

# Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800

Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie des Fachbereichs 05  
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von

Susanna Lulé  
aus Bernkastel-Kues

2004

Dekan: Prof. Dr. Hartmut Stenzel

I. Berichterstatter: Prof. Dr. Gerhard Kurz

II. Berichterstatterin: Prof. Dr. Chistine Lubkoll

Tag der Disputation:

# INHALTSVERZEICHNIS

## TEIL I: Einleitung und Systematik zum Modell Oper

<b>1. Einleitung</b>	<b>1</b>
1.1 ‚Weltraumoper‘ – ‚erzählte Oper‘: ein musikalisches Genre als Modell für andere Künste	<b>1</b>
1.2 Ist Oper Musik? zur Anschließbarkeit der Oper als Modell an die Forschung zum Musikalischen	<b>5</b>
1.3 Modellfall Oper (Begriffe, Material, Gliederung)	<b>21</b>
<b>2. Modell Oper (I) : Bedingungen und Systematik</b>	<b>26</b>
2.1 Modell Oper heute: Operntheoretische Positionen von Bie bis Adorno und Lindenberger	<b>27</b>
2.2 Diskurs-Kategorien der Oper	<b>42</b>
a) Skalierung von Opernhaftigkeit	<b>46</b>
b) Librettotauglichkeit von Literatur	<b>49</b>
c) Zwei historische Kategorien: Unwahrscheinlichkeit, Wunderbares	<b>55</b>
d) Visualität und szenische Präsentation	<b>63</b>
e) Oper als Kollektivprodukt	<b>69</b>
f) Opernfinale	<b>73</b>
g) Gesang: Sprache plus Musik	<b>75</b>
2.3 Drei Modi der Funktionalisierung von Oper als ästhetisches Modell	<b>86</b>
a) Modus 1: Oper und die Idee der absoluten Musik (Autonomie-ästhetik)	<b>87</b>
b) Modus 2: Oper und die Idee des Gesamtkunstwerks	<b>90</b>
c) Modus 3: Oper und die poetologische Idee der Ironie	<b>95</b>

## TEIL II: Klassizisten

<b>3. Oper als ästhetisches Modell bei Herder und Schiller: zwischen Anthropologie, Affektrhetorik und autonomem Gesamtkunstwerk</b>	<b>99</b>
3.1 Operngeschichtliche Voraussetzungen im ausgehenden 18. Jahrhundert für die Herausbildung der Oper als Modell	<b>104</b>
3.2 Oper als Modell in Herders anthropologischer Ästhetik	<b>115</b>
3.2.1 Vereinigung aller Sinne und Künste in der ‚neu zu schaffenden deutschen Oper‘ ( <i>Ueber die Oper</i> )	<b>117</b>
3.2.2 ‚Bewegung‘, Tanz und Dichtungsmodell	<b>127</b>
3.2.3 Herder ‚um 1800‘: Oper, Musik und ästhetische Autonomie	<b>142</b>
3.3 Affektrhetorik der Oper und opernhafte Episierung des Dramas bei	<b>153</b>

