte. Im Gegenteil: für seine Anteilnahme am Libretto spricht die Tatsache, dass er nach einem Besuch einer Aufführung seiner Frau mitteilte: deren Mutter und seinem Sohn Carl habe nicht nur die Musik, „sondern das Buch und alles zusammen gefallen“.²⁵⁸ Zu den Posen um Schikaneder gehört auch die These, dass nicht er, sondern sein Inspizient und Hilfsdichter Giesecke weite Teile des Textes geschrieben habe.²⁵⁹ Die Absonderlichkeit ist unausrottbar; die Meinung findet sich noch im angeblich maßgeblichen Mozart-Lexikon.²⁶⁰

Tatsächlich kann man durchaus annehmen, dass es sich bei der *Zauberflöte* – wie bei vielen anderen Werken des sehr fleißigen Theaterdirektors, -dichters und -regisseurs – um eine Teamarbeit handelt, an der dieser oder jener Gehilfe oder der Musiker selbst einen wie auch immer gearteten Anteil hatte. Streng beweisbar ist nichts, nur der Umstand, dass Mozart in seinem Werkverzeichnis den stets von ihm geschätzten Schikaneder, den er seit Salzburger Tagen kannte und mochte, als einzigen Textautor nannte. In Schikaneders Fabrik, die zwischen Kunst und Kommerz vermittelte, stellte Mozarts letzte Oper – so singulär sie auch für uns

2007 in Anif/Salzburg publiziert: innerhalb des Bandes *Mozarts Zauberflöte und ihre Dichter* (wie Anm. 255), S. 62-185.

²⁵⁷ Höhepunkt des Streits war das berüchtigte Heft 3 der Reihe Musik-Konzepte: *Ist die Zauberflöte ein Machwerk?* (wie Anm. 254). Dagegen hilft das Gegengift, das Kurt Honolka 1984 in die musiktheaterhistorische Welt gestreut hat: *Papageno. Emanuel Schikaneder. Der große Theatermann der Mozart-Zeit*, Salzburg 1984. Man lese nur die Seiten 120 bis 138, also den Dialog zwischen einem Schikaneder-Kritiker und einem Schikaneder-Verteidiger.

²⁵⁸ Brief vom 14. Oktober 1791, in: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* (wie Anm. 245), Bd.4, S. 161.

²⁵⁹ Die beste Zusammenfassung des Falles findet sich bei Friedrich Dieckmann, „Der entlaufene Schneiderssohn oder Wer schrieb die Zauberflöte?“ in: *Gespaltene Welt und ein liebendes Paar*, (wie Anm. 243), S.44-70.

²⁶⁰ *Mozart-Lexikon*, Laaber 2006, Artikel „Librettistik“, S. 385.

geworden ist – zumindest textlich und dramaturgisch keine Ausnahme dar. Es hatte gute Gründe: schon 1787 hatte Schikaneder das Wesen und die Bedingungen seines freien Theaters definiert, das eben kein Hoftheater war. Mit diesem Satz im Hinterkopf werden wir auch *Die Zauberflöte* und ihr Libretto besser begreifen: „Ich schreibe nicht für Leser, ich schreibe für die Bühne, dahin verweise ich selbst meinen Herrn Rezensenten und – er mache sich alsdann noch lustig [...] Mein einziger Hauptzweck dabei ist, für die Kasse des Direktors zu arbeiten und zu sehen, was die größte Wirkung auf der Bühne macht, um ein volles Auditorium und gute Einnahmen zu erzielen...“.²⁶¹ Zur „Wirkung“ gehörten im Wesentlichen die szenischen Effekte und Kontraste, die durch die ungewöhnlich tiefe Bühne des Theaters auf der Wieden ermöglicht werden konnten. Eva Gesine Baur hat darauf hingewiesen, dass Schikaneder das Libretto so angelegt habe, „dass sich Szenen, die wie die allererste eine tiefe Bühne verlangten, mit solchen abwechselten, die nur wenig Spielraum brauchten“.²⁶²

Auch dies waren die Bedingungen, unter denen ein Librettist des Wiener Volkstheaters, der sich nicht als literarisch autonomer Künstler verstehen konnte, zu Mozarts Zeiten gearbeitet hat, wobei am meisten erstaunt, dass unter diesen Bedingungen doch gelegentlich Künstlerisches herauskam. Um etwa Da Pontes Libretti mit ihren vielfältigen Bezügen und Mozart als „Schnittstelle eines kulturellen Netzwerks“²⁶³ einordnen zu können, müsste man sie mit seinen anderen Arbeiten und den italienischen Opern und Operntexten des Wien der 80er Jahre vergleichen. Um Schikaneders *Büchel* gerecht zu werden, genügt es nicht, auf „schwache Stellen“ und eine angeblich mangelhafte Dramaturgie zu verweisen. Erst im Fokus der Wiener Gattungen Zauberoper und Maschinenkomödie, an deren Ausprägung das Theater des genialischen Prinzipals, ehemaligen Shakespeare-Darstellers und Burgtheatermitglieds Schikaneder einen entscheidenden Anteil hatte, erschließt sich manche Eigenheit des Werks. Erst aus der Kenntnis sämtlicher literarischer Quellen, des freimaurerischen Umfelds und des kulturellen Kontexts der Wiener Theater-

²⁶¹ Honolka (wie Anm. 257), S. 68.

²⁶² Baur (wie Anm. 244), S. 204.

²⁶³ Michele Callera, „Meisterwerke“ ohne Hintergrund? Überlegungen zur historischen Kontextualisierung von Mozarts Wiener Opere buffe, Mozart-Jahrbuch (2011), S. 21-33, hier: S. 33.

kultur des Jahres 1791, in der politische Anspielungen nicht mehr erwünscht waren, gewinnt das Libretto seine volle Dignität – doch genügt es schon, darauf hinzuweisen, dass Schikaneders *Zauberflöten*-Dramaturgie wesentlich einfallsreicher und wirkungsvoller ist als die vergeblichen Angriffe seiner Gegner. Solange die Oper gespielt wird, wird man den Text Emanuel Schikaneders und den nach wie vor zwingenden Spannungsbogen einer ungewöhnlich dialektischen Dramaturgie wahrnehmen.

Natürlich ist es allein Mozarts Musik, die dem Werk seine Unsterblichkeit und Schikaneder nicht weniger als fünf Biographien verschafft hat, denn ohne *Die Zauberflöte* wäre er vermutlich nur noch wenigen Theaterhistorikern als beeindruckender Theatermensch des 18. Jahrhunderts ein Begriff. Um dies zu belegen, genügt schon die Vorstellung, dass nicht Mozart, sondern Peter von Winter den Text vertont hätte. Dieser Meister war ein Komponist, der mit dem *Zauberflöten*-Sequel *Das Labyrinth* – im Licht der lediglich hübschen Musik ist's begreiflich – nur einen kurzfristigen Erfolg erringen konnte. Trotzdem muss festgehalten werden, dass Mozart seine populärste Oper niemals ohne den Textdichter geschrieben hätte. Schikaneder hat den Musiker, im Bewusstsein von dessen Größe, in Allem nur Möglichem kompromißlos unterstützt; er war ein Textdichter in der glücklichen Doppelfunktion eines Theaterdirektors und -regisseurs, der sein Metier glänzend beherrschte – und *er* war es schliesslich, der für seinen wahrlich guten Freund, der niemals ein böses Wort gegen den Theatermann geschrieben hatte, die Trauerfeier mit dem unvollendeten Requiem ausrichtete: wohl wissend, dass die Aufführung des Auftragswerks, rein juristisch betrachtet, illegal war.

Werner Wunderlich hat die Eigenheiten des Werks umrissen und damit auch die Verdienste des einst vielgeschmähten Schikaneder ins rechte Licht gerückt: Die *Zauberflöte* „ist eines der populärsten und zugleich tiefgründigsten Musikwerke. Das Werk feiert seit seiner Uraufführung [...] triumphale Erfolge und ist aus dem weltweiten Repertoire gar nicht mehr wegzudenken. Regiekonzepte ebenso wie eine unüberschaubare Zahl von Interpreten versuchen seit jeher, Partitur und Text, Handlung und Figuren mit wechselnden Perspektiven und den unterschiedlichsten Ansätzen zu deuten. Die Eingängigkeit der Musik und die Schlichtheit des Bühnengeschehens sind dabei die Vermittler einer weit

hinter- und tiefgründigeren Komplexität kunstvollster Komposition, musikalischer Strukturen, geistiger Traditionen und vielfältiger Bedeutungsschichten.“²⁶⁴ So, und nur so, sieht eine gerechte Beurteilung des Anteils des Textdichters aus, dessen Werk von dem des Musikers nicht mehr getrennt werden kann, obwohl es allein der Musiker ist, der uns das Vergnügen garantiert. Grillparzer hatte völlig Recht: „Keine Oper sollte vom Gesichtspunkt der Poesie betrachtet werden [...] sondern vom Gesichtspunkt der Musik“²⁶⁵ – doch ohne die Poesie und die Poeten gäbe es keine Oper. „Dass die Texte von Mozarts deutschen Singspielen nicht auf der Höhe der drei Libretti Da Pontes stehen“²⁶⁶, wie es das Mozart-Lexikon leicht hochnäsiger vermerkt, ist so richtig wie unwichtig. Mozart hatte wohl Recht, als er den vielzitierten Satz schrieb: „Bey einer *opera* muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame tochter seyn“.

Doch wenn es glückt, ist's eine besonders schöne Tochter.

Ps: Ein moderner Kritiker hat, auf der Grundlage der wenigen überlieferten Textseiten, das *Zaide*-Libretto als „etwas verunglückt“²⁶⁷ charakterisiert. Allein dieses „unglückliche“ Textbuch verschaffte Mozart die Gelegenheit, eine seiner allerschönsten Arien zu komponieren.

*Ruhe sanft, mein holdes Leben,
schlafe, bis dein Glück erwacht;
da, mein Bild will ich dir geben,
schau, wie freundlich es dir lacht:
Ihr süßen Träume, wiegt ihn ein,
und lasset seinem Wunsch am Ende
die wollustreichen Gegenstände
zu reifer Wirklichkeit gedeihn.*

Er empfand die Verse nicht als „etwas verunglückt“...

²⁶⁴ Mozarts Zauberflöte und ihre Dichter (wie Anm. 255), S. 7.

²⁶⁵ Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, hg. von August Sauer, Bd. 15, Stuttgart/Berlin 1887, S. 117, zitiert nach: *Ist die Zauberflöte ein Machwerk?* (wie Anm. 254), S. 52.

²⁶⁶ *Mozart-Lexikon* (wie Anm. 260), Artikel „Librettistik“, S. 385.

²⁶⁷ Rudolph Angermüller in: Mozart, *Sämtliche Libretti* (wie Anm. 229), S. 456.

URSULA MATHIS-MOSER (Innsbruck)
**Librettoforschung – Textmusikforschung:
Gedanken zu „kommunizierenden Gefäßen“**

RESÜMEE

Die Librettoforschung in Bamberg und die Chansonforschung in Innsbruck verbindet ein gemeinsames Interesse: die Auseinandersetzung mit Wortkunstwerken, die sich nicht mit der Ebene des Textes begnügen, sondern aus der Interferenz multipler ästhetischer Ordnungssysteme ihren besonderen Reiz beziehen. Wo liegen die Berührungspunkte, wie könnte die Geschichte beider Archive gemeinsam weitergehen?

Die Jahre 2015 und 2016 stellen aus der Sicht der Librettoforschung eine wichtige Zäsur dar: 2015 ging die Website www.librettoforschung.de online, die von Thomas Amos, Rolf Füllmann und Adrian La Salvia betrieben wird. Im Sommersemester 2016 fanden ein letztes Mal die „Bamberger Vorträge zum Musiktheater“²⁶⁸ statt, die seit ihrer Inauguration durch Joachim Herz am 4.11.2003 eine Reihe von renommierten ForscherInnen nach Bamberg gebracht hatten. Im Herbst 2016 schließlich übersiedelte das Bamberger Librettoarchiv an die Universität Innsbruck, wo es nunmehr als Sondersammlung des Archivs für Textmusikforschung geführt wird und allen fachlich Interessierten zur Verfügung steht. Es liegt daher nahe, Bilanz zu ziehen und zukünftige Wege zu umreißen, zum anderen aber auch grundsätzlich und systematisierend über die Berührungspunkte zwischen den Forschungsbereichen Textmusik und Librettologie nachzudenken. Unsere These lautet, dass die Librettoforschung, wie sie an der Universität Bamberg gepflegt wird bzw. wurde, und die Textmusikforschung, wie sie an der Universität Innsbruck beheimatet ist, als ‚kommunizierende Gefäße‘ betrachtet werden können. Um dies zu belegen, ist es erforderlich, den Begriff ‚Textmusik‘ – ein weiteres

²⁶⁸ Die „Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater“ wurden ursprünglich organisiert von Dina De Rentii (Romanistik), Thomas Baier (Klassische Philologie), Albert Gier (Romanistik), Christoph Houswitschka (Anglistik), Friedhelm Marx (Germanistik), Peter Thiergen (Slavistik) und Martin Zenck (Historische Musikwissenschaft). Cf. dazu https://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/fakultaeten/split_lehrstuehle/romansche_literatur/romlit/-BambergerVortraege_Gier.pdf (Zugriff 26.1.2017).

Mal²⁶⁹ – zumindest kurz vorzustellen, um in der Folge Konvergenzen zwischen den beiden ‚Schulen‘ herauszuarbeiten, deren wichtigste zunächst den Untersuchungsgegenstand betrifft: Es geht um das Studium von Wortkunstwerken, die sich nicht mit der Ebene des Textes begnügen, sondern aus der Interferenz multipler ästhetischer Ordnungssysteme²⁷⁰ ihren besonderen Reiz und Sinn beziehen. Ein zweites Ziel dieses Beitrags besteht darin, die Institutionalisierung der beiden Forschungsbereiche in Erinnerung zu rufen und die Möglichkeiten einer künftig gemeinsamen Geschichte der Archive zu reflektieren. Dabei soll auch dem Gründer des Bamberger Archivs, ohne den es in den deutschsprachigen Ländern keine Librettologie gäbe, Anerkennung gezollt werden.

BAMBERG: DIE GESCHICHTE EINER INSTITUTION UND IHR GRÜNDER

Albert Gier, Romanist, Vergleichender Literaturwissenschaftler, exzellenter Musikkenner und großer Musikliebhaber, wurde im Jahre 1988 an die Otto-Friedrich-Universität Bamberg berufen, und seither steht sein Name für die konsequente Erforschung der Beziehungen zwischen Musik und Literatur ganz allgemein, aber auch sehr spezifisch für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Oper und dem Opernlibretto. Fünf (Unter-)Titel mögen genügen, um Breite und Tiefe seiner Auseinandersetzung mit dem „komparatistischen Grenzgebiet“²⁷¹ zwischen den Künsten zu belegen, wobei zwei scheinbar gegenläufige Bestrebungen erkennbar sind: Dass es Albert Gier von Anfang an um eine grundsätzlich

²⁶⁹ Cf. dazu Ursula Mathis, *Text + Musik = Textmusik? Theoretisches und Praktisches zu einem neuen Forschungsbereich*, Sprachkunst 18 (1987), S. 265-275; Zweitveröffentlichung in: Ursula Mathis – Gerhild Fuchs (Hrsg.), *Textmusik in der Romania. Tonträgerverzeichnis 1985-1993*, Innsbruck: Publikationsstelle der Universität 1993, S. 7-15; weiters Ursula Mathis-Moser, *L'état des recherches germanophones sur la chanson française*, in: Luc Charles-Dominique – Yves Defrances (Hrsg.), *L'ethnomusicologie de la France: de ‚l'ancienne civilisation paysanne‘ à la globalisation*, Paris 2008, S. 333-349; *Pour une ‚cantologie germanophone‘. Bilan et nouvelles perspectives*, in: Fernand Hörner – Ursula Mathis-Moser (Hrsg.), *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen. La chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques*, Würzburg 2015, S. 23-47.

²⁷⁰ Interferenzen mit im engeren Sinne nicht ästhetischen ‚Ordnungssystemen‘ (etwa Ordnungssysteme des technologisch-medialen Bereichs oder der Kulturindustrie) kommen hier nicht zur Sprache.

²⁷¹ Cf. Steven Paul Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984.

literaturwissenschaftlich informierte Librettoforschung ging – worauf noch einzugehen ist –, verraten nicht nur sein erster Sammelband *Oper als Text* (1986) oder seine Monographie *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* (1998), sondern auch – sehr viel später – die „Werkstattberichte“ *Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock* (2012). Auf der anderen Seite legte er zugleich stets Wert darauf, der Interdisziplinarität als notwendiger Voraussetzung jeder Beschäftigung mit einer musikoliterarischen Mischform das Wort zu reden. Dies belegen der gemeinsam mit Gerold W. Gruber herausgegebene Sammelband *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* (1997), seine *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette* (2014) und viele Publikationen mehr.²⁷² Ganz wesentlich für die Formierung und Propagierung eines Forschungsbereiches, der beiden Prämissen Rechnung trägt, war jedoch eine kleine, wenig beachtete Publikation, die nicht in Vergessenheit geraten sollte: Die *Mitteilungshefte* des 1994 gegründeten Dokumentationszentrums für Librettoforschung an der Universität Bamberg dienen noch heute der neuen Website www.librettoforschung.de als Vorlage, ihre Vorreiterrolle soll hier daher kurz gewürdigt werden.

Von den *Mitteilungsheften* des Bamberger Archivs sind zwischen 1994 und 2015 insgesamt 25 Hefte erschienen, deren Umfang von anfänglich bescheidenen 4 Seiten (Heft 1) sehr rasch auf 68 Seiten (Heft 25) anstieg, wobei in manchen Jahren auch zwei Hefte erschienen. Wie Albert Gier selbst feststellt,²⁷³ machten die ersten zehn Hefte 264 Seiten aus, die nächsten zehn schon 575. Ab Nummer 3 werden die vom Herausgeber verfassten „Lektüre-Notizen“ zu einem fixen Bestandteil der Hefte, die sich über die Jahre – mit insgesamt 980 Beiträgen, darunter auch Sam-

²⁷² Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung* (= *Studia Romanica*, Bd. 63), Heidelberg 1986; (Hg., gemeinsam mit Gerold W. Gruber), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* (= *Europäische Hochschulschriften*, Bd. 127), Frankfurt am Main 1997; *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998; *Werkstattberichte: Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock*, Bamberg 2012; Wäre es auch nichts als ein Augenblick. *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*, Bamberg 2014.