Friedrich Schiller	
3.3.1 Barockoper auf Schillers Schauspielbühne: zur Wirkungsästhetik der Oper in den <i>Räubern</i>	155
3.3.2 Schiller um 1800: Oper als Modell für die Wiederbelebung der antiken Tragödie in <i>Die Braut von Messina</i> , der Vorrede <i>Über den Gebrauch des Chors</i> und dem Brief an Goethe	161
<b>4. Goethes wunderbare Welt der Oper</b>	<b>174</b>
4.1 Vom Musiktheater zum Modell Oper: Goethes Auseinandersetzung mit den Potentialen einer musikalischen Gattung	175
4.1.1 Oper als Strukturmodell im dramatischen Werk Goethes und als Diskursmodell im Hofmannsthals <i>Einleitung zu Goethes Singspielen</i>	177
4.1.2 Opernhaftigkeit in Goethes <i>Egmont</i> : Funktionen eines Modells	182
4.2 Oper als Modell für das ‚Meta-Libretto‘ <i>Faust</i>	191
4.2.1 Musiktheater und Modell Oper im <i>Faust</i> : Bemerkungen zum Forschungsstand und den Aspekten episches Drama, Chor und Antikenrezeption	192
4.2.2 Musikalisierter ‚Helena-Akt‘ und opernhafte <i>lieto fine</i> : zur Veroperung des Theaters zwischen Gesamtkunstwerk und ironischem Drama	202
4.3 „Goethes Märchen ist eine erzählte Oper“: Oper als ästhetisches und strukturelles Modell für Goethes Prosadichtung	212
4.3.1 Ästhetisches Modell Oper: Analogien zwischen <i>Märchen</i> und Kunstkonzepten von Goethe und Humboldt	214
4.3.2 Opernhafte Strukturen im <i>Märchen</i> : zur Reichweite eines Modells	222
Teil III: Romantiker	
<b>5. Romantische Varianten der Oper als ästhetisches Modell</b>	<b>237</b>
5.1 Inhaltliche und methodische Abgrenzungen der Untersuchung zum Modell Oper in der Romantik	239
5.2 Oper als Modell in der frühromantischen Philosophie und Dichtung von Friedrich Schlegel und Novalis	245
5.2.1 Friedrich Schlegel: Roman und Oper als Modelle romantischer Poetik	245
5.2.2 Novalis‘ Märchen-Oper: der Traum vom absoluten Gesamtkunstwerk (Fragmente, <i>Heinrich von Ofterdingen</i> )	256
5.2.3 Oper als ästhetisches Modell bei A. W. Schlegel, Schelling und Schopenhauer zwischen Systemphilosophie und absoluter Musik	273
a) A. W. Schlegel: Oper und Tanz als Ideale des Gesamtkunstwerks	273

b) F. W. J. Schelling: Aufhebung des Gesamtkunstwerks Oper im ‚idealen Drama‘	278
c) A. Schopenhauers absolute musikalische Oper	281
5.3 Musiktheater als Strukturmodell für das Erzählwerk von Eichendorff und Jean Paul	283
5.3.1 Eichendorff und die epische Szene	283
5.3.2 Jean Paul und das episch inszenierte Welttheater	288
5.4 Grenzüberschreitungen im Modell Oper bei Tieck	293
5.4.1 Romantische Komödie - „Oper ohne Musik“? zur Opernhaftigkeit des <i>Gestiefelten Katers</i> und zum Modell Mozart ( <i>Oper. Operette., Das Ungeheuer und der Verzauberte Wald</i> )	294
5.4.2 ‚Symphonien‘, Schauspielmusik und Oper in Worten: intermediale Grenzüberschreitungen zwischen Musik, Oper und Text ( <i>Phantasien über die Kunst, Verkehrte Welt, Dramaturgische Blätter</i> )	303
5.4.3 Musik, Oper und das Wunderbare als Bedingungen romantischer Ironie ( <i>Shakespeares Behandlung des Wunderbaren</i> )	312
<b>6. E.T.A. Hoffmanns wunderbare Welt der Oper</b>	<b>321</b>
6.1 Der Dichter und der Komponist Hoffmann: zur Metaphysik der Instrumentalmusik in der Oper als ästhetisches und poetologisches Modell ( <i>Der Dichter und der Komponist, Der vollkommene Machinist</i> , mit einer Anmerkung zu <i>Ritter Gluck</i> und <i>Don Juan</i> )	322
6.2 Vom Musiktheater zur Literatur: <i>Der goldene Topf</i> als „erzählte Oper“	341
<b>7. Modell Oper (II) : Schlußbetrachtungen</b>	<b>353</b>
<b>8. Literaturverzeichnis</b>	<b>364</b>
8.1 Primärliteratur	364
8.2 Sekundärliteratur	367

## TEIL I: EINLEITUNG UND SYSTEMATIK ZUM MODELL OPER

„Goethes Märchen ist eine erzählte Oper“ (Novalis)<sup>1</sup>

### 1. Einleitung

#### 1.1 ‚Weltraumoper‘ - ‚erzählte Oper‘: ein musikalisches Genre als Modell für andere Künste

Literatur als „erzählte Oper“? Und Filme als ‚Weltraumoper‘, ‚Pferdeoper‘, ‚Seifenoper‘? Das musiktheatrale Kunstwerk Oper scheint eine große Anziehungskraft als Namens- und Ideengeberin für andere Kunstgattungen zu haben. Dabei haben Literatur und Film bei ihrem Rekurs auf die Oper mehr gemeinsam, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Schaut man sich die Beschreibungen zum Terminus ‚Weltraumoper‘ genauer an, erkennt man, daß sich nicht nur ein Klischee dahinter verbirgt, sondern auch ziemlich präzise Vorstellungen von Strukturmerkmalen der Oper, die sich in den so bezeichneten Filmen wiederfinden lassen. Das britische Kinomagazin *Empire* hat das Genre der Science-fiction-Filme in sieben Kategorien unterteilt, von denen eine mit „Weltraumoper“ („Space Opera“) bezeichnet ist:

„Space Opera: Not, as it happens, a genre composed of porky warblers bellowing their lungs out in zero-g, space opera comprises inter-galactic epics combining cinematic sweep, emotional, occasionally melodramatic plotlines, special effects and breathtaking spectacle.“<sup>2</sup>

Es sind Merkmale wie epische Erzählweise, intensive Emotionalität, atemberaubendes Spektakel, aber auch grandiose Finali<sup>3</sup> oder entreferentialisierte Handlungen und Schauplätze - darin trifft sich die ‚Weltraumoper‘ mit dem ‚Weltraummärchen‘ als alternativer Apostrophierung der Weltraumsaga *Star Wars* -, die offenbar der Oper zugeschrieben werden und deren Aufgreifen in bestimmten Filmgattungen die Oper zu deren Modell erhebt.

Die beiden Beispiele, Novalis' Diktum und die Apostrophierungen der Filme, markieren, soweit sie auch auseinander zu liegen scheinen, wichtige Eckpunkte der Themenstellung

---

<sup>1</sup> Novalis: Logologische Fragmente, Nr. 45. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Bd. 2: Das philosophische Werk I. Hg. v. Richard Samuel. Stuttgart 1960, S. 535.

<sup>2</sup> *Empire*: The greatest sci-fi movies ever (Sonderheft). London 2000, S. 60. Regisseure wie George Lucas unterstreichen selbst die Nähe ihrer Filme zur Oper: „Die *Star Wars*-Filme haben alle eine opernhafte Inszenierung. (...) Man hat *Star Wars* ja immer als Weltraum Oper beschrieben - und das trifft es sehr gut.“ (Interview mit George Lucas im *Magazin* der Frankfurter Rundschau vom 18. Mai 2002.)

<sup>3</sup> Der Regisseur Ridley Scott beschreibt im Audiokommentar zu *Gladiator* (2000) den Schluß seines Films mit großer Selbstverständlichkeit als „Opernfinale“ (DVD-Edition 2000. D3-86387-GMS).

dieser Arbeit. Ähnlich wie die Filme, für deren Opernhaftigkeit<sup>4</sup> konkrete Merkmale genannt werden, so erweist sich auch Goethes Märchen als ein Kunstwerk, das von Novalis aus bestimmten ästhetischen und strukturellen Gründen als eine „erzählte Oper“ bezeichnet wurde. Die These der Arbeit lautet also, daß die Oper - und zwar ebenso als konkrete musikalische Gattung wie als ästhetische Idee - bestimmte Merkmale aufweist und daß ihr spezifische Konzepte zugeschrieben werden, in deren Konsequenz sie als ästhetisches Modell für andere Künste und speziell für die Literatur funktionalisiert wird (wobei die Zuschreibung von Konzepten oft schon deren Funktionalisierung als Modell beinhaltet). Als Ausgangs- und Höhepunkt für diese Funktionalisierung ist das ausgehende 18. Jahrhundert und vor allem die Zeit um 1800 anzusehen, während der sich die Literatur und Ästhetik mit besonderer Experimentierlust der Oper als Modell bedient. Die feuilletonistischen Beispiele zum Film der Gegenwart sind Hinweise auf eine Tradition der Oper als ästhetisches Modell, die noch heute spürbar ist, und sie sind Hinweise auf die Durchlässigkeit der Kunstgrenzen im Hinblick auf spezifische, von der Oper abgeleitete Merkmale.

Aus der Gegenüberstellung der beiden Beispiele, „erzählte Oper“ und ‚Weltraumoper‘, sind zwei weitere Schlußfolgerungen für die Fragestellung der Arbeit zu ziehen. Die eine betrifft die mediale Differenz, die es beim Rekurs auf die Oper als Modell in die neue Kunstform zu überwinden gilt. Beim Film scheint die Differenz zunächst geringer auszufallen als bei der Literatur, da der Film wie die Oper ein audio-visuelles Kunstwerk ist. Da es sich bei ‚Literatur‘ aber nicht nur um Erzählliteratur, sondern auch um Dramentexte handelt, die sich über den Faktor Schauspielmusik der Opernform nähern, ergibt sich für die Opernhaftigkeit von Literatur und den dazugehörigen Poetiken eine Komplexität, die es bei der Beschreibung des Modells Oper zu berücksichtigen gilt. Wir haben einerseits den Übergang vom Musiktheater zum ebenfalls audio-visuellen Sprechtheater zu betrachten und andererseits eine Form von Intermedialität, die aus der Übertragung musikalischer Konzepte und Strukturen auf Prosatexte resultiert.<sup>5</sup> Die andere Schlußfolgerung betrifft den zeitlichen Aspekt. Die vorliegende Studie unternimmt einen synchronen Schnitt zum Modell Oper um 1800, bei dem insbesondere die epochenspezifischen Differenzierungen von Klassizismus und Romantik einer erneuten Durchsicht unterzogen werden. Eine gewisse Temporalisierung entsteht für die Arbeit aber trotzdem, da zum einen ein Rückgriff auf einen frühen, für unser Thema zentralen Text von Herder unternommen wird, in dem dieser die Oper als Modell für seine anthropologische Neuformulierung der Künste einsetzt. Zum anderen erscheint ein Ausblick auf das Modell Oper heute nötig, da dieser Ausblick zeigen kann, in welcher Weise die um 1800 entwickelten Kategorien zum Modell weiterhin wirksam sind. Zugleich können eben diese Kategorien dadurch genauer erfaßt werden.

---

<sup>4</sup> Der Begriff ‚Opernhaftigkeit‘ meint im Rahmen dieser Arbeit ein Bündel von ästhetischen und strukturellen Merkmalen, die von der Oper abgeleitet sind und die die Faktur eines Kunstwerks oder einzelner Teile daraus prägen.

<sup>5</sup> Da Lyrik in Gestalt der Arien einen eigenen Bestandteil innerhalb des Musiktheaters darstellt, spielt sie als Textform, in der sich die Oper als ästhetisches und strukturelles Modell manifestieren könnte, keine Rolle.

Geht man davon aus, daß hinter Novalis' Diktum, „Goethes Märchen ist eine erzählte Oper“, ein bestimmtes ästhetisches Programm steht, dann lautet die Frage: Wie kommt Novalis zu dieser Feststellung über Goethes Text *Das Märchen* und was sagt sie über Novalis' Ästhetik einerseits und Goethes Dichtung andererseits aus? Dabei steht Novalis exemplarisch für einen ganzen ästhetischen Komplex um 1800, in dem die Oper als Modell konstituiert wird. Die doppelte Perspektive, die von einem Beispiel wie dem Diktum von Novalis aus entwickelt werden muß, ist zentral für eine Beschreibung des Modells Oper. Sie zeigt an, daß das Modell-Konzept sowohl eine Perspektive auf die Faktur der Werke beinhaltet, das heißt, es fragt nach Strukturparallelen zur Oper (Was hat das Märchen, daß Novalis es als „erzählte Oper“ wahrnimmt?), als auch die Perspektive auf die Ästhetik sowohl des Werkautors als auch des Urhebers der Äußerung (Auf der Basis welcher Konzepte, die sich mit dem Modell Oper in Verbindung bringen lassen, hat Goethe sein Märchen geschrieben? Wie sieht Novalis' Poetologie aus, daß er den Text als „erzählte Oper“ rezipiert?). Der dritte Aspekt, der in der oben formulierten Frage enthalten ist, zielt auf den Kontext, in dem Novalis zu seiner Äußerung kommt. Hier greift die grundsätzliche These, daß nämlich in der Zeit um 1800 die Oper aus bestimmten, noch näher zu bezeichnenden Gründen in den Status eines ästhetischen Modells für die Literatur erhoben wurde. Dabei handelt es sich um ein systematisierbares Phänomen der Literatur und Ästhetik um 1800, dessen Beschreibung einschließlich seiner diskursiven Begründungen Ziel der vorliegenden Arbeit ist.