²⁷³ *Mitteilungshefte* 20 (2011), S. 2.

melnotizen – zu einer wahren Fundgrube der Librettoforschung entwickelten. Unter den sonstigen Rubriken finden sich Kurznachrichten zu Forschungsprojekten, Tagungen, hauseigenen Publikationen, zu anderen Zentren, gelegentlich zu Magister- und Diplomarbeiten und später dann zu den „Bamberger Vorträgen zum (Musik-)Theater“. Im Jahr 2001 (Heft 8) erfährt der Leser, dass das Dokumentationszentrum in einen größeren Raum der Universität Bamberg übersiedelt ist, im Jahre 2006 (Heft 13), dass „erstmalig nicht alle Aufsätze und Bücher (und zwar längst nicht alle)“, die „seit Redaktionsschluß [sic] von Nr. 12 eingegangen sind“²⁷⁴, in den Notizen berücksichtigt werden konnten. Neben Hinweisen zur Geschichte der Institution und den die gesamte facheinschlägige Literatur erfassenden Lektüre-Notizen finden sich aber auch so nützliche Einträge wie die Veröffentlichung des „aktualisierten Verzeichnis[s] der (selteneren) Libretti des 20. Jahrhunderts“ (Heft 10 und Heft 15) und vieles mehr. Vertieft man sich über die Jahre in das Editorial der *Mitteilungshefte*, so lässt sich schließlich nicht nur das Entstehen einer Disziplin, der Libretologie, verfolgen, sondern auch der Weg eines Wissenschaftlers und (Kongress-)Reisenden, der durchaus persönliche Töne anschlagen kann. Dies geht bis zum selbstbewussten und zugleich liebenswürdigen Geständnis Albert Giers, dass die Bestände des Dokumentationszentrums anfänglich nach dem System ‚Fernleihe-Kopie‘ aufgebaut wurden.²⁷⁵ War man seinerzeit als chronisch unterfinanzierter Wissenschaftler also noch stolz auf die eigene Findigkeit und die akkumulierten Schätze, so sieht dies heute in der Zeit des medialen Terrors ganz anders aus. Auch das 1985 gegründete Innsbrucker Archiv für Textmusikforschung, das im letzten Abschnitt zur Sprache kommen soll, weiß ein Lied davon zu singen, und gäbe es nicht tausend andere Berührungspunkte zwischen den beiden Archiven, so wäre hier bereits ein durchaus sympathischer Anknüpfungspunkt gefunden. Die Bamberger *Mitteilungshefte* haben im Übrigen schon früh auf das Innsbrucker Archiv für Textmusikforschung aufmerksam gemacht, das – bereits neun Jahre vor Bamberg gegründet – erst seit den späten 1990er Jahren über ein eigenes Publikationsorgan,

²⁷⁴ *Mitteilungshefte* 13 (2006), S. 2.

²⁷⁵ *Mitteilungshefte* 1 (1994), S. 1: „So weit die Stunden eben reichen, bestellen meine beiden Hilfskräfte zur Zeit per Fernleihe einschlägige Literatur und photokopieren wichtige Aufsätze. Bis Ende Juli sind rund 250 Studien kopiert und in einem provisorischen Katalog registriert worden.“

das *Bulletin des Archivs für Textmusikforschung (BAT)*, verfügte. Dazu lesen wir bei Albert Gier im Jahre 1998 – bekannt launig – Folgendes:

Zu vermelden ist weiterhin, dass die *Mitteilungen* so etwas wie eine jüngere Schwester bekommen haben: Das Archiv für Textmusikforschung an der Universität Innsbruck, das von Frau Kollegin Ursula Mathis geleitet wird, beruft sich in seinem ersten, vor einigen Monaten erschienenen *Bulletin* ausdrücklich auf dieses Vorbild. Man sollte sich zwar nicht allzu penetrant selbst auf die Schulter klopfen (jedenfalls nicht, wenn einer zuschaut); aber die Parallele ist wohl ein Indiz dafür, daß [sic] die zugrundeliegende Idee so schlecht nicht sein kann. Den Innsbrucker Kolleginnen herzlichen Glückwunsch zur informativen ersten Nummer, und weiterhin viel Erfolg!²⁷⁶

BAT revanchierte sich im Jahr darauf mit einer Präsentation des Bamberger Dokumentationszentrums²⁷⁷, und insgesamt kann man diesen ersten Aspekt der „kommunizierenden Gefäße“ so resümieren: Bamberg und Innsbruck ist im Rahmen einer komparatistischen Romanistik, die nicht nur die Vielfalt der Literaturen und Sprachen bedenkt, sondern – um an Oskar Walzel (1917) zu erinnern – auch die „wechselseitigen“ Beziehungen zwischen den Künsten und ihre ästhetische Überlagerung, der Aufbau zweier wichtiger Forschungseinrichtungen gelungen. Es ist der

²⁷⁶ *Mitteilungshefte* 5 (1998), S. 2.

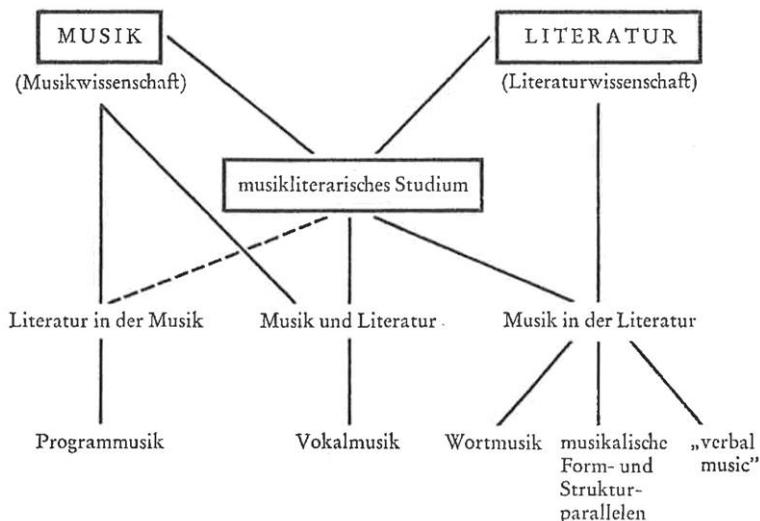
²⁷⁷ BAT 3/4, S. 8: „Das Dokumentationszentrum für Librettoforschung wurde 1994 von Albert Gier (Professor für Romanische Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg) gegründet. Den Grundstock bildeten die bei der Vorbereitung der Monographie *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998) benutzten Materialien. Die Sammeltätigkeit erstreckt sich auf den gesamten Bereich des Musiktheaters von 1600 bis heute, wobei der Text im Zentrum steht. Besondere Aufmerksamkeit gilt Libretto-Drucken (Originale oder Fotokopien), literatur-, theater- und musikwissenschaftlichen Studien zum Libretto (auch Fotokopien von Zeitschriften-Aufsätzen) und Programmheften. Den Forschungsinteressen des Initiators entsprechend sind die italienische und die französische Oper besonders gut repräsentiert. In Hinblick auf eine geplante Buch-Publikation werden zur Zeit gezielt Operntexte des 20. Jahrhunderts gesammelt. In Vorbereitung ist eine kommentierte Bibliographie der Libretto-Kataloge. Das Dokumentationszentrum verfügt über keine eigenen finanziellen Mittel. Die Sammlung wächst vor allem durch Geschenke von Kollegen und Freunden (Bücher, Sonderdrucke, Programmhefte, Manuskripte ungedruckter Arbeiten, Fotokopien bzw. Mikrofilme von Libretto-Drucken). Neuerscheinungen (Bücher und Aufsätze) werden in den jährlichen *Mitteilungen* des Dokumentationszentrums für Librettoforschung (Auflage Nr. 5/1998: 400 Exemplare; Bezug kostenlos) angezeigt; Beiträge, z.B. Hinweise auf Arbeitsvorhaben u.a., sind jederzeit willkommen. Die Sammlung ist geordnet, aber nicht katalogisiert; Einsichtnahme in Bamberg ist nach Terminabsprache möglich.“

glückliche Fall eingetreten, dass man voneinander wusste, den anderen schätzte, ohne miteinander zu rivalisieren oder sich zu stören. Es stand auch außer Zweifel, dass jeder der beteiligten Wissenschaftler dem Zugang des anderen viel abgewinnen konnte und ihn verstand, auch wenn in der jeweils eigenen Arbeit unterschiedliche Akzente gesetzt wurden.

ZU DEN KONZEPTEN

Chanson und Oper als Textmusik

Diese unterschiedlichen inhaltlichen und methodologischen Akzente sollen in einem zweiten Schritt zur Sprache kommen, wobei ich mit dem Innsbrucker Konzept der Textmusik beginne. Den Ausgangspunkt meiner Überlegungen stellte die Arbeit von Steven Paul Scher dar, der 1984 im viel beachteten Sammelband *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* seine epochemachende graphische Darstellung der Beziehungen zwischen Text und Musik vorgestellt hat.²⁷⁸



²⁷⁸ Steven Paul Scher, *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*, in: Scher 1984, S. 14 (9-25).

Albert Gier nimmt in seinem 1995 veröffentlichten Artikel „Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien“²⁷⁹ auf dieses Schaubild genauso Bezug wie ich selbst bereits im Jahr 1987 in meinem bewusst provokant formulierten Aufsatz *Text + Musik = Textmusik?*, dessen Titel in seiner mathematischen Formulierung darauf hinweisen will, dass die Beziehung zwischen den Künsten eben keine rein quantitative, sondern eine fundamental qualitative ist. Schers scheinbar so einfache Unterscheidung dreier Grundkonstellationen – Literatur im Medium Musik, Musik im Medium Literatur und Musik und Literatur als Mischform – erlaubt es, letztere als eigene Kategorie zu begreifen und im Bereich der manifesten Überschneidungen anzusiedeln. In ihr sind beide Künste als solche präsent, wogegen es sich im ersten und zweiten Fall um verdeckte Präsenzen handelt, also um die „Imitation bzw. Inszenierung eines fremden Mediums“ in einem anderen, die einen Medienwechsel impliziert.²⁸⁰ Am Rande sei erwähnt, dass Schers Bemühungen um eine Systematisierung der sogenannten *interart* Bezüge im Rahmen eines größeren Ganzen zu sehen sind: Neben einem erneuten ‚musikoliterarischen‘ Interesse der deutschsprachigen Komparatistik ab den 1970er Jahren und den in etwa zeitgleichen Beiträgen von Musikwissenschaftlern wie Carl Dahlhaus oder Komponisten wie Karlheinz Stockhausen zur Frage der Interferenz²⁸¹ beschäftigt sich gerade die deutschsprachige Romanistik der Zeit forciert, wenn auch zumeist nur literaturintern mit Fragen der Gattungsdefinition, der Abgrenzung und Typologie. Es sei hier *en passant* an die Arbeiten von Klaus W. Hempfer²⁸² oder aber Fritz Nies²⁸³ erinnert, der sich als erster auch über die *genres mineurs* und nichtkanonischen Gattungen Gedanken machte.

²⁷⁹ Albert Gier, *Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien*, in: Peter V. Zima (Hrsg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995, S. 69 (61-92).

²⁸⁰ Werner Wolf, *Intermedialität*, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart 2004, S. 239. Cf. auch Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.

²⁸¹ Cf. Scher (wie Anm. 278), S. 21.

²⁸² Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973.

²⁸³ Fritz Nies – Jürgen Rehbein, *Genres mineurs. Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur (vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart)*, München 1978.

Nach Scher umfasst die mittlere Säule, die er als „eine Kombination [...] von musikalischer Komposition und literarischem Text“²⁸⁴ beschreibt, die genuinen Mischformen Oper, Lied, Oratorium oder Kantate, welche er in der Graphik deutlich erkennbar unter Vokalmusik subsumiert. Als primäre Forschungsfragen im Bereich der Vokalmusik nennt er „die komplexen künstlerischen Bedingungen optimaler Textvertonung, Prioritätsfragen wie z. B. das bei der Zusammenarbeit von Komponisten und Dichtern bzw. Librettisten immer wieder neu auftauchende Dilemma von ‚prima le parole e dopo la musica‘ oder ‚prima la musica e poi le parole‘ und speziell theoretische Probleme, die sich bei der Analyse von verschiedenen Wort-Ton-Synthesen ergeben“²⁸⁵. Was Scher jedoch übersieht und was ich bereits 1987 zu argumentieren versuchte, ist Folgendes: Der Begriff Vokalmusik reicht keineswegs aus, um die musikoliterarischen Mischgattungen in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Schon Calvin S. Brown (1970) ist vorsichtiger als Scher, wenn er anmerkt, die Kombination von Literatur und Musik – noch ist von ‚Text‘ nicht die Rede – sei nur „fast identisch mit dem Phänomen der Vokalmusik“²⁸⁶. Wenig später, 1978, doch ebenfalls noch vor Schers *Handbuch*, versucht Wilfried Gruhn Vokalmusik durch den Begriff „sprachbezogene Musik“ zu ersetzen, der sich seiner Ansicht nach „in gar keiner Weise mit dem Bereich der Vokalmusik“²⁸⁷ decke und anders als diese auch all jene Situationen mit einschlieÙe, wo „vokal konzipierte Partien“ in wortlose Melodik münden, wo „Vokalmusik originäre Instrumentalformen textlos darstellt“ oder wo „Instrumentalmusik bloÙ vokal ausgeführt wird“²⁸⁸. Den für meine Argumentation wichtigsten Hinweis hat jedoch Werner Faulstich geliefert. Seine Monographie *Rock – Pop – Beat – Folk*, 1978 in Tübingen erschienen, trägt den Untertitel *Grundlagen der Textmusik-Analyse*²⁸⁹ und enthält somit jenen Begriff, der dem Innsbrucker Archiv seinen Namen geben sollte: *Textmusik*. Es ist klar, dass Faulstichs Analyse auch vor dem Hintergrund eines neuen kulturwissenschaftlichen Paradigmas zu sehen ist,

²⁸⁴ Scher (wie Anm. 278), S. 11.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Calvin S. Brown, *Musico-Literary Research in the Last Two Decades*, YCGL 19 (1970), S. 5-27: 25.

²⁸⁷ Wilfried Gruhn, *Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*, Frankfurt 1978, S. 10.

²⁸⁸ Gruhn (wie Anm. 287), S. 27.

²⁸⁹ Werner Faulstich, *Rock – Pop – Beat – Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, Tübingen 1978.

das mit dem Interesse für kulturelle Alltagspraktiken und der impliziten Forderung einhergeht, die scheinbar unüberwindbare Opposition zwischen Popular- und Hochkultur zu hinterfragen. Es ist auch klar, dass der Begriff ‚Textmusik‘ zu einem Zeitpunkt in Erscheinung tritt, als die „Einflüsse von Literatursoziologie, Rezeptionsästhetik, Linguistik und Kommunikationswissenschaft [...] der Literaturwissenschaft als neuen Untersuchungsgegenstand den Text“²⁹⁰ bescheren. Jenseits kontextueller Zufälligkeiten gibt es jedoch eine Reihe von gattungsbezogenen argumentativen Gründen, die für die ‚Textmusik‘ sprechen.

Der Begriff erscheint grundsätzlich bestens geeignet, um die gleichzeitige und – zumindest theoretisch – gleichwertige Präsenz der beiden beteiligten Künste, Literatur und Musik, zu beschreiben. Er bevorzugt keine der beiden Künste, wogegen ‚Vokalmusik‘ und ihr Antonym ‚Instrumentalmusik‘ letztlich zwei Kategorien der Interpretation darstellen und sich auf eine einzige Kunst, die Musik, beziehen. Die Bezeichnung *Textmusik* trägt demgegenüber dem Bedürfnis nach einer neutraleren Terminologie Rechnung, die das gesamte Panorama der möglichen Verbindungen von Text und Musik umfasst. „Keine Bevorzugung einer Gattung, eines Interpretationsstils, keine ästhetische Wertung schwingt mit. Text umfasst Gedicht, Libretto, einer Melodie nachträglich unterlegte Worte, Collagen und vieles mehr. Analoges gilt für den Bereich der Musik, und schließlich bleibt auch die Art und Qualität der Verbindung von Text und Musik wohlthuend unbenannt.“²⁹¹ Es liegt auf der Hand, dass in der Praxis je nach Genre oder Epoche einmal der Text, einmal die Musik die Oberhand gewinnen mag, doch ändert dies nichts an der Neutralität der Herangehensweise als solcher. Die Mischgattung des französischen Chansons, aber auch die Mischgattung der Oper mit ihrer jeweiligen Geschichte und ihren zahllosen Untergattungen stellen dafür exzellente Beispiele dar.

Die Beschäftigung mit der Oper – und es ist hier noch von Oper und nicht von Libretto die Rede – und die Beschäftigung mit dem Chanson

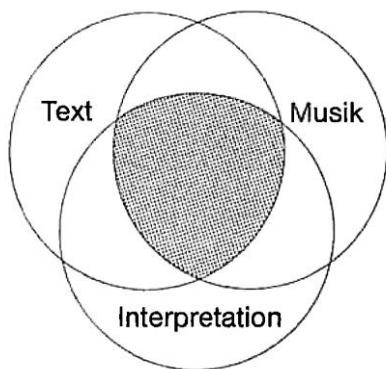
²⁹⁰ Mathis 1987 (wie Anm. 269), S. 272.

²⁹¹ Ebd.

‚kommunizieren‘ also insofern, als sie genuine Mischformen ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses rücken, ja, die Oper kann mit Fug und Recht als „Textmusik“ begriffen werden.

***Das triadische Modell: Schnittmenge versus Vereinigungsmenge.
Der Text in Oper und Chanson***

War bisher von Literatur und Musik²⁹², dann neutraler von Text und Musik die Rede, so ist dies letztlich eine verkürzte Sicht der Dinge. Eine interdisziplinäre Annäherung an die Gattungen Oper oder Chanson hat jenseits der sogenannten ‚Schwesterkünste‘ zur Kenntnis zu nehmen, dass es sich in beiden Fällen um performative Gattungen handelt, denen die Komponente der Interpretation inhärent ist. Graphisch lässt sich dies auf einfachste Weise darstellen:



Das triadische Modell, das erstmals im Jahr 1984 in der Monographie *Existentialismus und französisches Chanson*²⁹³ entworfen wurde, bringt also ganz bewusst die Elemente Text, Musik *und* Interpretation ins Spiel, die nicht beliebig ‚quantitativ‘ aneinandergereiht werden, sondern sich miteinander verbinden, ja ‚qualitativ‘ durchdringen. Die Gesamtaussage

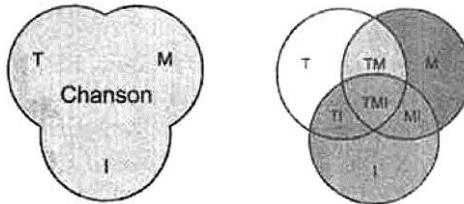
²⁹² Scher (wie Anm. 278), S. 11 spricht von einer Kombination von „musikalischer Komposition und literarischem Text“.

²⁹³ Ursula Mathis, *Existentialismus und französisches Chanson*, Wien 1984.

bzw. die ästhetische Gesamtwirkung übersteigt dabei die Summe der Teilaussagen, und die Analyse einer solchen Mischform sollte stets „in terms of its own laws“ erfolgen, „rather than in terms of the conventions that it both combines and transcends“²⁹⁴. Es bedeutet dies, dass

Einzelanalysen der drei Ebenen Text, Musik und Interpretation bzw. der Nachweis von Bezügen zu den ‚eindimensionalen‘ Reinformen außerhalb des Chansons stets in eine globale Sicht des Chansons münden müssen. Teilerkenntnisse müssen revalorisiert werden, und anstatt – nicht immer ohne Herablassung – auf Gesetzmäßigkeiten der Reinformen zu verweisen, sollte man sich fragen, ob Abweichungen ästhetischer oder gehaltlicher Art nicht gerade durch die Mehrdimensionalität des Chansons bedingt sind.²⁹⁵

Die graphische Darstellung des triadischen Modells wirft darüber hinaus aber eine weitere Frage auf: Wenn Chanson, Oper oder welche Mischform immer tatsächlich nur im Zentrum der Graphik, also am Ort der Überlagerung, der ästhetischen Durchdringung ‚stattfindet‘, wie steht es dann beispielsweise um die Analyse des Opernlibrettos oder um das Zusammenwirken von Musik und Interpretation im Chanson? ‚Findet‘ Oper nicht ‚statt‘, wenn man ‚nur‘ das Libretto ins Zentrum der Betrachtung rückt? Oder aber: „Ist ein Chanson nicht auch ein Chanson, wenn die Interpretin gerade nicht singt oder die Musik gerade nicht spielt?“²⁹⁶ Werfen wir einen Blick auf die folgende Grafik:



Hier wird das Ereignis „Chanson“ nicht als *Schnittmenge* begriffen, sondern – wie Klenk-Lorenz es mathematisch formuliert – als *Vereinigungsmenge*, die sieben „Zustände“ eines Chansons zu erkennen gibt: T,

²⁹⁴ Nicholas Zurbrugg, zitiert nach Mathis, ebd., S. 12.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Renate Klenk-Lorenz, *Chansondidaktik: Wege ins Hypermedium. Impulse für den modernen Französischunterricht*, Hamburg, 2006, S. 171.

M, I – TM, TI, MI – und schließlich TMI. Mit diesem Verständnis der Mischform legitimiert man innerhalb eines grundsätzlich auf Interdisziplinarität angelegten Modells – das in keinem Augenblick in Vergessenheit geraten darf –, die Beschäftigung mit (a) Teilbereichen (T, M, I), (b) Teilüberschneidungen (TM, TI, MI) und schließlich (c) dem ‚gesamten‘ Kunstwerk (TMI), um nicht ‚Gesamtkunstwerk‘ zu sagen. Hier siedelt sich meines Erachtens auch die von Albert Gier vertretene Forschungsrichtung an. Eine seiner besonders wahrgenommenen Monographien trägt den Titel *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* (1998), d.h. bei aller Fokussierung auf die Komponente Text, die die Beschäftigung mit dem Libretto mit sich bringt, bleibt der Blick auf das Ganze, das interdisziplinäre Opernereignis ausgerichtet. Auf Alberts Giers Homepage ist folgerichtig zu lesen:

Der Themenschwerpunkt „Musik und Literatur“ bezeichnet ein Arbeitsgebiet der Komparatistik (Vergleichenden Literaturwissenschaft), das seines interdisziplinären Charakters wegen die Berücksichtigung der musikalischen Komponente fordert, auch wenn der Zugriff genuin literaturwissenschaftlicher Art ist. Daher ist die Sichtung und Auswertung musikwissenschaftlicher (und theaterwissenschaftlicher) Literatur ebenso erforderlich wie der regelmäßige Austausch mit Fachvertretern der Musik- und Theaterwissenschaft, Teilnahme an interdisziplinären Tagungen etc.²⁹⁷

Wie aber lässt sich dieser Text der Oper, das Libretto, beschreiben? Albert Gier, der sich dem Operntext in einem „genuin literaturwissenschaftliche[n]“ Zugriff nähern will, vertritt dazu im Eintrag „Libretto“ im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*²⁹⁸ folgende Ansicht: Das Libretto unterscheidet sich von anderen dramatischen Gattungen durch „das Merkmal der Vertonbarkeit“, wobei die „Dramaturgie und (zumindest in bestimmten Epochen) auch die formale Gestaltung [...] den Ausdrucksmöglichkeiten der zeitgenössischen Musik Rechnung tragen“²⁹⁹. Trotz der Betonung des Texts bleibt also die interdisziplinäre Ausrichtung der Argumentation unübersehbar. Wie der Text des Chansons verkörpert auch der Text der Oper eine eigene Bedeutungsebene, er wird im Idealfall jedoch

²⁹⁷ <https://www.uni-bamberg.de/romlit2/transfer/> (3.7.2016).

²⁹⁸ Albert Gier, *Libretto*, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 250-253.

²⁹⁹ Ebd., Sp. 250.

im Rahmen einer plurimedialen Kunstform bzw. Darbietung wahrgenommen und tritt in Interaktion mit deren restlichen Konstituenten. Die tendenziellen Textmerkmale von Libretto oder Chanson – die Betonung liegt auf tendenziell, denn keine Regel ist ohne Ausnahme – haben daher sehr wohl mit der Plurimedialität der jeweiligen Mischform zu tun.

Was die Oper betrifft, so betont Albert Gier im Einzelnen den „verhältnismäßig geringe[n] Umfang“ des Librettos – ein gesungener Text braucht Zeit –, die durch die Arien bedingte „diskontinuierliche Zeitstruktur“, die „Selbständigkeit der Teile“ etwa in der Nummernoper, die „Kontraststruktur“ und den „Primat des Wahrnehmbaren [...] gegenüber dem aus Indizien (Mimik, Gestik, verbale Andeutungen etc.) zu Erschließenden“³⁰⁰. Diese Zwänge, die zugleich Möglichkeiten sind, können zwar mit den eindimensionalen literarischen Reinformen, etwa dem idealtypischen Theatertext verglichen werden, die Bewertung muss letztlich aber ‚artgerecht‘, das heißt mit Blick auf das angestrebte Wirkungsganze erfolgen.

Was den Chansontext angeht, so gibt es ebenfalls Zwänge. Auch in der sogenannten Dreiminutenkunst ist Kürze geboten, wobei diese Forderung auf die Gegebenheiten des Mediums Schallplatte zurückgeht. Zur vielzitierten Affinität mit dem Gedicht lässt sich festhalten, dass das Chanson tatsächlich die Strophenstruktur und den Refrain kennt, der allerdings aus dem Volkslied stammen dürfte³⁰¹ und sich im Chanson in der Regel durch Kürze und „semantische[...] Verdichtung“³⁰² auszeichnet. Aber auch in Metrik und Vers lassen sich Berührungspunkte mit der Lyrik erkennen. Es gelten die traditionellen metrischen Schemata, wobei der „Vers fürs Auge“ durch den „Vers fürs Ohr“³⁰³ ersetzt wird. Metrische Lizenzen erlauben es, der gesprochenen Sprache, aber auch dem musikalischen Rhythmus nahezukommen. Wie in der Lyrik scheinen gewisse

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ursula Mathis-Moser, *Das (französische) Chanson: Eine Mischgattung par excellence*, in: Nicole Gess – Alexander Honold (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin/Boston 2017, S. 546-565: 556.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Cf. die immer noch aktuelle Analyse von Harald Weinrich, *Ein Chanson und seine Gattung*, in: Harald Weinrich, *Literatur für den Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1971, S. 124-136: 131, sowie zu den folgenden Ausführungen auch Mathis-Moser (wie Anm. 301), S. 557-559.

Inhalte nach gewissen Verlängen zu verlangen (Brel, „Les vieux“), aber auch mit dem *vers libéré*, dem *vers libre* (Colette Magny, „Vietnam 67“) und der poetischen Prosa (Léo Ferré, „Poète... vos papiers!“) wird im Chansontext gespielt. Auf lautlicher Ebene gilt der Endreim als „eines der ausnahmelosesten Gattungsmerkmale“³⁰⁴, und im Versinneren bringt es mancher Auteur-Compositeur-Interprète mit einfachen und komplexeren Klangtechniken zu ungeahnter Meisterschaft. Interessant freilich werden all diese Beobachtungen erst dann, wenn man zeigen kann, wie sich die ‚poetischen Qualitäten‘ des Texts mit der Interpretation und/oder der Musik verbinden, die diese erst zum Leben erwecken. Jacques Brel, der mit der Überartikulation der zahlreichen alliterierenden Verschlusslaute in „Les bigotes“ die Satire zelebriert, sei hier als Beispiel zitiert:

Elles vieillissent à petits pas
De petits chiens en petits chats
Les bigotes [...]
Elles processionnent à petits pas
De bénitier en bénitier
Les bigotes [...]
Puis elles meurent à petits pas
A petit feu en petit tas
Les bigotes
Qui cimetièrent à petits pas
Au petit jour d'un petit froid
De bigotes

Aber auch die Morphosyntax des Chansons zeichnet sich durch sämtliche Stilfiguren der Wiederholung aus, wie sie aus der Lyrik bekannt sind; sie verdichten die Aussage und dienen zugleich der besseren Memorierbarkeit. Die Figuren der Bildlichkeit schließlich stehen im Chanson im Zeichen der Verdeutlichung und nicht der Verschlüsselung, und ein Fazit all dieser Beobachtungen würde wohl zum Ausdruck bringen, dass der Text des Chansons, den man wie den der Oper sehr wohl unter Zuhilfenahme literaturwissenschaftlicher Kategorien analysieren kann,

³⁰⁴ Weinrich (wie Anm. 303), S. 132.

letztendlich aber „in terms of its own laws“ beschrieben werden muss: Es charakterisiert ihn die omnipräsente Spannung zwischen „Poetizität“ und „Kommunikationsgerechtigkeit“³⁰⁵, die deutlich auf die Dimension der Interpretation und die orale Kommunikationssituation verweist. Auch genügen Formalia wie die Strophenform nicht, den Chansontext uneindeutig dem Bereich der Lyrik zuzuordnen, denn die formalen Gattungen, ja selbst die vier Sprechhaltungen des Chansons – „Selbstdarstellung“, „Handlungsdarstellung“, „Reflexion“ und „Stimmungs- und Zustandsschilderung“³⁰⁶ – werden von den ‚poetischen Grundhaltungen‘ des Lyrischen, Epischen und Dramatischen gequert. Neben ‚lyrischen‘ gibt es daher auch unzählige ‚dramatische‘ und ‚episch-narrative‘ Chansons, wobei der Interpret oder *canteur* in unterschiedliche Masken schlüpfen kann. Und um erneut auf die Bedeutung einer interdisziplinären Sicht zu verweisen: Interpretationen ein und desselben Chansontexts durch unterschiedliche Künstler können auf durchaus unterschiedliche Weise als ‚lyrisch‘, ‚dramatisch‘ oder ‚episch-narrativ‘ wahrgenommen werden.

Resümieren wir also: Zwingt das eingangs vorgestellte triadische Modell unter dem Gesichtspunkt der *Schnittmenge*, dem interdisziplinären Anspruch der Mischformen Oper, Chanson etc. auf radikale Weise Genüge zu tun, so erlaubt es unter dem Gesichtspunkt der *Vereinigungsmenge*, den konstitutiven Elementen einzeln nachzugehen und sie auch innerhalb ‚eindimensionaler‘ Gattungszusammenhänge zu platzieren, solange der Blick auf das pluri- und interdisziplinäre Ganze nicht verloren geht. Ich selbst habe in meinen Arbeiten in der Regel den ersten Weg gewählt, Albert Gier hat gezeigt, wie man den zweiten Weg produktiv beschreiten kann. Auch hier macht es also wieder Sinn, von „kommunizierenden Gefäßen“ zu sprechen.

³⁰⁵ Mathis (wie Anm. 293), S. 239-242.

³⁰⁶ Wolfgang Victor Ruttkowski, *Das literarische Chanson in Deutschland*, Bern 1966, S. 12-13.

Fragen an die konstitutiven Elemente T, M und I und was unter Interpretation mitgedacht werden muss

Unter dem Gesichtspunkt der *Vereinigungsmenge* lassen sich also sowohl Text als auch Musik und Interpretation (a) isoliert (T, M, I), (b) in partieller (TM, TI, MI) oder (c) in vollständiger Interaktion (TMI) beschreiben, wobei die hier angeführten Leitfragen, die auch ‚eindimensionale‘ Gattungszusammenhänge berücksichtigen,³⁰⁷ keineswegs vollständig sind. Auch ist an dieser Stelle zu begründen, warum für eine nachhaltige Erweiterung des Begriffs der Interpretation plädiert wird. Doch zunächst die gängigsten Fragestellungen/Analyseansätze:

Text

- textkonstitutive Verfahren?
- Bezüge zu anderen Einzeltexten (Zitat, ironische Verfremdung, Übersetzung etc.)?
- Bezüge zu literarischen Traditionssträngen (Motive etc.)?
- Verhältnis zu anderen (literarischen) Gattungen?
- etc.

Musik

- Primärkomponenten: Melodie, Rhythmik, Harmonik, Form, Takt, Tempo etc.?
- Sekundärkomponenten: Instrumentation (ein Instrument, mehrere Instrumente, Orchester), Arrangement etc.?
- Bezüge zu musikalischen Traditionssträngen?
- Assimilationsprozesse von Musikstilen (Ethnomusiken etc.)?
- Geräusche und Geräuschkulissen?
- etc.

³⁰⁷ Als Beispiele etwa Bezüge zwischen Chansontext und Gedichttext (T); zwischen der Melodie einer Arie und der Ouvertüre (M); zwischen Sprechgesang im Chanson und dem Opernrezitativ (I).

Interpretation

Stimme und Technik der Interpretation

- ausgebildete Stimme, nicht ausgebildete Stimme?
- Berufssänger, Amateur?
- Stimmlagen: Sopran, Alt, Tenor und Bass, Countertenor, Kontraalt etc.?
- Gesangsstil: liedhaft, volkstümlich, Belcanto, Sprechgesang („disseuse“, HipHop, Parlanto, Rezitativ etc.)?
- Stimmklang: Geschlecht, Alter etc.?
- Interpretationshaltung: distanziert, identifizierend?
- Artikulation?
- etc.

Elemente der Bewegung

- Mimik?
- Gestik?
- Bewegung im Raum (mit oder ohne Mikrofon)?
- etc.

Objektale Kulisse

- Kleidungsstil, Frisur, Accessoires?
- Bühne, Raum³⁰⁸?
- deren Gestaltung durch Licht und mediale Mittel?
- etc.

Steht außer Frage, dass die Aktivierung möglichst vieler Felder die Gesamtanalyse bereichern wird, so bedarf das Feld der Interpretation eines Kommentars. Im Rahmen des hier vorgestellten triadischen Modells, das ursprünglich für die Analyse des ‚klassischen‘ französischen Chansons der 1950er Jahre entworfen wurde, das in der Regel in kleineren Räumen ‚stattfand‘, waren mit Interpretation im Wesentlichen die menschliche Stimme, Mimik, Gestik und vielleicht einige wenige markante und sinnkonstituierende Merkmale des Kleidungsstils des Interpreten gemeint. In den Folgejahrzehnten bis in die Gegenwart erwies

³⁰⁸ Cf. dazu Elke Platz-Waury, *Drama und Theater*, Tübingen ⁵1999.

sich das Chanson jedoch gerade im Bereich der Interpretation als besonders ‚kreativ‘ und eroberte – ohne dass hier auf die Geschichte der Räume des Chansons eingegangen werden könnte – nicht zuletzt dank der neuen technischen Möglichkeiten realen (Bühnen-) und virtuellen Raum (z.B. im Clip), es ‚integrierte‘ die Raumbewegung (bewegliches Mikrofon) und spielte nicht selten mit Objekten (z.B. das eigene Musikinstrument) und Kulisse. Für das Chanson erscheint es daher sinnvoll, den Begriff der Interpretation deutlich zu erweitern. Aber auch aus der Sicht der Oper lässt sich argumentieren, dass das triadische Grundmodell im Bereich der Interpretation geöffnet werden muss. Gewiss, in einer konzertanten Aufführung wird bei Arie, Duett oder Rezitativ der Fokus auf der Stimme des Sängers und der Technik der Interpretation liegen, nicht so jedoch bei der Oper als theatralischer Aufführung. Albert Gier hat dazu eine sehr wertvolle Beobachtung gemacht, wenn er behauptet, die Opernaufführung verzichte auf das „aus Indizien (Mimik, Gestik, verbale Andeutungen etc.) zu Erschließende[...]“ zugunsten des „Primat[s] des Wahrnehmbaren“³⁰⁹. Lebt also das Chanson – besonders wenn es in kleineren oder mittleren Räumen vorgetragen wird – vom Spiel der Mimik, Gestik und des Understatement, so gilt für die Oper das Gegenteil. Wenn in der Opernaufführung das dominiert, was Gier „das Wahrnehmbare“ nennt, so werden gerade im Bereich von Raum, Raumbewegung und Objektkulisse besondere Impulse zu erwarten sein. Es ist also möglich, mithilfe des triadischen Modells unterschiedliche Mischgattungen miteinander zu vergleichen und Differenzqualitäten zu bestimmen. Eine von ihnen ist schließlich auch der Grad der Komplexität, denn im Vergleich zu den einfachen Formen Chanson, Kantate, Lied etc. ist das Markenzeichen des Musiktheaters – ob Oper, Operette, Zarzuela oder Musical – die Vervielfachung, die Kumulation, ja häufig sogar die Gleichzeitigkeit mehrerer ‚Einheiten‘ von Text, Musik und Interpretation, mehrerer Akteure bzw. Gesangspartien.