Weitere Anhaltspunkte für eine Modellhaftigkeit der Oper, die sich zu den in dem Film-Beispiel bereits erwähnten Merkmalen hinzufügen lassen, geben einen ersten Eindruck von der Bandbreite der Möglichkeiten des literarischen Bezuges auf die Oper: Szenenhaftigkeit und Dramaturgie sowohl im Drama als auch in Erzähltexten, die nach dem Vorbild der Oper gestaltet sind (Tableaux, Gesten, Requisiten, Kulissenhaftigkeit, Figuren), die Verwendung von (Bühnen-) Musik in Dramen (vgl. *Egmont*, Helena-Akt im *Faust*) oder die Nachahmung der Arien-Rezitativ-Form im Roman mit Liederinlagen, aber auch intertextuelle Verweise auf konkrete Opern, allen voran Mozarts *Zauberflöte*. Hinzu kommt eine ästhetisch und poetologisch konstituierte Modellhaftigkeit von Oper (zum Beispiel Goethe: *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*, Schillers Brief zum Vertrauen in die Oper, Fragmente von Schlegel und Novalis), die sich auf die literarische Produktion applizieren läßt. Untersucht werden insbesondere literarische Texte, in deren Struktur – und nicht oder nicht in erster Linie deren Thematik – sich der Einfluß des Modells Oper nachweisen läßt. Des weiteren geht es um ästhetische und poetologische Texte, mit deren Hilfe die explizite oder implizite Konstruktion eines Modells Oper nachgezeichnet werden kann – und zwar sowohl auf konkrete Autoren bezogen wie auch als Denksystem, sozusagen als übergeordnete Konzeption, in dessen Rahmen sich die Beispiele bewegen. Auch die biographische Ebene spielt eine bestimmende Rolle, wie sich vor allem bei Goethe und E.T.A. Hoffmann zeigt: beide haben sich zeitlebens intensiv mit dem Musiktheater beschäftigt, was sich merklich auf ihr literarisches Werk auswirkte. Insgesamt ist für alle Beispiele der Entstehungshorizont zu berücksichtigen, vor dem die einzelnen Konzeptionen zur Oper als ästhetisches Modell formuliert werden.

Der interdisziplinäre Rahmen wird neben der ästhetischen und poetologischen Perspektive und den literarischen Analysen auch durch eine musikhistorische Perspektive abgesteckt,



die die Opernästhetik und die verschiedenen Gattungen des Musiktheaters im ausgehenden 18. Jahrhundert im Blick hat, um auf der Basis der musikhistorischen und -ästhetischen Gegebenheiten die Ausgangslage zur Konstitution eines Modells Oper erörtern zu können. Worum es nicht geht, ist Libretto-Forschung und die Rezeption von Literatur im Musiktheater. Weder die Analyse von Operntexten, noch die musikalische Umsetzbarkeit von Literatur stehen zur Diskussion. Nur insoweit sich die Librettologie mit den Bedingungen und Charakteristika von Oper auseinandersetzt, ergeben sich Überschneidungen mit den Fragen zum Modell Oper.

Um im Verlauf der Arbeit die Oper als ästhetisches Modell für die Literatur zu erfassen, ist folgendes Vorgehen vorgesehen: Nach einer Erörterung der Situation des Modells Oper heute ist die Aufstellung einiger zentraler diskursiver Kategorien der Oper vorzunehmen, anhand derer verschiedene Ansatzpunkte für eine ästhetische und strukturelle ‚Rezeption‘ der Oper in der Literatur erarbeitet werden kann. Es geht also nicht darum herauszufinden, was Oper *ist*, sondern wie sie beschrieben wird, wofür sie bei verschiedenen Autoren steht, worin ihre Modellfunktionen liegen. Gleichzeitig soll diese Bestimmung der Diskurs-Kategorien, die das Modell Oper theoretisch und methodisch konturieren, als Analysewerkzeuge für die literarischen Texte Verwendung finden und als Grundlage für die Identifikation opernhafter Strukturen im literarischen Text dienen.