Das multimediale Ereignis und seine Notierung

Dies führt zu einem letzten Punkt. Ein Blick auf aktuelle Opernaufführungen und Chansonkonzerte lässt rasch erkennen, dass sich Opern-

³⁰⁹ Gier (wie Anm. 298), Sp. 250.

und Chansonereignisse heute – jenseits jeder Trias und deren Erweiterung – zunehmend als multimediale Ereignisse präsentieren, die Kritiker wie Publikum herausfordern, Interdisziplinarität (wieder einmal) neu zu begreifen. Albert Gier war dieser neuen Interdisziplinarität auf der Spur, wenn er auf seiner Bamberger Website³¹⁰ die Bedeutung des „Austausch[s] mit Dramaturgen und Regisseuren“ und der „regelmäßige[n] Kontakte zu Theatern“ unterstrich. Ich selbst konnte vor kurzem mit Fernand Hörner einen Sammelband zum Thema *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen*³¹¹ publizieren, der die Kapitel „Das Chanson wird Filmstar“ und „Das Chanson spielt mit Multimedia“ enthält. Abschließend sei daher zumindest angedeutet, wie man die medialen Neuerungen unserer Zeit auch theoretisch in das skizzierte triadische Basismodell integrieren kann, um ein Instrumentarium zu gewinnen, das auch aktuellen Entwicklungen der Mischgattungen – man denke an die großen und immer beliebteren Hybridformen – und ihren Inszenierungen Rechnung trägt.

Die Grundidee für die Integration medialer Bedingungen in das triadische Modell wurde von Renate Klenk-Lorenz (2006) entwickelt und besagt, dass die Kategorien T, M und I (Kürzel für Text, Musik und Interpretation) leer und abstrakt bleiben, wenn sie losgelöst von ihrer medialen Realisierung bzw. „Aufladung“ betrachtet werden. Ohne Medium – ob Stimme, Schrift, Plattenspieler oder CD-Player – kein Text, keine Musik, keine Interpretation, kurz kein Chanson und analog dazu keine Arie, kein Rezitativ etc. Im Rückgriff auf Werner Faulstich³¹² unterscheidet Klenk-Lorenz vier Medien, in denen sich Text, Musik und Interpretation realisieren können, plus ein „Nullmedium“, das die Absenz des jeweiligen Elements signalisiert:

³¹⁰ Die Website ist inzwischen inaktiv. Das Zitat stammt von einem Zugriff im Juni 2016.

³¹¹ Fernand Hörner – Ursula Mathis-Moser (Hrsg.), *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen. La chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques*, Würzburg 2015.

³¹² Klenk-Lorenz bezieht sich im Wesentlichen auf Werner Faulstich, *Einführung in die Medienwissenschaft*, München 2002.

„absent“	präsent			
(originär?)	primär	sekundär	tertiär	quartär
T0	T1	T2	T3	T4
M0	M1	M2	M3	M4
I0	I1	I2	I3	I4

Das Primär- oder Humanmedium entspricht dabei allen *live* Performanzsituationen, vom Troubadour über den Sänger des Pont-Neuf bis hin zum Opernsänger, um das Klenk-Lorenzsche Schema, das sich ausschließlich auf das Chanson bezieht, im Hinblick auf unser Thema zu ergänzen. Das Sekundär- oder Schreib- und Printmedium³¹³ präsentiert ein ‚stummes‘ Chanson, eine ‚stumme‘ Arie als gedruckten Text, Libretto, Partitur, Künstlerporträt, Programmheft oder *Petit format*. Die tertiären oder analogen Medien Grammophon, Schallplatte, später Radio, Magnetophon, Audio- und Videokassette, Videoclip, Fernsehen etc. erlauben es erstmals, die *live performance* als lebendige Kunst zu kodifizieren, zu konservieren und unverändert wiederzugeben. Die Quartärmedien schließlich, die mit digitalen Codes arbeiten, konservieren und reproduzieren Oper, Musical und Chanson im *World Wide Web*, aber auch dort, wo Text, Musik und Interpretation auf CD digital gespeichert und am PC abgespielt werden. Die von Klenk-Lorenz zur Illustration zitierten Beispiele³¹⁴ führen systematisch die diversen Interaktionsformen der Trias T, M und I mit den jeweils zur Verfügung stehenden Medien vor und erlauben es so, „jedes Chansondokument“³¹⁵, auch historische Formen, zu charakterisieren. Dasselbe gilt aber auch für die Arie, das Rezitativ oder die Gesamtform der Oper, wie einige Beispiele belegen sollen. Ausgehend von Klenk-Lorenz Beschreibung des möglichen Verlaufs eines Chansonabends:

Eine Interpretin [I1] betritt die Bühne, das Publikum applaudiert, das Orchester [M1] setzt ein, und die Interpretin beginnt mit Orchesterbegleitung die erste Strophe zu singen

³¹³ Klenk-Lorenz (wie Anm. 296), S. 183.

³¹⁴ Ebd., S. 176.

³¹⁵ Ebd.

[T1M1I1]. Zwischen den Strophen spielt der Kontrabassist ein Solo [M1]. Zu einem anderen Zeitpunkt singt die Interpretin eine Strophe ohne Musikbegleitung [T1I1].³¹⁶

seien hier in der Abfolge: [I1] – [M1] – [T1M1I1] – [M1] – [T1I1] ein mögliches Konzertprogramm eines Chansonabends, ein mögliches Programmheft einer Opernaufführung und zu guter Letzt eine Opernaufführung ‚beschrieben‘, bei der sich T, M und I sowie alle vier Medien überlagern. Versteht man Text, Musik und Interpretation als medial „aufgeladene“ Elemente, so ergibt sich folgendes Bild:

Ein Konzertprogramm „Chanson“

- T2 das Programmheft enthält die Texte
- M2 es enthält Abbildungen eines oder mehrerer Instrumente (Klavier, Gitarre), Ausschnitte aus der Partitur, Beschreibungen von Musik etc.
- I2 es enthält ein Foto des Interpreten, des Begleitmusikers, eine Zeichnung des Interpreten, den Interpreten als Namen, seine Biografie etc.

Ein Programmheft „Oper“

- T2 das Programmheft nennt den Titel der Oper und kommentiert den Text, häufig mit Zitaten
- M2 es enthält eine Beschreibung wichtiger Arien oder Motive, u.U. sogar einen Ausschnitt aus der Partitur, ein Foto des Dirigenten etc.
- I2 es enthält Fotos der Sänger, u.U. auch des Dirigenten, meist mit Kurzbiografien, es zeigt besonders markante Szenenausschnitte im Bild etc.

Eine Opernaufführung

- T1 Text im Primärmedium (Stimme) durch den bzw. die Sänger (Effekt der Multiplikation), durch den Chor, durch Rufe/Chöre von Offstage
- T2 Titel der Oper, Zitate, Kommentare zum Text im Programmheft

³¹⁶ Klenk-Lorenz (wie Anm. 296), S. 172. Die Hinzufügung des Mediums 1 – *live* Aufführung – stammt von der Verfasserin.

- T3 visuelle Einspielungen der Übersetzung des Operntexts oder des Texts selbst über Videosprachbänder
- T4 digital aufgezeichnete Einspielungen von Text off-stage³¹⁷
- M1 Musik im Primärmedium durch das Orchester und/oder einzelne Musiker („Ständchen“), durch Rufe/Chöre von Off-stage; Ouvertüre und Zwischenspiele, Ballettmusik etc.
- M2 Partitur, Beschreibung wichtiger Arien oder Motive im Programmheft
- M3 *Mise en abyme*: Musik aus analogen Medien auf der Bühne eingespielt, Musik aus analogen Medien (Jagdklänge etc.) aus dem Off-Stage kommend, etc.
- M4 dasselbe, aus digitalen Quellen
- I1 Präsenz des bzw. der Sänger (Effekt der Multiplikation) und des Chors auf der Bühne mit allen zur Interpretation gehörenden Details (Stimmlage etc.; Kostüm, Frisur, Gestik, Raumbewegung – nicht nur der Sänger, sondern auch das Ballett)
- I2 im Programmheft Fotos der Sänger, u.U. auch des Dirigenten, Kurzbiografien, Abbildung besonders markanter Szenenausschnitte; auf der Bühne *Mise en abyme*, wenn z.B. ein Porträt einer der handelnden Figuren Teil der Handlung wird;
- I3 (audio-)visuelle Einspielungen der Sänger – Rückblenden etc.
- I4 digital aufgezeichnete Einspielungen der Sänger, etc.

Ein Blick auf die Beispiele zeigt erneut, dass Opern- bzw. Librettoforschung und Chansonforschung miteinander „kommunizierende“ Gefäße darstellen, ja den jeweiligen Untersuchungsgegenstand gewinnbringend mit einem gemeinsamen Instrumentarium analysieren können. Nicht nur in der triadischen Struktur Text, Musik und Interpretation, sondern auch in den Möglichkeiten der medialen Aufladung begegnen sich Oper und Chanson. Dabei gestattet bei ersterer die Unterscheidung zweier grundlegender Perspektiven, der Schnittmenge und der Vereinigungsmenge, die adäquate Erfassung einer textbezogenen, aber zugleich

³¹⁷ Grundsätzlich können alle sekundär- und tertiärmedialen Dokumente Eingang ins Quartärmedium finden, Klenk (wie Anm. 296), S. 196.

interdisziplinär ausgerichteten Librettologie. Die Idee der medialen Aufladung dagegen erlaubt es der Tatsache Rechnung zu tragen, dass Oper wie Chanson mehr denn je in ständig neue Multimedia-Zusammenhänge gedrängt werden. Die Regieeinfälle in der Oper könnten bunter nicht sein, und auch dem Chanson eröffnen sich ständig neue Ausdruckshorizonte, mit subtilsten Einkreuzungen von audiovisuellen Mitteln, von Fotografie, Grafik und Animation, von Videoclip und Film, bis aus dem schlichten Chansonereignis ein multimediales Spektakel geworden ist.

EIN AUSBLICK: DAS INNSBRUCKER ARCHIV FÜR TEXTMUSIKFORSCHUNG

Allein aus Gründen der Symmetrie sollte spätestens an dieser Stelle das Innsbrucker Archiv für Textmusikforschung vorgestellt werden, das nicht nur eine umfangreiche Fachbibliothek und eine Sammlung von derzeit rund 7000 Tonträgern beherbergt, sondern über die Jahre immer wieder Teilsammlungen aufgenommen hat wie etwa die Kollektionen der „Institut français“ von Bonn, Innsbruck und Wien, Bestände des Bureau de la Chanson von Mainz oder der Université du Québec à Montréal und nicht zuletzt die beiden großen Sammlungen Pierre Séguy und Albert Gier. Zugleich sucht das Innsbrucker Archiv einen gezielten Dialog mit französischen Forschern und insbesondere mit der Schule der *Cantologie* und versteht sich als Ort konsequenter methodologischer Auseinandersetzung mit den Grundfragen und den unterschiedlichen Gattungen von Textmusik.

Bereits 1985 von Ursula Mathis(-Moser) gegründet, wird das Archiv seit 2015 von der Romanistin und Literaturwissenschaftlerin Gerhild Fuchs geleitet. Es verfügt über eine ständig aktualisierte Website³¹⁸, seit kurzem über neue Räumlichkeiten und nicht zuletzt über eine neue Internetzeitschrift mit Peer-Review-Verfahren, *ATeM*³¹⁹, die sich aus interdisziplinärer Perspektive der Erforschung der vielfältigen Verbindungen von Text und Musik widmet. Die erste Nummer ist im Dezember 2016 erschienen und führt das zwischen 1998 und 2015 zweimal jährlich veröffentlichte *Bulletin des Archives für Textmusikforschung BAT* zeitgemäß fort, womit sich auch der Kreis dieses Beitrags schließt. Allein der Titel der Zeitschrift, *ATeM*, ist jedoch mehr als ein simples Akronym für Archiv für **Text**musikforschung, liest er sich doch unmissverständlich auch als Verweis auf ein für jede Form von Textmusik zentrales Element, den Atem (des Interpreten), sofern man von einem ganzheitlichen Verständnis ausgeht. Der Boden für eine produktive Auseinandersetzung mit Chanson und Oper wie auch mit anderen Formen der Textmusik ist also bereitet, die hier vorgestellte Diskussion kann – hoffentlich produktiv – in eine neue Runde gehen.

³¹⁸<https://www.uibk.ac.at/romanistik/institut/textmusik-in-der-romania/> (Zugriff 5.2.2017).

³¹⁹https://webapp.uibk.ac.at/ojs2/index.php/ATeM_ (Zugriff 5.2.2017).

ALBERT GIER (Universität Bamberg) Schwanengesang von Sirenen*

In seiner Predigt zum Dreikönigsfest 2014 sagte Papst Franziskus³²⁰:

In dieser Zeit ist das ganz wichtig: den Glauben zu bewahren. Man muss weitergehen, jenseits des Dunkels, jenseits der Faszination der Sirenen, jenseits der Weltlichkeit, die heute so viele Ausdrucksformen hat [...]

Das verrät uns zweierlei: Sirenen sind verlockend („Faszination“), und sie sind zugleich gefährlich, da man sich vor ihnen hüten muß. Diese Ambivalenz prägt ihr Erscheinungsbild seit der Antike und offenbar bis heute.

Erstmals, das ist allgemein bekannt, werden die Sirenen in der *Odyssee* erwähnt³²¹. Homer beschreibt sie nicht, aber es handelt sich wohl um zwei Mädchen, die die Seefahrer durch ihren Gesang verzaubern³²². Sie funktionieren anscheinend ähnlich wie eine Music-Box mit Bewegungsmelder: Sobald sich ein Schiff ihrer Insel nähert, erheben sie ihre Stimmen, die weithin hörbar, also laut und wohl auch schrill³²³, aber dennoch

* Der Text der Abschiedsvorlesung, die ich am 12.7.2016 an der Universität Bamberg gehalten habe, wurde für die Publikation geringfügig erweitert, und die Anmerkungen wurden hinzugefügt.

³²⁰ Zitiert nach: <http://www.katholisches.info/2014/01/08/papst-franziskus-und-der-gesang-der-sirenen-sirenen-bereits-an-bord-des-kirchenschiffes/> (19.6.2016).

³²¹ XII, 39-54; 167-200; zit. nach: <http://gutenberg.spiegel.de/buch-/odyssee-zweispachige-fassung-griechisch-deutsch-9-bis-16-gesang-6925/2> (21.6.2016).

³²² KÁROLY MARÓT, *The Sirens*, Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae 7 (1958), S. 1-60: 10 („two bewitching virgins“); bildliche Darstellungen von Sirenen als Mischwesen aus Vogel und Mensch (Frau wie Mann) gibt es seit dem 2. Viertel des 7. Jhs (Balbina Bäbler, *Sirenen II. Ikonographie*, in: DNP, Altertum Bd 11, Sp. 593f.). MARÓT nimmt Einfluß von „diverse hybrid monsters [...] imported from Asia Minor“ und von den ägyptischen Seelenvögeln an, vgl. *The Sirens*, S. 46 und passim. – Die Wirkung der Sirenen auf ihre Opfer beschreibt Homer (Od. XII, 40/44) mit dem Verb $\theta\acute{\epsilon}\lambda\omega$, das „durch Zaubermittel oder Zaubertänke verstricken“, auch „einschläfern, betäuben“ bedeutet; Homer gebraucht es auch von Hermes und Kirke, vgl. FRANZ PASSOW, *Handwörterbuch der griechischen Sprache*. Neu bearb. von VAL.CHR.FR. ROST u.a. [1847], Reprograph. Nachdruck Darmstadt 2004, Erster Band, Zweite Abt., S. 1384.

³²³ Vgl. EVA HOFSTETTER, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland* (Beiträge zur Archäologie, 19), Würzburg 1990. S. 14: „helltönend, pfeifend, durchdringend“.

wohllautend sind. Darauf deutet der erste Vers des Liedes, das sie an Odysseus richten:

δεῦρ' ἄγ' ἰών, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν (Od. XII, 184)

„die Ansprache besitzt alle Schönheit, die sich der Sprache abgewinnen läßt, ehe sie zu Musik zerfließt und sich ihres mitteilbaren Sinnes be- gibt: Siebzehn volle Vokale leuchten melodisch über nur fünfzehn Kon- sonanten auf“³²⁴.

Darüber hinaus versprechen die Sirenen dem, der ihrem Gesang lauscht, umfassendes Wissen, nicht nur über den Krieg um Troja (Od. XII, 189f.), sondern über alles, was sich auf der Erde ereignet³²⁵:

ἴδμεν δ', ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτερῆ (Od. XII, 191).

Sie sind freilich auch gefährlich, wie Odysseus von Kirke erfährt, ehe er deren Insel verläßt: Für den, der ihnen lauscht, gibt es keine frohe Heimkehr zu Frau und Kindern³²⁶. Daß die Sirenen von verfaulenden Knochen und verschrumpelten Menschenhäuten umgeben sind³²⁷, bedeutet wohl, daß man über ihrem Gesang alles, auch z.B. die Sorge um Speise und Trank vergißt und einfach verhungert. (Im Mittelalter, erstmals wohl im

³²⁴ HEINZ POLITZER, *Das Schweigen der Sirenen*, in: H.P., *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*, Stuttgart 1968, S. 13-41: 17. Zur Euphonie des Sirenenangesangs auch SIEGFRIED WALTER DE RACHEWILTZ, *De sirenibus: An Inquiry into Sirens from Homer to Shakespeare* [Diss. Harvard Univ.], Cambridge, Mass. 1983, S. 26.

³²⁵ Vgl. MANFRED SCHNEIDER, *Zwischen Stille und Lärm. Hörarten des Sirenenangesangs*, in: GÜNTER SCHNITZLER / ACHIM AURNHAMMER (Hrsg.), *Wort und Ton*, Freiburg i.Br. / Berlin / Wien 2011, S. 1-23: 6.

³²⁶ Od. XII, 41-43: „ὅς τις ἀδρεῖη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούση / Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νῆπια τέκνα / οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάννυται“.

³²⁷ Od. XII, 44-46: „Σειρήνες [...] / ἤμεναι ἐν λειμῶνι, πολὺς δ' ἄμφ' ὄστεόφιν θίς / ἀνδρῶν πυθμένων, περὶ δὲ ῥῖνοι μινύθουσι“.

*Physiologus*³²⁸, später z.B. in Boccaccios *Genealogia Deorum Gentilium*, werden die Sirenen dann zu blutrünstigen Monstern, die ihre Opfer kurzerhand auffressen³²⁹.)

Odysseus, der den Sirenen entkam³³⁰, soll nicht im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen. Bekanntlich haben Horkheimer und Adorno³³¹ am Protagonisten Homers den Prozeß der Subjektwerdung des „bürgerlichen Individuums“ als Selbstbehauptung um den Preis der Selbstverleugnung illustriert³³². Eine neuere Untersuchung³³³ stellt in der Perspektive der Genderforschung das „technische‘ Wissen“ des (weißen) Mannes Odysseus dem „weiblichen“, „rauschhaften und magischen“ Wissen der Sirenen gegenüber. Das Sirenenabenteuer scheint freilich insofern wenig geeignet, eine solche Auffassung zu belegen, als Odysseus hier nicht aus eigenem Antrieb handelt, sondern genau den

³²⁸ Vgl. EDMOND FARAL, *La queue de poisson des sirènes*, Romania 74 (1953), S. 433-506: 438; deutsche Übersetzung bei RÜDIGER KROHN, „daz si totfuorgiu tier sint“. *Sirenen in der mittelalterlichen Literatur*, in: ULRICH MÜLLER / WERNER WUNDERLICH (Hrsg.), *Dämonen Monster Fabelwesen (Mittelalter-Mythen, 2)*, St. Gallen 1999, S. 545-563: 555.

³²⁹ Vgl. SABINE WEDNER, *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers*, Frankfurt/M. etc. 1994, S. 122; 142.

³³⁰ Bei Apollonius Rhodius (*Argonautika* 4, 891ff., vgl. HOFSTETTER [Anm. 323], S. 15) liest man, daß auch die Argonauten weitgehend unbeschadet an der Sireneninsel vorbeigefahren sind, da Orpheus ihre Stimmen mit Gesang und Saitenspiel übertönte; da diese Erzählung nicht als Vorlage der Sirenenepisode Homers gedient hat, die „zum eigensten Bestand der Odysseusgeschichten gehören“ dürfte (so UVO HÖLSCHER, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 2000, S. 185), können wir sie hier übergehen.

³³¹ THEODOR W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Gesammelte Schriften, 3), Frankfurt/Main 1981, Kap. 2.

³³² Vgl. u.a. DENNIS SÖLCH, *Odysseus in der Philosophie. Zur Epigenese einer mythologischen Gestalt*, in: *Mythos-Magazin*, abrufbar unter: http://www.mythosmagazin.de/-mythosforschung/ds_odysseus.htm (24.6.2016), S. 20-26; FRANÇOISE RÉTIF, *Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes*, Germanica 37 (2005), S. 79-87, abrufbar unter <https://germanica.revues.org/453> (25.6.2016), § 4 (Gesang der Sirenen, „résolument incantatoire, magique, lyrique“ vs. zielgerichteter (epischer?) Gesang des Odysseus, der den Phäiakern seine Abenteuer schildert, damit sie ihm die Heimkehr nach Ithaka ermöglichen); SCHNEIDER (Anm. 325), S. 9-12 („der vernünftige Mensch vertreibt sich um des Wissens willen selbst aus dem Paradies“, S. 10).

³³³ UTE GUZZONI, *Die Ausgrenzung des Anderen. Versuch zu der Geschichte von Odysseus und den Sirenen*, in: Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien, hg. von IRMGARD ROEBLING, Pfaffenweiler 1992, S. 5-34, Zitate S. 23, 24, 25; vgl. S. 21: „Hochmut des weißen Mannes gegenüber allem, was nicht seine Art der Rationalität und die dieser entsprechende Weltanschauung teilt“.

Anweisungen der Kirke folgt³³⁴. Er agiert wie ein typischer Märchenheld, der dank der Ratschläge eines (magischen) Helfers Gefahren zu vermeiden vermag; der Märchenheld aber ist in der Regel ein Mann ohne Eigenschaften, der das Wohlwollen des Helfers einem glücklichen Zufall verdankt. Man kann sich auch fragen, ob Odysseus die Sirenen wirklich um ihr Opfer betrogen hat³³⁵; sicher, er hört sie singen, aber des umfassenden Wissens, das sie versprechen, wird er nicht teilhaftig – sie spielen ihm gewissermaßen nur einen Trailer vor, den ganzen Film bekommt man nur zu sehen und zu hören, wenn man bei ihnen an Land geht, wozu Odysseus ja auch entschlossen wäre (aber seine Gefährten befolgen die vorher erteilten Anweisungen).

In ganz anderem Zusammenhang begegnen die Sirenen bei Platon: Im Mythos über das Schicksal der Seele nach dem Tod, der die *Politeia* beschließt, heißt es³³⁶, auf jedem der acht Kreise, die sich um die Spindel der Notwendigkeit drehen, sitze eine Sirene, die jeweils einen Ton hervorbringe; der Zusammenklang der acht Töne ergebe eine Harmonie. Interessant scheint die Erklärung, die Plutarch in den *Tischgesprächen*³³⁷ dem Platoniker Ammonios in den Mund legt: Der Gesang der Sirenen künde vom Himmlischen, wer ihn höre, müsse alles Irdische vergessen – die meisten Menschen seien dazu allerdings erst nach ihrem Tod in der Lage. Nur wenige besonders Begünstigte wie Odysseus vernehmen schon

³³⁴ Das bemerkt auch GUZZONI (ebd., S. 11), ohne daraus jedoch weiter reichende Schlußfolgerungen zu ziehen. HORKHEIMER und ADORNO unterschlagen Kirkes Anteil am glücklichen Ausgang des Sirenenabenteuers, wenn sie feststellen, Odysseus habe „eine Lücke im Vertrag aufgespürt, durch die er bei der Erfüllung der Satzung entschlüpft. Im urchzeitlichen Vertrag ist nicht vorgesehen, ob der Vorbeifahrende gefesselt oder nicht gefesselt dem Lied lauscht“ ([Anm. 331], S. 67).

³³⁵ Dazu ebd., S. 57.

³³⁶ 617b; benutzte Ausg.: Platon, *Politeia*. Griechisch und deutsch (Sämtliche Werke, V), Frankfurt/M. – Leipzig 1991, S. 776/77. Vgl. auch SCHNEIDER (Anm. 325), S. 3f.

³³⁷ *Symposiakon biblia ennea*, in: *Moralia*; vgl. WEDNER (Anm. 329), S. 106f.

zu Lebzeiten „einen leisen Nachhall der himmlischen Musik“³³⁸. Verbindungen der Sirenen zu Tod und Jenseits sind auch sonst bezeugt³³⁹, sie werden auch häufig auf Grabmonumenten abgebildet³⁴⁰.

Die Sirenen verführen durch ihren Gesang (oder ihre Rede), entweder zum Schlechten oder zum Guten³⁴¹, was die eingangs konstatierte Ambivalenz erklärt. Über weibliche Reize verfügen sie zunächst nicht: Homer sagt nichts über das Aussehen der Sirenen, möglicherweise hat sein Odysseus sie gar nicht sehen können³⁴² und nur ihre Stimmen gehört. Seit dem zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts v.Chr. werden Sirenen in der griechischen Kunst gewöhnlich als Mischwesen aus Vogel und Mensch dargestellt³⁴³ (meist sind es Frauen, aber es gibt auch männliche Figuren mit Bart!). Bildliche Darstellungen erotisch attraktiver Sirenen finden sich erst seit hellenistischer Zeit³⁴⁴.

Bis in die frühe Neuzeit werden die Sirenen häufig allegorisch gedeutet³⁴⁵: Die naheliegende Erklärung, es handle sich um Prostituierte, die Seeleuten das Geld aus der Tasche ziehen, verdankt ihre Popularität den *Etymologiae* Isidors von Sevilla³⁴⁶. Abstrakter werden sie als sinnliche (vor allem, aber nicht ausschließlich erotische) Versuchungen aufgefaßt³⁴⁷. Plutarch³⁴⁸ und Lukians Kontrahent im Dialog *περι ὀρχήσεως*³⁴⁹ bezeichnen Flötenspieler, Mimen oder Pantomimen als „Sirenen“, die Wollust erzeugen und so die Moral untergraben. Auch bei den Kirchenvätern stehen die Sirenen für sinnliche Verlockungen, daneben aber – z.B. bei Hieronymus³⁵⁰ – für die Häretiker, deren Lehren der Rechtgläubige keine

³³⁸ Ebd., S. 107.

³³⁹ In der *Helena* des Euripides und in einem Fragment des Sophokles erscheinen die Sirenen als Unterweltsdämonen, vgl. HOFSTETTER (Anm. 323), S. 20, 22.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 243-248; ERNST BUSCHOR, *Die Musen des Jenseits*, München 1944; sowie B[ALBINA] BÄ[BLER], *Sirenen* II. *Ikongraphie*, in: DNP, Altertum Bd 11, Sp. 593f.

³⁴¹ Vgl. HOFSTETTER (Anm. 323), S. 29.

³⁴² So DE RACHEWILTZ (Anm. 324), S. 23; GUZZONI (Anm. 333), S. 12.

³⁴³ S. oben Anm. 322.

³⁴⁴ So HOFSTETTER (Anm. 323), S. 302; s. auch WEDNER (Anm. 329), S. 61.

³⁴⁵ Das folgende nach WEDNER (Anm. 329).

³⁴⁶ Ebd., S. 119; vgl. ebd., S. 58 und passim.

³⁴⁷ Ebd., S. 63 und passim.

³⁴⁸ *Symposiakon biblia ennea* (Anm. 337), dazu WEDNER (Anm. 329), S. 104f.

³⁴⁹ Dazu ebd., S. 105f. Der Lukian des Dialogs widerspricht dieser Auffassung ausdrücklich.

³⁵⁰ In *Hieremiam prophetam* 3,11, dazu ebd., S. 214; auch Hippolyt von Rom setzt die Sirenen mit Häretikern gleich, dazu ebd., S. 194.

Beachtung schenken soll (ob diese Stelle Papst Franziskus zu seinem eingangs zitierten Sirenen-Vergleich anregte?).

Andererseits hat schon Cicero³⁵¹ betont, daß die Sirenen Odysseus nicht mit der Schönheit ihrer Stimmen und ihres Gesangs lockten, sondern mit der Verheißung, den dem Menschen angeborenen Erkenntnisdrang zu befriedigen (und ohne Kirkes guten Rat hätten sie damit auch Erfolg gehabt). Folglich werden Redner und Dichter, die Wahres künden, Sirenen genannt; Menander etwa heißt „die Sirene der Theater [...] weil er die Menschen eine heitere Lebensweise lehrte und die Bühne bereicherte“³⁵². Klemens von Alexandria, der „das christliche Denken mit der griechischen Philosophie zu versöhnen“ suchte³⁵³, setzt die Sirenen mit den heidnischen Wissenschaften gleich, die auch die Christen nicht ignorieren sollten³⁵⁴.

Nach mittelalterlichem Verständnis wirkt der Gesang der Sirenen einschläfernd, die Seeleute verlieren die Kontrolle über ihr Schiff und sind den Verführerinnen hilflos ausgeliefert³⁵⁵, die natürlich kein Wissen weitergeben können oder wollen. Die volkssprachige Literatur des Mittelalters sieht Homers Sängereinnen wesentlich als Bedrohung des Glaubens und der Moral, die freilich nicht allzuviel auszurichten vermögen: „Gerüstet mit den Grundsätzen des rechten Glaubens, kann der brave Christenmensch sicherstellen, daß die natürliche Schwäche seines Fleisches ihn nicht dazu verführt, an den Klippen teuflischer Versuchungen zu zerschellen“³⁵⁶.

³⁵¹ *De finibus bonorum et malorum* V 18, § 49; deutsch in: *Mythos Sirenen. Texte von Homer bis Dieter Wellerhoff*, hg. von WERNER WUNDERLICH, Ditzingen 2007, S. 39f. Vgl. WEDNER (Anm. 329), S. 109.

³⁵² Inschrift auf einer kopflosen Herme Menanders, zitiert bei HOFSTETTER (Anm. 323), S. 32; Pausanias bezeichnet Sophokles als Sirene, vgl. ebd.

³⁵³ WEDNER (Anm. 329), S. 186.

³⁵⁴ *Stromateis* VI 11, 91,1, vgl. ebd., S. 189: Sich wie die Gefährten des Odysseus gegen das griechische Wissen die Ohren zu verstopfen, wäre übertrieben. An anderer Stelle setzt Klemens die Sirenen zur als trügerisch verstandenen Dialektik in Beziehung, dazu ebd., S. 187f.

³⁵⁵ Zahlreiche Belege bei WUNDERLICH (Anm. 351), vgl. S. 66 (Honorius Augustodunensis), S. 100 (Guillaume le Clerc), S. 106 (Konrad von Megenberg), S. 105 (*St. Brendans wunderbare Seefahrt*), S. 91 (Sebastian Brant), S. 93 (Hans Sachs).

³⁵⁶ KROHN (Anm. 328), S. 554.

Wir sahen, daß die Antike Sirenen gewöhnlich als Mischwesen aus Mensch und Vogel darstellte. Von Fischesirenen³⁵⁷ ist erstmals um die Wende vom 7. zum 8. Jahrhundert im anonym überlieferten³⁵⁸ *Liber monstrorum* die Rede; eine erste bildliche Darstellung datiert von ca. 780³⁵⁹, aber erst seit dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts beginnt der Fischeschwanz das Federkleid zu verdrängen. Auch die Kombination von beidem, Sirenen mit Menschenkopf, Flügeln und Fischeschwanz, ist nicht selten.

Nur als Kuriosität sei erwähnt, daß Christoph Columbus am 8. Januar 1493 unweit von Hispaniola drei Sirenen sichtete³⁶⁰; in dem Resumé seines (verlorenen) Logbuchs, das Bartolomé de Las Casas anfertigte, liest man, ihre Gesichter hätten „irgendwie männliche (oder: menschliche³⁶¹) Form“, aber sie seien „nicht so schön, wie die Maler sie darstellen“³⁶² – und das ist kein Wunder, denn es handelte sich offensichtlich um Seekühe³⁶³!

Über das Aussehen der Sirenen machen mittelalterliche Quellen oft nur spärliche (oder gar keine) Angaben; Ungeheuer, die ihre Opfer in Stücke reißen, wird man sich kaum besonders attraktiv vorstellen³⁶⁴. In der

³⁵⁷ Vgl. FARAL (Anm. 328).

³⁵⁸ FARALS Zuschreibung an Aldhelm von Malmesbury hat sich nicht durchgesetzt, FRANZ BRUNHÖLZL (*Liber monstrorum*, in: Lexikon des Mittelalters, Bd V, München – Zürich 1991, Sp. 1946) vermutet den Ursprung des Werkes in Gallien.

³⁵⁹ Im Sacramentarium von Gellone, vgl. DE RACHEWILTZ (Anm. 324), S. 87.

³⁶⁰ Vgl. JEAN-PIERRE LUAUTE, *Christophe Colomb: l'homme qui prit des lamantins pour des sirènes*, Psychiatries dans l'histoire (2008), S. 55-66, abrufbar unter https://www.unicaen.fr/puc/images/03psychiatries_histoire.pdf (25.6.2016).

³⁶¹ Dazu ebd., S. 55f.; LUAUTE übersetzt mit „car d'une certaine manière leurs visages avaient une forme masculine“.

³⁶² „[...] dixo que vido tres serenas que salieron bien alto de mar, pero non eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara; dixo que otras vezes vido algunas en Guinea en la Costa Malagueta [...]“, zitiert ebd., S. 55.

³⁶³ Columbus erwähnt (s. vorige Anm.), er habe schon früher ‚Sirenen‘ vor der Küste von Guinea gesehen; dort gibt es in der Tat Seekühe, die von den Portugiesen *peixe mulheres*, ‚Fischfrauen‘ genannt wurden, ebd., S. 56f.

³⁶⁴ Es gibt allerdings Ausnahmen: Im 1480 erstmals gedruckten *Dialogus creaturarum* (entstanden wohl im 14. Jh.; Verfasser wäre nach dem ersten Herausgeber JOHANN GEORG THEODOR GRASSE [*Die beiden ältesten lateinischen Fabelbücher des Mittelalters*, Stuttgart 1880] Nicolaus Pergamenus, während GUSTAV GRÖBER [*Übersicht über die lateinische Literatur von der Mitte des 6. Jahrhunderts bis 1350*, in: Grundriß der romanischen Philologie, hg. von G. G., II. Band, 1. Abteilung, Strassburg 1902 [Nachdruck Berlin – New York 1985], S. 97-432: 322 für Mayno de Mayneri plaidiert), Kap. 38, erregt eine „wunder-

frühen Neuzeit wandeln sich die fischschwänzigen Geschöpfe zu schönen Frauen, die nicht nur das Ohr, sondern auch das Auge zu betören vermögen³⁶⁵. In dem Maße, wie der Gesang als distinktives Merkmal der Sirene an Bedeutung verliert, werden auch die Grenzen zu anderen Wassergeistern, Nymphen, Nixen, Undinen u.a.m., unscharf. Die singende Sirene verschwindet freilich nicht ganz: Seit dem 17. Jahrhundert findet sie Zuflucht in der Oper³⁶⁶.

Schon in Francesco Mannellis *Maga fulminata* auf ein Buch von Benedetto Ferrari³⁶⁷, einer der ersten Opern, die in Venedig zur Aufführung kamen (1638), gibt es drei Sirenen, die freilich nur einen kurzen Auftritt³⁶⁸ haben: Die titelgebende Zauberin Artusia ist verliebt in den Prinzen Floridoro; da er ihre Gefühle nicht erwidert, hat sie ihn, und auch seinen Freund Rosmondo gefangengesetzt. Die fahrenden Ritter Rosillo und Filampo sind ausgezogen, um die beiden Prinzen zu befreien; ihr Schiff gelangt in einen Hafen, wo der Gesang der Sirenen sie einlädt, ihre Ritterpflichten zu vergessen und die Freuden der Liebe im Hier und Jetzt zu genießen. Rosillo und Filampo folgen dem Beispiel des Odysseus: Sie verstopfen sich die Ohren und segeln davon:

1A SIRENA. Bella è la vita, se si sà godere.
 2A SIRENA. Il mondo è amaro à gl'insensati, e stolti.
 3A SIRENA. La gioia di quaggiù si fà vedere.
 TUTTE TRE. Talch'è mera follia
 Creder che fuor di quà diletto sia.
 ROSILLO. Amico, hor più tem'io del mar rubello
 Il canoro drappello;
 Le Sirene homicide habbiamo al lido.

schöne Sirene“ das Verlangen eines Lüstlings; sie verleitet ihn dazu, ins Meer zu springen, und überläßt ihn dann seinem Schicksal (deutsche Übersetzung in WUNDERLICH (Anm. 351), S. 81f.).

³⁶⁵ Vgl. RÉTIF (Anm. 332), § 5.

³⁶⁶ Zum Intermedio I: *L'armonia delle sfere* zu Girolamo Bargagli's Komödie *La Pellegrina* (1589, zur Hochzeit Ferdinando de' Medici's mit Christine von Lothringen aufgeführt) vgl. SCHNEIDER (Anm. 325), S. 7 (Armonia, Sirenen und Parzen huldigen dem Brautpaar).

³⁶⁷ *La / Maga Fulminata / favola / del S.^r Benedetto Ferrari / Rappresentata in Musica / In Venetia / L'Anno 1638 / In Venetia Presso Antonio Bariletti, abrufbar unter http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/-bsb10578420-_00005.html (25.6.2016).*

³⁶⁸ Ebd. II. Akt Szene 5, S. 62f.

ROSILLO, FILAMPO. Turiam l'orecchie al dolce canto infido.
 1A SIRENA. O quanto piace un bacio d'un bel uolto.
 2A SIRENA. O quanto gusta un amoroso amplesso.
 3A SIRENA. Frutto tal fuor di quà non vien mai colto.
 TUTTE TRE. Talch'affatto s'inganna
 Chi'l piacer di quaggiù biasma, e condanna.
 FILAMPO. Cantino à loro voglia, hor che siam sordi.
 ROSILLO, FILAMPO. Così Greco sagace
 L'omicida armonia rese fallace.

[1. SIR. *Das Leben ist schön, wenn man es zu genießen versteht.* – 2. SIR. *Die Welt ist bitter zu den Toren und den Dummköpfen.* – 3. SIR. *Die Schönheit zeigt sich hienieden.* – ZU DRITT. *So daß es reine Narrheit ist zu glauben, es könnte anderswo Vergnügen geben.* – ROS. *Freund, mehr als das Meer in Aufruhr fürchte ich jetzt dieses Terzett; das sind die mörderischen Sirenen da am Strand.* – ROS., FIL. *Verstopfen wir uns die Ohren gegen den süßen, trügerischen Gesang.* – 1. SIR. *Oh, wie angenehm ist ein Kuß von einem schönen Gesicht.* – 2. SIR. *O, wie süß schmeckt eine verliebte Umarmung.* – 3. SIR. *Eine solche Frucht wird niemals anderswo als hier gepflückt.* – ZU DRITT. *Deshalb täuscht sich in der Tat, wer die Lust hienieden tadelt und verdammt.* – FIL. *Sie mögen nach Herzenslust singen, jetzt, wo wir taub sind.* – ROS., FIL. *So hat einst ein kluger Grieche die mörderische Harmonie wirkungslos gemacht.]*

Die Sirenen singen dem Schiff der Ritter noch ein wenig hinterher, müssen aber einsehen, daß sie besiegt sind³⁶⁹.

Der Text macht die Parallele zu Odysseus explizit³⁷⁰; auch daß die Sirenen als ‚mörderisch‘ (*homicide*) bezeichnet werden, ist zweifellos eine Homer-Reminiszenz. Mordlustig sind die Damen freilich ganz und gar

³⁶⁹ Vgl. den Schluß der Szene: „TUTTE TRE. Fuggiamo, e i nostri scorni / Celino l'onde amare; / Sia del nostro rossor lauanda il Mare.“

³⁷⁰ HENDRIK SCHULZE (*Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 2004, S. 401) hat gezeigt, daß in Venedig „Anfang der 1640'er [sic] Jahre Odysseus der ideale Opernheld“ war (1640 wurde Monteverdis *Ritorno di Ulisse in patria*, Buch Giacomo Badoaro, uraufgeführt, dazu ebd., S. 97-147).

nicht, und sie locken auch nicht mit geheimem Wissen; vielmehr verkörpern sie das Lustprinzip und werden dadurch für die beiden dem Realitätsprinzip folgenden Leistungsethiker zur Gefahr.

Neben Homer mag Ferrari eine kurze Szene aus Tassos *Gerusalemme Liberata*³⁷¹ angeregt haben: Auf ihrer langen und beschwerlichen Suche nach Rinaldo (den die Zauberin Armida auf eine ferne Insel entführt hat) gelangen die Ritter Carlo und Ubaldo zu einer Quelle, wo sie Rast machen. Sie sind auf der Hut vor den „falschen Sirenen der Lust“³⁷²; und in dem „tiefen Kanal“, in den die Quelle mündet (Str. 56,2), schwimmen in der Tat zwei „geschwätzige, unzüchtige Fräulein“³⁷³, die den Rittern großzügig Gelegenheit geben, ihre Nacktheit zu bewundern (Str. 59). Sie verheißen den beiden Freuden, wie sie die Menschen des Goldenen Zeitalters genossen, und fordern sie auf, ihre Waffen abzulegen und sich fortan allein der Liebe zu widmen³⁷⁴. Die Ritter lassen sich aber nicht beirren und setzen ihren Weg fort.

Giacomo Rossi³⁷⁵, der Librettist von Georg Friedrich Händels Tasso-Oper *Rinaldo* (1711), ließ sich von dieser Passage zu einer Szene mit einem anderen Protagonisten und gegensätzlichen Ausgang anregen: Im ersten Akt hat die Zauberin Armida Rinaldos Verlobte Almirena (die es in Tassos Dichtung nicht gibt) entführt. Zu Beginn des zweiten Aktes erreichen die Kreuzritter das Meer; zwei Sirenen spielen in den Wellen, die eine lädt Rinaldo ein, das Boot zu besteigen, das am Strand liegt: Es werde ihn zu Almirena bringen (Rezitativ). In einer kleinen Aria a due fordern die Sirenen den Ritter dann auf, seine Jugend der Liebe zu widmen (mit

³⁷¹ XV. Gesang, Str. 55-66; benutzte Ausg.: Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata* a cura di LANFRANCO CARETTI, Milano 2006, S. 350-353.

³⁷² Ebd., Str. 57, 5/6: „chiudiam l'orecchie al dolce canto e rio / di queste del piacer false sirene“ (die Homer-Reminiszenz ist offensichtlich).

³⁷³ Ebd., Str. 58, 4: „due donzellette garrule e lascive“.

³⁷⁴ Ebd., Str. 62, 7 – 64, 2: „Oh fortunati peregrin, cui lice / giungere in questa sede alma e felice! // Questo è il porto del mondo; e qui è il ristoro / de le sue noie, e quel piacer si sente / che già sentì ne' secoli de l'oro / l'antica e senza fren libera gente. / L'arme, che sin a qui d'uopo vi foro, / potete omai depor securamente / e sacrarle in quest'ombra a la quiete, / ché guerrier qui solo d'Amor sarete, // e dolce campo di battaglia il letto / fiavi e l'erbeta morbida de' prati.“

³⁷⁵ Bzw. der Impresario Aaron Hill, dessen auf englisch verfaßten Entwurf Rossi in italienische Verse brachte.

Almirena, oder *faute de mieux* mit ihnen?) und sich das Vergnügen nicht vom trügerischen Ideal der „Ehre“ verderben zu lassen³⁷⁶.

Die Sirenen der barocken Oper sind ausgemachte Feindinnen jeder Form aufgeschobener Bedürfnisbefriedigung. Ein Nachklang dieser Sichtweise findet sich noch in Richard Wagners *Tannhäuser*-Libretto (1843): Die mit fast zwanzig Minuten sehr lange Ouverture begleitet eine Pantomime der Bewohner des Venusbergs (Liebesreigen von Nymphen und Jünglingen, Zug von Bacchantinnen, Satyrn und Faune verfolgen die Nymphen, Amoretten schießen „einen unaufhörlichen Hagel von Pfeilen auf das Getümmel“³⁷⁷), gegen Ende ist ein Chor der (wohl unsichtbaren) Sirenen eingefügt, die spätestens seit Tasso im Reich der Liebesgöttin eingebürgert sind:

Naht euch dem Strande, / naht euch dem Lande, / wo in den Armen glühender Liebe / selig Ewarmen / still' eure Triebe!

Die Romantik erlebt zumal in Deutschland „eine regelrechte Invasion amphibischer Fischesirenen“³⁷⁸; dazu gehören die Loreley, Friedrich de la Motte Fouqués Undine und viele andere. „Seither begegnen uns Sirenen als Personifikation der triebgebändigten Natur, aber auch als Symbol der die männliche Lebenswelt bedrohenden Weiblichkeit.“

Im 19. Jahrhundert wird *Sirene* zu einem Synonym von ‚Verführerin‘, wobei Sirenen, die durch Gesang oder den Klang ihrer Stimme verführen,

³⁷⁶ *Rinaldo*, revidierter Text von 1731, in: *The Librettos of Handel's Operas. A Collection of Seventy One Librettos Documenting Handel's Operatic Career*, hg. von E.T. HARRIS, London – New York 1989, Bd XII, S. 21f.: „Il vostro maggio / de' bei verdi anni, / o cori amanti, / sempre costanti / sfiorate in amore. / Né un falso raggio / d'onor v'affanni / ch'è sol beato / chi amante amato / possede un bel core.“ Die Ablehnung des „falschen Scheins“ der Ehre nimmt Bezug auf das Lob des Goldenen Zeitalters in Tassos *Aminta* (I. Akt, V. 669-677, benutzte Ausg.: T.T., *Aminta*. Favola boschereccia. Ein Hirtenspiel. Italienisch / Deutsch. Übers. und hg. von JÁNOS RIESZ, Stuttgart 1995, S. 54: Das Goldene Zeitalter war schön „sol perché quel vano / nome senza soggetto, / quell'idolo d'errori, idol d'inganno, / quel che dal volgo insano /onor poscia fu detto, / che di nostra natura 'l feo tiranno, / non mischiava il suo affanno / fra le liete dolcezze de l'amoroso gregge [...]“.

³⁷⁷ Vgl. die ausgedehnte Regieanweisung zur ersten Szene; *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* [sic], in: Richard Wagner, *Neue Text-Ausgabe*. Chronologisch und vollständig, Bd III, Frankfurt/M. – Halle 2013, S. 111-151: 112-114. – Auch bei der Begegnung Siegfrieds mit den Rheintöchtern in der *Götterdämmerung* (zu Beginn des III. Akts) mag Wagner an Tassos Sirenen gedacht haben.

³⁷⁸ WUNDERLICH (Anm. 351), Nachwort, S. 195; ebd. das folgende Zitat.

eindeutig in der Minderheit sind. Im Übrigen ist längst nicht überall, wo Sirene draufsteht, auch Sirene drin, zumindest nicht in einer die Titelbildung rechtfertigenden Konzentration: In Daniel François Esprit Aubers Opéra comique *La Sirène* (Buch Eugène Scribe³⁷⁹, 1844) ist nicht die Titelheldin, sondern ihr Bruder Scopetto die Hauptfigur. Jener Scopetto ist eigentlich Tempesta, der Anführer einer Schmugglerbande (wovon Zerlina, seine Schwester, nichts ahnt). Zerlina liebt den Marineoffizier Scipion, der gerade das Schiff aufgebracht hat, welches Tempestras Warenlager und das beträchtliche Vermögen, das ihm der Schmuggel eingebracht hat, in Sicherheit bringen sollte. Scipion wiederum weiß nicht, daß er der legitime Sohn des Herzogs von Popoli ist; sein Onkel, Gouverneur der Abruzzen, hat ihn um Erbe und Titel betrogen. Ein Täuschungsmanöver Scopettos führt dazu, daß Zerlina Scipion für Tempesta halten muß, was an ihrer Liebe zu ihm aber nichts ändert; zuletzt geht natürlich alles gut aus, Scipion wird in seine Rechte als Herzog von Popoli eingesetzt und heiratet Zerlina, Scopetto-Tempesta kann mit seinen Leuten und der verlorenen Schiffsladung, die er zurückerobert hat, fliehen.

Zerlina wird „die Sirene“ genannt, weil sie eine wunderschöne Stimme hat, die in den Bergen weithin zu hören ist; wenn sie singt, versuchen oft Reisende, ihr zu folgen, manch einer verirrt sich dabei und kommt zu Schaden, wie die Magd Mathéa in ihren Couplets³⁸⁰ erläutert:

Quand vient l'ombre silencieuse,
 Quand vient le calme de la nuit...
 Voix lointaine et mystérieuse,
 Dans la montagne retentit!
 O vous, que sa douceur enivre,

³⁷⁹ Benutzte Ausg.: *Théâtre de Eugène Scribe*, Bd VIII: *Opéras-comiques* IV, Paris 1856, S. 125-215.

³⁸⁰ Ebd., I 1, S. 128. – Der Form nach (zwei Couplets, jeweils mit Refrain) handelt es sich um ein Einlagelied, das allerdings nicht (wie z.B. in Aubers *Fra Diavolo* oder *La Fiancée*, beide auf Libretti von Scribe) als Romanze (oder Ballade) bezeichnet wird; wie viele Einlagelieder im Opéra comique hat es die Funktion, „ein Stück der Vorgeschichte“ zu erzählen (nach M. RUHNKES Klassifikation; vgl. dazu ALBERT GIER, *Volkslied und Bänkelsang. Einlagelieder von Grétry bis Jacques Offenbach*, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, hg. von HERBERT SCHNEIDER und NICOLE WILD, Hildesheim – Zürich – New York 1997, S. 169-180: 180).

Et qui croyez l'atteindre, hélas!
Voyageurs qui voulez la suivre,
Le précipice est sous vos pas!
Fuyez l'enchanteresse,
Fuyez sa voix traîtresse;
Le plaisir vous guida,
La mort vous atteindra,
Car la sirène est là!³⁸¹

[Wenn die schweigsame Dunkelheit, die Ruhe der Nacht kommt... Hallt eine ferne, geheimnisvolle Stimme im Gebirge wider! Oh ihr, die der süße Klang berauscht und die ihr glaubt, sie einholen zu können, ihr Reisenden, die ihr folgen wollt, ach! Der Abgrund gähnt unter euren Füßen!

Flieht vor der Zauberin, flieht ihre heimtückische Stimme; Die Lust wird euch führen, der Tod wird euch treffen, denn die Sirene ist da!]

Während Mathéas Couplets ist zweimal kurz Zerlinas Stimme zu hören (hinter der Bühne); erst im zweiten Akt tritt sie auf. Sie hat drei Solonummern³⁸², zwei Duette³⁸³ und ist an drei Ensembles und zwei Finali beteiligt³⁸⁴. Ihre Sirenen-Qualität stellt sie vor allem in der Schlußszene unter Beweis: Scopetto hat den Hoftheaterintendanten Bolbaya gezwungen, ihn und die Schmuggler als seine ‚Operntruppe‘ mit Zerlina als Primadonna zu engagieren³⁸⁵; eine erste, überzeugende Probe ihrer Kunst gibt sie im II. Finale (S. 186), im III. Akt ‚proben‘ die Schmuggler für die Operaufführung, die sie im Palast des Gouverneurs Popoli geben sollen.

³⁸¹ Im zweiten Couplet heißt es u.a.: „Naples et Sicile / Des sirènes sont le pays“; Zerlina ist in Neapel aufgewachsen, wo sie Scipion kennengelernt hat (vgl. Scribe [Anm.379], I 4, S. 135f.).

³⁸² II 4, S. 160f.: Couplets über ein Mädchen, das keinen alten Mann heiraten will (ohne Bezug zur Handlung); II 5, S. 168f.: Romance, die die Erinnerung an Scipion beschwört, es folgt ein kleines Terzett; III 10: Bravourarie (über die Gemse, die vor dem Jäger flüchtet), eingebettet ins dritte Finale.

³⁸³ II 4, S. 166f., mit Scopetto-Tempesta; III 3, S. 195-197, mit Scipion.

³⁸⁴ Terzett II 5, s. Anm. 382; Quartett III 8, S. 171-174; II. Finale II 11-14, S. 181-190; III. Finale III 10, S. 211-215.

³⁸⁵ II. Finale, II 13; für die Schmuggler war das die einzige Möglichkeit, einer Verhaftung zu entgehen.

Wenn Zerlina auf Drängen Scopettos ihre Arie probiert, verlassen die Soldaten, die die Ausgänge bewachen sollen, ihre Posten, um zu lauschen, und ermöglichen so den Schmugglern die Flucht. Scopetto ist zufrieden: „La voix de la sirène, / Au piège déjà les entraîne!³⁸⁶“

Abweichend von der Chronologie sei hier kurz auf eine Operette von Leo Fall eingegangen, die ebenfalls den Titel *Die Sirene*, allerdings auf deutsch, trägt³⁸⁷: Die Geschichte spielt 1810 in Paris. Die Sirenen sind ein Dutzend Damen der „Cytherischen Kohorte“, die Napoléons Polizeiminister Fouché engagiert hat; in der Introduction (Nr. 1) rühmt er sich:

Ich schuf die weiblichen Spione, (zeigt)
Und wo ein Mann mir zu naïv,
Amtiert, und das ist gar nicht ohne,
Der schlaue, schlaue Weiberdetektiv.
Durch süße Blicke, Händedrücke –
Gar oft bemüh'n sie sich ja sehr,
Ist die Affäre besonders schwer,
[: Ja, dann bemüh'n sie sich:] – noch mehr!

Diese Sirenen singen nicht, folglich sind die Damen, die so hübsche Decknamen wie „die süße Maus“, „das Kaninchen“ oder auch „das Meerweibchen“ tragen, nur an drei von 14³⁸⁸ Musiknummern beteiligt³⁸⁹, wobei sie wesentlich als Chor-Kollektiv fungieren. Vor der letzten Aufgabe, die Fouché ihnen gestellt hat, haben sie kläglich versagt: Sie sollten eine Handschriftenprobe des Marquis de Ravallac besorgen, der im Verdacht steht, in Briefen an König Jérôme, Napoléons Bruder, über die Liebschaft des Kaisers mit einer italienischen Sängerin gespottet zu haben; der Handschriftenvergleich soll ihn überführen. Der Marquis ist aber schlicht

³⁸⁶ III. Finale, III 10, S. 213.

³⁸⁷ Buch Leo Stein und A.M. Willner, UA Wien 1911, vgl. *Die Sirene*. Operette in drei Akten von Leo Stein und A.M. Willner. Musik von Leo Fall. Soufflierbuch, Leipzig 1911; für eine Kopie dieser sehr seltenen Quelle danke ich herzlich STEFAN FREY (München).

³⁸⁸ Eigentlich 15: Die Operette schließt mit einer kurzen Reminiszenz des Terzetts Nr. 13, die allerdings im Soufflierbuch nicht gezählt wird.

³⁸⁹ I 1 Nr. 1: Introduction; I 3 Nr. 2: Ensemble und Lied Armands; Nr. 10 II 21: II. Finale.

zu schlaue für sie, außerdem scheinen die „Weiberdetektive“, die ihn allesamt „so goldig süß“ finden, ihren Killer-Instinkt verloren zu haben³⁹⁰.

In seinem Auftrittlied (I 4, Nr. 2) zitiert der Marquis einmal mehr den Odysseus-Mythos:

Und treibt Dein Schiffein die Minne,
Zur Insel der lockenden Frau'n,
Behalte nur eines im Sinne:
Sollst nimmer ihnen trau'n!
Gib acht, es sind die Sirenen
Mit ihrem lieblichen Sang,
O lausche nicht diesen Tönen,
Dir wird um's Herz so bang...
Gib acht, es sind die Sirenen,
Entflieh und segle vorbei –
Sonst bricht an den Lippen der Schönen
Dein Glück, dein Glück entzwei!

Fast scheint es, also wollte der Marquis den „Schönen“ schmeicheln, indem er vorgibt, sie für ungeheuer gefährlich zu halten, denn in der Operette stellen sie diese Gefährlichkeit keineswegs unter Beweis³⁹¹. In seiner Verzweiflung setzt Fouché schließlich Lolotte, seine kleine Cousine vom

³⁹⁰ Ein Problem des an sich gut konstruierten Librettos ist die geringe Fallhöhe: Daß Napoléon eines bißchen Klatschs wegen so schweres Geschütz auffahren sollte, daß Fouchés Stellung in Gefahr geriete, wenn er den Schuldigen nicht fände, wie ihm der Obersthofmeister Grion vor Augen führt (I 3: „Exzellenz, Sie rutschen!“), ist schwer nachvollziehbar. Am Ende, wenn der aus Paris verbannte Ravaillac gerade im Begriff ist abzureisen, wird er denn auch sang- und klanglos begnadigt (III 10), weil die skandalträchtigen Briefe die italienische Sängerin (die inzwischen den Beruf gewechselt hat und Tänzerin geworden ist, III 10) veranlaßt haben, den Kaiser, der ihrer schon überdrüssig geworden war, zu verlassen.

³⁹¹ Die gefährlichste Frau ist eindeutig Fouchés (offenbar wesentlich jüngere) Gattin Clarisse, die vor Jahren eine Liebschaft mit Ravaillac hatte, aber den Minister geheiratet hat (vgl. I 7); inzwischen hat sie eine Affaire mit dessen Sekretär Malipotte (daß der Chef der Geheimpolizei von all dem nichts ahnt und der Überzeugung ist, seine Frau wäre unsterblich in ihn verliebt, macht ihn zur lächerlichen Figur). Aus Eifersucht versucht Clarisse, Ravaillac und Lolotte auseinanderzubringen, was ihr auch beinahe gelungen wäre.

Lande, auf Ravailac an, die rein gar nichts von einer Sirene hat³⁹². Die beiden verlieben sich auf der Stelle ineinander; zwar besorgt Lolotte Fouché die Schriftprobe, aber ohne zu ahnen, was sie dem Geliebten damit antut. Ravailac glaubt sich von ihr verraten, aber zuletzt lösen sich die Mißverständnisse natürlich auf.

Gerade in unterhaltenden Literatur- und Theatergenres wie der Operette oder dem Feuilletonroman wirkt der Terminus *Sirene* offenbar suggestiv, besonders im Titel³⁹³: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die Sirene zu einer Erscheinungsform des faszinierenden Typus der *Femme fatale*³⁹⁴. Xavier de Montépin (1823-1902), ein unglaublich produktiver Autor populärer Romane, veröffentlichte 1880 *La Sirène*³⁹⁵. Die Geschichte spielt im Paris der 1670er Jahre: Ein wahrer Weibsteufel, eine verführerisch schöne italienische Abenteurerin, die Wesenszüge Messalinas und des Marquis de Sade in sich vereinigt³⁹⁶, hat sich in England mit dem Mörder „master Love“ zusammengetan; die beiden gehen nach Paris, wo sie als Gräfin Norfolk auftritt. Sie kauft ein angebliches Spukschloß, das seit fünfzig Jahren leersteht; von dieser Basis aus bringen die Verbrecher einerseits große Mengen Falschgeld in Umlauf, andererseits lockt die ‚Sirene‘ verliebte junge Männer in ihren Schlupfwinkel, wo Love sie tötet. Die Mordbuben und -mädel haben es nicht nur auf Geld und Schmuck ihrer Opfer abgesehen, auch Teile der Leichen, speziell die Köpfe, werden einbalsamiert und nach Deutschland exportiert, wo Medizinstudenten hohe Preise dafür zahlen³⁹⁷. Schließlich kommt die Polizei

³⁹² Insofern scheint der Titel unglücklich gewählt; das Stück könnte allenfalls *Die Sirenen* heißen.

³⁹³ Eine Liste einschlägiger (literarischer wie musikalischer) Werke bei SCHNEIDER (Anm. 325), S. 3n5.

³⁹⁴ Ebd., S. 3: „geflügelte *femmes fatales*“. – Zur *Femme fatale* vgl. das Kapitel „La Belle Dame Sans Merci“ in: MARIO PRAZ, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 1994 [it. Originalausg. 1930]; CAROLA HILMES, *Die Femme Fatale: Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990; JOACHIM NAGEL, *Femme Fatale. Faszinierende Frauen*, Stuttgart 2009; etc.etc.

³⁹⁵ Xavier de Montépin, *La Sirène*, Paris o.J. [1880], abrufbar unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80243f> (28.6.2016).

³⁹⁶ Ebd., S. 270: „Il y avait en elle de la Messaline antique et du moderne marquis de Sade.“

³⁹⁷ Ebd., S. 271.

der Bande auf die Spur; die falsche Gräfin wird verhaftet, vermag zu entkommen³⁹⁸, aber das Schiff, mit dem sie sich nach England absetzen will, gerät in einen Sturm, ein Blitz trifft ihren Kopf und tötet sie³⁹⁹ (im Feuilleton-Roman gibt es noch Gerechtigkeit!).

Daß Montépíns Sirene nicht singt, ist nicht verwunderlich: Böse Menschen haben bekanntlich keine Lieder. Auch die „Ballsirenen“ in Franz Lehárs *Lustiger Witwe*⁴⁰⁰ verführen nicht durch den Klang ihrer Stimme, sondern indem sie ihre „Füßchen ein bißchen im Walzerschritt“ heben; und in Leon Jessels Operette *Schwarzwaldmädels*⁴⁰¹ hat die verführerische Koketterie ihren Sitz in den „lockenden Augen holder Sirenen“, die den Männern „tief ins Herz hinein“ leuchten, nicht in der Kehle der Damen.

Erst im 20. Jahrhundert wird das Scheitern der Kommunikation zwischen den Sirenen und Odysseus zum Thema literarischer Gestaltungen. Bei Jean Giraudoux⁴⁰² gibt es drei Sirenen, eine blonde, eine brünette und eine rothaarige; sie stehen jeweils nackt auf einem Felsen und singen ihre

³⁹⁸ Der Chevalier de Lorraine, der bekannte Favorit des Herzogs von Orléans, holt sie (mit einer gefälschten Lettre de cachet) aus der Bastille, weil der Herzog (der Bruder Ludwigs XIV.), der Chevalier und der Marquis d'Effiat mit der „wollüstigen Messalina“ soupieren wollen (ebd., S. 278ff.); Monsieur graust sich vor ihr und geht zu Bett, den beiden anderen verspricht sie jeweils ein Rendez-vous, nutzt aber die Gelegenheit zur Flucht.

³⁹⁹ Neben diesem Roman hat Montépin auch (zusammen mit Eugène Grangé) ein Schauspiel *La Sirène de Paris* („drame en 5 actes et 6 tableaux“) verfaßt, das im April 1860 im Pariser Théâtre de l'Ambigu-Comique aufgeführt und im selben Jahr gedruckt wurde. – In Montépíns Roman *La Maîtresse masquée* (2 Bde, Paris 1881), der im von den Engländern kolonisierten Indien spielt, wird Prinzessin Djella, die – maskiert – junge Männer in eine Art Liebesgrotte lockt und sie, wenn sie genug von ihnen hat, wieder freiläßt, ohne daß ihnen ein Leid geschieht, mehrfach als „sirène“ bezeichnet (z.B. Bd 1, S. 85; Bd 2, S. 133).

⁴⁰⁰ So nennt Danilo die tanzlustigen Damen im II. Finale, vgl. den Klavierauszug, Wien – München: Doblinger o.J. [Platten-Nr. D3366].

⁴⁰¹ Nr. 4 (Duett Malwine – Richard), vgl. den „Klavierauszug mit überdrucktem Text“, Berlin: Richard Birnbach o.J. [Platten-Nr. R. B. 470].

⁴⁰² „Les Sirènes“, in: *Elpénor*, Paris 1919 (als *Ulysse et les sirènes* erstmals 1912 im Paris-Journal publiziert), benutzte Ausgabe: Jean Giraudoux, *Œuvres romanesques complètes*, Bd I, sous la direction de JACQUES BODY (Bibl. de la Pléiade), Paris 1990, S. 416-422, zur Textgeschichte ebd., S. 1514f. – Elpenor, ein junger, nicht besonders tapferer Gefährte des Odysseus, stürzt, trunken vom Wein, auf Kirkes Insel vom Dach und bricht sich das Genick (*Odyssee* 10, 551-560), Giraudoux macht ihn zum Protagonisten seiner Version der *Odyssee*, die Roman, Erzählung und Pastiche in einem ist (vgl. die „Notice“ des Hrsg., ebd., S. 1508); im Sirenen-Kapitel spielt Elpénor allerdings nur eine Nebenrolle (vgl. ebd., S. 422).

Botschaft aufs Meer hinaus. Die erste verrät Odysseus, daß jenseits des Atlantik ein neuer Kontinent der Entdeckung harret, die zweite rät ihm, sich unter einem Apfelbaum niederzulassen und zuzuschauen, wie die Früchte fallen, dann werde ihm vielleicht eine interessante Idee kommen; außerdem erklärt sie ihm, wie er ein Schießgewehr konstruieren kann. Die dritte wiederum ermuntert ihn zur Erfindung der Buchstabenschrift und der Druckkunst⁴⁰³. Leider kann der Listenreiche von den Entdeckungen und Erfindungen, mit denen er seiner Zeit um mindestens 2000 Jahre voraus wäre, nicht profitieren, denn seine Gefährten (deren Ohren mit Wachs verstopft sind) singen so laut, daß sie die Stimmen der Sirenen übertönen. Wenn sie außer Hörweite sind, nehmen sie jeweils ihre Ohrstöpsel heraus und fragen Odysseus, was er gehört hat; er antwortet, was ihm gerade in den Sinn kommt⁴⁰⁴.

Bei Kafka, das ist allgemein bekannt, schweigen die Sirenen. Aber schon vorher, in Rainer Maria Rilkes Gedicht *Die Insel der Sirenen*⁴⁰⁵, umfängt die Seefahrer Stille, nicht Gesang:

Wenn er denen, die ihm gastlich waren,
spät, nach ihrem Tage noch, da sie
fragten nach den Fahrten und Gefahren,
still berichtete: er wußte nie,

wie sie schrecken und mit welchem jähen
Wort sie wenden, daß sie so wie er
In dem blau gestillten Inselmeer
Die Vergoldung jener Inseln sähen,

deren Anblick macht, daß die Gefahr
umschlägt; denn nun ist sie nicht im Tosen

⁴⁰³ Allerdings nicht mit beweglichen Lettern, vgl. S. 419f.: „Grave-les [die Zeichen für Wörter oder Fragmente von Wörtern], à l’envers il va sans dire, dans une table de bois ou de cuivre“.

⁴⁰⁴ Die erste Sirene, so Odysseus, habe sich ihm als Bettgenossin angeboten, auch die zweite habe Zuneigung oder Begehren ausgedrückt; der Gesang der dritten habe Bellac (Giraudoux Geburtsort) beschworen und zugleich wie ein Spottgedicht auf eine übergewichtige Tänzerin geklungen.

⁴⁰⁵ Entstanden in Paris 1907, veröffentlicht in *Der neuen Gedichte anderer Teil*; benutzte Ausgabe: Rainer Maria Rilke, Werke in drei Bänden, Erster Bd, Frankfurt/M. 1966, S. 316. Vgl. zu diesem Gedicht POLLITZER (Anm. 324), S. 38-41.

und im Wüten, wo sie immer war.
Lautlos kommt sie über die Matrosen,

welche wissen, daß es dort auf jenen
goldnen Inseln manchmal singt –,
und sich blindlings in die Ruder lehnen,
wie umringt

von der Stille, die die ganze Weite
in sich hat und an die Ohren weht,
so als wäre ihre andre Seite
der Gesang, dem keiner widersteht.

Das Gedicht unterstreicht eine Eigenheit der Irrfahrten des Odysseus, die wir hier nicht weiterverfolgen können: Die Nekyia wie die Abenteuer mit Polyphem, den Laistrygonen oder eben den Sirenen sind nur in der Erzählung des Helden (bei den Phaiaken) faßbar; Odysseus hat sie erlebt, um davon berichten zu können. Eben dies erweist sich aber als unmöglich: Von der „Gefahr“, die in der Stille⁴⁰⁶ der „goldnen Inseln“, wo „es manchmal singt“⁴⁰⁷, erfahrbar wird, kann seine Rede keine Vorstellung vermitteln. Während die Sirenen zwar nicht im Gedicht, aber immerhin im Titel genannt werden, ist Odysseus zum namenlosen „er“ geworden; die Geschichte erscheint so „völlig depersonalisiert und entmythisiert“⁴⁰⁸. Die Griechen haben den Gesang der Sirenen nicht gehört, die Beklemmung, die die Stille auslöst, läßt sich nicht mitteilen – sprachmächtig ist nur noch das Gedicht, das im ruhigen Fluß zweier langer hypotaktischer Perioden (11 + 9 Verse) das epische Geschehen „in die Unzeitlichkeit eines lyrischen Augenblicks ein[fängt]“⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶ Schon Homers Odysseus berichtet, daß in der Umgebung der Sireneninsel völlige Windstille herrscht: *Od.* XII, 168.

⁴⁰⁷ POLLITZER (Anm. 324), S. 39 hebt hervor, daß die Inseln „plötzlich im Plural erscheinen, als wäre der Singular, der sie in der Überschrift eingeführt hatte, in seiner Individualität immer noch zu deutlich“.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 39 (und f.).

⁴⁰⁹ Ebd., S. 39f.

Franz Kafkas kurze Parabel *Das Schweigen der Sirenen*⁴¹⁰ deutet die Erzählung Homers radikal um: Sein Odysseus will den Gesang der Sirenen nicht hören, er will nur unbeschadet an ihrer Insel vorbeifahren; deshalb läßt er sich nicht nur „am Mast festschmieden“, sondern er „stopft“ auch sich selbst (nicht nur den Ruderern) „Wachs in die Ohren“, obwohl „in der ganzen Welt bekannt [war], daß dies unmöglich helfen konnte“. Die Sirenen aber singen nicht – Odysseus kann sie nicht hören, aber er kann sie – anders als bei Homer⁴¹¹ – sehen und deutet „die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund“ als Begleiterscheinungen des Gesangs.

Das Schweigen der Sirenen ist, so Kafka, „eine noch schrecklichere Waffe als der Gesang“: „Dem Gefühl, sie aus eigener Kraft besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreißen Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.“ Demnach hätte der Irrtum des Odysseus wohl schlimme Folgen für ihn haben müssen – aber ob es den mythischen Sängerinnen wirklich gelungen ist, den Listenreichen zu täuschen, muß offenbleiben: „Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang [die „unschuldige Freude über seine Mittelchen“, die „Handvoll Wachs“ und das „Gebinde Ketten“] nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten“.

Wer Betrüger und wer Betrogener ist, muß offenbleiben. Daß die Sirenen schwiegen, könnte zwei Gründe haben: „sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ“. Die Sirenen, die von Odysseus mehr und anderes erwarten als den Rückgriff auf solch „kindische Mittel“, überschätzen ihn offensichtlich, während Odysseus die Sängerinnen, die auch schweigen können, unterschätzt. An ihrem Wissen und der einzigartigen Kunstleistung ihres Gesangs scheint er nicht interessiert, er will sie nur besiegen; das gelingt

⁴¹⁰ Text abrufbar z.B. unter <http://gutenberg.spiegel.de/buch/franz-kafka-erz-161/15> (20-5-2016)-

⁴¹¹ S. o. S. 241.

ihm auch, aber er bringt sich dadurch selbst um aufregend neue Erfahrungen⁴¹²: „die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen“⁴¹³.

Die Erscheinungsformen der Sirene in den Literaturen des 20. Jahrhunderts sind unüberschaubar vielfältig⁴¹⁴; zwei (nicht unbedingt repräsentative) Beispiele mögen die Spannweite verdeutlichen: In der Novelle *Die Sirene* von Dieter Wellershoff⁴¹⁵ schrumpft die titelgebende Wasserfrau zu einer körperlosen Stimme am Telephon, die das in Routine erstarrte Leben eines Pädagogik-Professors, der offenbar mit der Midlife-Crisis (und einer Schreibblockade) kämpft, auf den Kopf stellt: Er wird ihr hörig⁴¹⁶ und drängt auf ein Treffen, aber sie weigert sich, denn „ihre Unsichtbarkeit war ihre Macht“⁴¹⁷. Zuletzt bricht er den Kontakt ab und kehrt, wie es scheint, in sein gewohntes Leben zurück. Die ‚Sirene‘ verliert (am Telephon) ihre Sprache⁴¹⁸, was aus ihr wird, erfahren wir nicht. – Dagegen trifft der Gräzist Rosario La Ciura in der Erzählung *La Sirena* von Giuseppe Tomasi di Lampedusa⁴¹⁹ als junger Mann wohl in den letz-

⁴¹² Insofern scheint HORKHEIMERS und ADORNOS Auffassung, Odysseus stehe für Subjektwerdung als Selbstbehauptung um den Preis der Selbstverleugnung (s.o. S. 232f.), weit eher auf Kafka (der wie die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* Kirkes Rolle in der Sirenen-Episode unterschlägt!) als auf Homer und die von ihm abgeleitete Tradition zuzutreffen.

⁴¹³ Der Vollständigkeit halber sei hier auf Bertolt Brechts „kesse Arabeske“ (POLLITZER [Anm. 324], S. 15) verwiesen, die (Kafka korrigierend) die Tatsache, daß die Sirenen nicht sangen, anders erklärt: „Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenommenen geblähten Hälse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten vorsichtigen Provinzler, und unser Held vollführte seine (ebenfalls bezeugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte!“ (Bertolt Brecht, *Odysseus und die Sirenen; Ödipus*, in: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von WERNER HECHT u.a., Bd 19, Frankfurt / M. 2000, S. 338-340.).

⁴¹⁴ Vgl. zur ersten Orientierung die von WERNER WUNDERLICH zusammengestellte Anthologie (Anm. 351).

⁴¹⁵ D.W., *Die Sirene*. Eine Novelle, Frankfurt/M. 1982 [Erstausgabe 1980].

⁴¹⁶ S. 87: „Ihre Stimme war wie ein heißer Atemstoß durch ihn hindurchgegangen und hatte ihn betäubt. Und unter seiner Reglosigkeit spürte er etwas anderes, Gefährliches: eine flammende Erregung.“

⁴¹⁷ Ebd., S. 116.

⁴¹⁸ Ebd., S. 140.

⁴¹⁹ Benutzte Ausg.: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Milano 1961.

ten Jahren des 19. Jahrhunderts in Sizilien eine Sirene, die wie die Ondine von Jean Giraudoux sagen könnte: „Ich bin [sech]zehn Jahre alt. Und ich wurde vor vielen Jahrhunderten geboren. Und ich werde nie sterben“⁴²⁰. Das zauberhafte Wesen mit dem Fischeschwanz⁴²¹ ist Lighea, Tochter der Muse Kalliope. Sie singt nicht, aber der Klang ihrer Stimme ist Musik; drei Wochen dauert ihre Liebesbeziehung mit dem jungen Gelehrten, und in dieser Zeit genießt er „insieme della più alta forma di voluttà spirituale e di quella elementare“ [zugleich die höchste Form geistiger wie auch physischer Wollust]. Lighea repräsentiert die erfüllte (nicht entfremdete) Lebensform des Goldenen Zeitalters⁴²²; sie ist nicht nur eine wunderbare Geliebte, sondern vermittelt La Ciura auch ein ganz neues Lebensgefühl und Weltverständnis.

Im September 2014 wurde in Frankfurt Rolf Riehms Oper *Sirenen – Bilder des Begehrens und des Vernichtens* uraufgeführt⁴²³. Der Komponist hatte sich schon in mehreren Orchesterstücken⁴²⁴ und der Oper *Das Schweigen der Sirenen* nach Kafka (UA Stuttgart 1994) mit der Thematik auseinandergesetzt.

Eine der Hauptfiguren von Riehms zweiter Sirenen-Oper ist Telegonos, den die *Theogonie* des Hesiod⁴²⁵ als den dritten Sohn nennt, den

⁴²⁰ *Ondine*. Pièce en trois actes [1939], in: J.G., Théâtre complet. Éd. publiée sous la direction de JACQUES BODY (Bibl. de la Pléiade), Paris 1982, S. 757-851, Zitat II 11, S. 813: „Quinze ans. Et je suis née depuis des siècles. Et je ne mourrai jamais...“ (Ondine ist fünfzehn Jahre alt, aber Lighea hat „das glatte Gesicht einer Sechzehnjährigen“.)

⁴²¹ Der Anachronismus (Fischesirenen gibt es erst seit dem frühen Mittelalter, s.o.) nähert die Protagonistin dem Bild an, das sich die Mehrzahl der Leser von einer ‚Sirene‘ macht.

⁴²² Hier mag Tomasi di Lampedusa an Tasso anknüpfen, vgl. o. Anm. 376.

⁴²³ Vgl. das Programmheft: Oper Frankfurt 2014/15. Rolf Riehm, *Sirenen. Bilder des Begehrens und des Vernichtens*, 72 S. Für eine Kopie des Mitschnitts der Uraufführung (14.9.2014) danke ich sehr herzlich der Dramaturgie der Oper Frankfurt: Prof.Dr. NORBERT ABELS und MAREIKE WINK.

⁴²⁴ Vgl. das Programmheft (Anm. 423), S. 5: *Das Schweigen der Sirenen*. Orchesterstück für Tenor, Sopran und Orchester mit elektronischen Zuspielungen (UA Frankfurt 1991), dazu Schneider (Anm. 325), S. 21; *Odysseus aber hörte ihr Schweigen nicht*. Orchesterstück zu einer Erzählung von Franz Kafka (UA Saarbrücken 1993); *Fremdling, rede – Ballade Furor Odysseus*. Orchesterstück für Mezzosopran, Sprecher und großes Orchester (UA Frankfurt 2003).

⁴²⁵ V. 1014, benutzte Ausg.: Hesiodi *Theogonia Opera et dies Scutum* ed. FRIEDRICH SOLMSEN [...], ed. tertia, Oxonii 1990, S. 48.

Kirke Odysseus gebar. Der (nicht überlieferten) *Telegonie* zufolge⁴²⁶ gelangte Telegonos später auf der Suche nach seinem Vater nach Ithaka, geriet mit Odysseus (und Telemachos) in Streit und tötete den Vater, ohne zu wissen, wen er vor sich hatte. Rolf Riehm, der auch den Text seiner Oper (auf der Grundlage der *Odyssee*) verfaßte, läßt das Geschehen mit dem (pantomimisch dargestellten) Kampf zwischen Vater und Sohn⁴²⁷ beginnen; es folgt der Lamento⁴²⁸ der von Odysseus verlassenen Kirke: Sie hofft auf eine Rückkehr, ein Wiedersehen mit dem geliebten Mann, das allerdings nur im Totenreich möglich ist: „Ja, ich kenne ein Land, wo Tote zu Lebenden reden“, heißt es im Gedicht *Bande der Liebe* der Karoline von Günderode⁴²⁹, das Riehm im Libretto zitiert. Aus dem „seligen Land der Träume“ der Günderode werden in der Oper die Gestade des Acheron. Riehms Kirke drängt Telegonos, nach Odysseus zu suchen; sie weiß (oder ahnt), daß ihr Sohn seinen Vater töten, also seine Ankunft im Hades beschleunigen wird⁴³⁰.

Odysseus ist tödlich verwundet, aber noch lebt er und will (gemeinsam mit Telegonos) eine letzte Reise unternehmen. Sie soll noch einmal zu den Sirenen führen, denn als er zum ersten Mal an ihrer Insel vorbeifuhr, hat er zwar ihren Gesang gehört (den Trailer, wir erinnern uns), aber nicht die Wahrheiten erfahren, die sie mitzuteilen haben. Das will er nachholen –

E ai vecchi curvi il vecchio Eroe parlò:

Uomini, andiamo a ciò che solo è bene:

A udire il canto delle due Sirene,

[und der alte Held sprach zu den gebeugten Alten: Männer, reisen wir an den Ort, der es einzig wert ist: Wir wollen den Gesang der beiden Sirenen hören!]

⁴²⁶ Vgl. dazu [[OACHIM] L[ATACZ], *Telegonie*, in: DNP, Altertum Bd 12/1, S. 89.

⁴²⁷ Die Parallele zum Oedipus-Stoff ist offensichtlich. Mythos, Märchen und literarische Überlieferung bieten viele weitere Beispiele für Vatemord, allerdings ist die Tötung des Sohns durch den Vater häufiger, vgl. MICHAEL CHESNUTT, *Vater-Sohn-Motiv*, in: EM 13, 2010, Sp.1346-1354.

⁴²⁸ Vgl. das Programmheft (Anm. 423), S. 19f.

⁴²⁹ Abgedruckt ebd., S. 21. Riehm verwendet im Libretto die dritte und vierte Strophe (von sechs).

⁴³⁰ In der *Telegonie* nimmt Telegonos Penelope und ihren Sohn Telemachos mit auf Kirkes Insel; dort heiratet er die Witwe des Odysseus, sein Stiefbruder nimmt die Zauberin zur Frau (wie oben Anm. 426).

heißt es in Giovanni Pascolis großem Gedicht *L'ultimo viaggio*⁴³¹. Die Vorstellung, daß Odysseus nach der Heimkehr ein letztes Mal ausfährt, stammt aus Dantes *Divina Commedia*: Dort treibt ihn „l'ardore [...] a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore“⁴³² [*das Verlangen, der Welt, der Laster der Menschen und ihrer Tugend kundig zu werden*] in die unbekanntenen Regionen jenseits der Säulen des Hercules, wo sein Schiff untergeht.

Die Warnung der Kirke, sich von der Sireneninsel fernzuhalten, erklärt sich Pascolis alter Odysseus so, daß Kirke ihm das Wissen, „das allein schön ist“, nicht gegönnt habe⁴³³. Rolf Riehm nimmt die erstmals bei Lykophron von Chalkis⁴³⁴ (Anfang 3. Jh. v. Chr.) bezeugte Überlieferung auf, die Sirenen hätten sich selbst getötet, indem sie sich ins Meer stürzten, nachdem Odysseus ihnen entkommen war:

Die große Zauberin Kirke ersinnt einen tragisch fatalen Plan aus Liebeswahn und Rache: Sie schickt Odysseus an den Sirenen vorbei, wohl wissend, ja bewusst einkalkulierend, dass sein Überleben unweigerlich den Tod der vielgestaltig imaginierten Rivalinnen bedeutet⁴³⁵.

Wie bei Pascoli⁴³⁶ beschwört der Odysseus der Oper die Sirenen: „Ihr aber, sprecht! Nennt mir eine Wahrheit, eine einzige nur, bevor ich sterbe, damit ich gelebt hab!“ Die Sirenen aber vermögen nur vom Tod des Helden zu künden⁴³⁷. Er gelangt in die Unterwelt, wo Kirke auf ihn wartet, aber ihre Hoffnungen erfüllen sich nicht: Odysseus nimmt sie kaum zur Kenntnis.

⁴³¹ In: *Poemi conviviali* (1904); zugänglich unter https://it.wikisource.org/wiki/Poemi_conviviali (19.6.2017), XXI: *Le Sirene*.

⁴³² Inferno XXVI, 52-142, das Zitat V. 97-99. Wie bei Pascoli sind die Gefährten des Odysseus „vecchi e tardi“, V. 106.

⁴³³ *Poemi conviviali* (Anm. 431): „Gli sovveniva, e ripensò che Circe / gl'invidiasse ciò che solo è bello: / saper le cose.“

⁴³⁴ *Alexandra*, vgl. HOFSTETTER (Anm. 323), S. 17.

⁴³⁵ Rolf Riehm (Januar 2014), in: Programmheft (Anm. 423), S. 20. – Zwischen Kirke und den Sirenen besteht eine besondere Nähe, dazu de Rachewiltz (Anm. 324), S. 34.

⁴³⁶ *L'Ultimo viaggio* (Anm. 431), XXIII: Il Vero: „Ma voi due, parlate! / Ma dite un vero, un solo a me, tra il tutto, / prima ch'io muoia, a ciò ch'io sia vissuto!“

⁴³⁷ Vgl. Programmheft (Anm. 423), S. 4f.

Ursprünglich sollte die Oper *Siren Samples – Bilder des Begehrens und der Vernichtung* heißen⁴³⁸; die „Stichproben“ stammen aus älteren Werken, wo sie der Komponist „als uneingelöste Möglichkeiten [...] vorgefunden und wie Samples in die Situation eingefügt“ hat⁴³⁹. Die „*Bilder*“⁴⁴⁰ des Begehrens und des Vernichtens“ (so die endgültige Formulierung) ergeben keine lineare Handlung⁴⁴¹. Auf einer Handlungsskizze des Komponisten⁴⁴² findet sich die Notiz „BEWUSST VÖLLIG ZUSAMMENHANGLOS“, und darunter:

Die Oper fließt zwischen Installation, Soloperformance, Tanz- und Videopräsentation sowie klassischer Oper. In ihren Erscheinungsformen spiegeln sie den Zustand gegenwärtiger Verfasstheit wider: Man kann die Dinge heutzutage nicht mit einem Format erfassen⁴⁴³.

Rolf Riehm hat die Figur des Odysseus verdoppelt: Der alte, vom Speer des Telegonos verwundete Odysseus ist ein Schauspieler; sein Double singt mit der Stimme eines Countertenors. Der Komponist erläutert:

Für ihn sei es schon so, als könne der Gesang ein Gang in die Seele sein. Und Gesang drücke auch sehr stark aus, dass Odysseus Angst vor den Sirenen hat – Todesangst⁴⁴⁴.

Man sei versucht, so das Inszenierungsteam⁴⁴⁵, dem sprechenden Odysseus als „einem dem Tod entgegentaumelnden Alten“ den singenden als den „heroenhaft das mythische Bild bestätigenden Jungen“ gegenüberzustellen:

⁴³⁸ So lautete der Titel Anfang 2011, vgl. ebd., S. 3.

⁴³⁹ Rolf Riehm, „*War Odysseus überhaupt in der Nähe der Sirenen?*“, Interview mit HANS-JÜRGEN LINKE, in: Frankfurter Rundschau, 11.8.2014; abrufbar unter <http://www.fr-online.de/musik/rolf-riehm--war-odysseus-ueberhaupt-in-der-naehe-der-sirenen--1473348,28095824.html> (5.7.2016).

⁴⁴⁰ Hervorhebung A.G.

⁴⁴¹ Vgl. WOLFGANG WILLASCHEK / MAREIKE WINK, *Szenisches Sample*, in: Programmheft (Anm. 423), S. 15.

⁴⁴² Reproduziert ebd., S. 11.

⁴⁴³ Ebd., S. 12.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 40.

⁴⁴⁵ Ebd.

Aber so einfach ist es nicht. [...] beide, der singende und der sprechende Odysseus, [bewegen sich] wie selbstverständlich nebeneinander her. Ihre musikalische Spaltung bedingt ihre szenische Identität.

Den König von Ithaka begleiten seine Gefährten als „Band des Lebens“⁴⁴⁶, mit den Instrumenten Akkordeon, Pauke, Singende Säge, Gießkanne, Klavier, Holzbohlen (vier Spieler) und Geige. Es gibt acht singende Sirenen (wie im Mythos, der am Ende von Platons *Politeia* steht)⁴⁴⁷, die – anders wie bei Homer – als reizvolle, erotische Frauen dargestellt werden. Sie versuchen, den singenden Odysseus zu verführen, und sind dabei durchaus erfolgreich⁴⁴⁸.

Der Komponist hatte sich vorgenommen, „einen Schönheitstaumel aus Musik, Gesang und Bildern“ zu evozieren⁴⁴⁹, die Musik, obwohl dissonant, ist an vielen Stellen betörend schön. Das gilt besonders für den „Siren Song“⁴⁵⁰, mit dem das Kollektiv der acht Stimmen erstmals in die Handlung eingreift. Sie singen auf englisch: „Come here, renowned Ulysses, and listen to our voices“ – eine verkürzte Fassung des Liedes, mit dem sie den Odysseus Homers auf ihre Insel locken wollen⁴⁵¹. Die „zunächst im geballten unisono erscheinenden“ Verführerinnen glänzen mit spektakulärer Vokalakrobatik:

Und was sie, rein stimmlich, laut Partitur nicht alles vermögen: sehr offene und animalisch reine Vokale auszusingen – sich nach und nach aufzugliedern, aufzulösen in Einzelstimmen, wohl nicht zufällig beginnend auf dem Schlüsselwort „chanting“ – immer neue Klangräume zu imaginieren – beispielsweise das „s“ von „songs“ so auszuspinnen, dass sie

⁴⁴⁶ Vgl. ebd., S. 27.

⁴⁴⁷ In der Frankfurter Inszenierung gibt es zusätzlich eine Artistin, die an einer aus dem Bühnenhimmel herunterhängenden Stoffbahn auf und ab turnt, als neunte Sirene.

⁴⁴⁸ In einer Szene der Frankfurter Inszenierung wird Geschlechtsverkehr zwischen Odysseus und einer der singenden Sirenen angedeutet; in einer anderen Szene trägt er die Akrobatin auf Händen und erkundet, nachdem er sie abgesetzt hat, ihren Körper.

⁴⁴⁹ Zitiert im Frankfurter Programmheft, S. 14.

⁴⁵⁰ Dazu ebd., S. 33; dort auch die folgenden Zitate.

⁴⁵¹ Vgl. *Odyssee* XII, 184f., dazu oben S. 231; in der Übers. von Johann Heinrich Voß: „Komm, besungner Odysseus, du großer Ruhm der Achäer! / Lenke dein Schiff ans Land, und horche unserer Stimme!“

es sogar mit einem Vogelgezwitscher aufzunehmen vermögen – „sehr elastische Sprechrhythmen“ vorzutragen, wenn es darum geht, all das festzuhalten, was an Glück und Zauber dem widerfahren wird, der sie anhört.

Kein Zweifel: Die Sirenen sind bis heute nicht verstummt⁴⁵². Ob man sich vor ihrer Faszination hüten muß, wie der Heilige Vater empfiehlt, oder ob man seine Ohren öffnen sollte für das Wissen, das sie künden und das „allein schön ist“ (so Pascoli), sei dahingestellt – jedenfalls vermögen ihre Stimmen, ihre Körper und ihre Worte höchste sinnliche wie intellektuelle Lust zu spenden.

⁴⁵² Rolf Riehm betont die Aktualität des Stoffes, vgl. ebd., S. 12: „Ich wäre glücklich, wenn die Gegenwärtigkeit meiner Musik deutlich machen könnte: Kirke, die Sirenen, Odysseus – das sind Namen. In Wahrheit sind wir es selbst, die in den Konflikten von Liebe, Verrat, Abschied, Begehren, Sehnsucht und Todesdrift schier unterzugehen drohen.“



University
of Bamberg
Press

Im Sommersemester 2016 fand am Institut für Romanistik der Universität Bamberg eine Reihe von acht Vorträgen zum (Opern- und Operetten)Libretto und zum Musiktheater statt. Behandelt wurden die Unterschiede zwischen deutscher und französischer Operette; Exotismus im (italienischen und französischen) Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts; Offenbach und sein Werk in der zeitgenössischen Karikatur; neue Formen des Erzählens im Musiktheater der Gegenwart; die Künstleroper; Probleme bei der Übersetzung von Barocklibretti; Mozarts Librettisten; das Verhältnis von Text, Musik und Inszenierung in Musiktheater und Chanson. Am Ende steht die Abschiedsvorlesung des Herausgebers zu den Sirenen in Literatur und Musiktheater.



ISBN: 978-3-863091-443-0



9 788630 914430

www.uni-bamberg.de/ubp