Die Studie zur Oper als ästhetisches Modell für die Literatur operiert auf der Basis des für die Zeit um 1800 anzusetzenden „Paradigmenwechsels“<sup>6</sup>, bei dem im Zuge der Um- und Neubewertung der Künste die Musik zur ‚Leitkunst‘ aufstieg und Modelle des Musikalischen insbesondere die Ästhetik und Literatur der Romantik beeinflusste. Explizit formuliert wurde dieser „Paradigmenwechsel“ für die Musikästhetik erstmals von Carl Dahlhaus, wobei er sich mit dem Konzept des ‚Paradigmas‘ auf Thomas Kuhn beruft:

„Im Namen des Autonomieprinzips aber wurde die Instrumentalmusik, bisher ein bloßer Schatten und defizienter Modus der Vokalmusik, zur Würde eines musikästhetischen Paradigmas erhoben - zum Inbegriff dessen, was Musik überhaupt ist. Was bisher als Mangel der Instrumentalmusik erschienen war, ihre Begriffs- und Objektlosigkeit, wurde zum Vorzug erklärt. Man kann ohne Übertreibung von einem musikästhetischen ‚Paradigmenwechsel‘, einer Verkehrung der ästhetischen Grundvorstellungen ins Gegenteil, sprechen.“<sup>7</sup>

Die ästhetische Innovationskraft der Instrumentalmusik für die Literatur ist inzwischen in der Forschung zum Musikalischen<sup>8</sup> vielfach thematisiert worden (s.u.). Anders als es diese Forschung aufgrund bestimmter Prämissen jedoch nahelegt und praktiziert, war auch die Oper als Modell an den ästhetischen Innovationen beteiligt. Weil darin eine der wichtigsten

---

<sup>6</sup> Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik. Kassel <sup>3</sup>1994 [zuerst 1978], S. 12.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Mit ‚Forschung zum Musikalischen‘ ist im folgenden eine Bandbreite an Forschungsansätzen gemeint, die von der thematischen Bedeutung der Musik in literarischen Texten über ästhetische Konzepte der Musik als abstrakter - philosophisch und poetologisch funktionalisierter - Idee bis zum intermedialen Nachweis von musikalischen Strukturen im literarischen Text reicht; in allen Fällen wird eine implizite oder explizite Modellfunktion der Musik für Ästhetik und Literatur untersucht.

Arbeitshypothesen besteht, bildet die bisherige Forschung zum Musikalischen einen zentralen Anschlußpunkt für die Untersuchung zur Oper als ästhetisches Modell. Man kann sogar von einer Ausweitung der bisherigen Forschungen zur Musik als ästhetisches Modell auf den Bereich der Oper sprechen. Ein Indiz für die Notwendigkeit der Ausweitung kann in der Erfahrungswelt der Schriftsteller gesehen werden, für die die Oper auch um 1800 eine sehr präzente Musikgattung war.

Die bisherige Forschung zum Musikalischen konzentriert sich auf einen Musikbegriff, der sich in der strikten Opposition von Musik und Sprache bewegt und der die Oper allenfalls als „Sonderform“<sup>9</sup> erwähnt. Diese Konzeption von Musik und Sprache kann als Folge einer speziellen Entwicklung um 1800 aufgefaßt und mit dem von Carl Dahlhaus geprägten Schlagwort der „Idee der absoluten Musik“<sup>10</sup> auf den Punkt gebracht werden. Die als *Prämisse* für die Forschung zum Musikalischen präsentierte Opposition von Musik und Sprache ist *Ergebnis* eines historischen Prozesses, an dem die Oper maßgeblich, oder zumindest deutlicher als bisher beschrieben, beteiligt war.

„Niemand weiß, was Musik ist“<sup>11</sup>

## 1.2 Ist Oper Musik? zur Anschließbarkeit der Oper als Modell an die Forschung zum Musikalischen

Das Postulat eines systematischen Zusammenhangs der Modellhaftigkeit von Oper um 1800 in Bezug auf verschiedene ästhetische Entwürfe und literarische Produktionen wird im Rahmen dieser Studie erstmals vertreten. Dabei kann auf vereinzelte, in den entsprechenden Kapiteln näher zu bezeichnende Ansätze zum modellhaften Einfluß der Oper auf bestimmte Werke (Schillers *Räuber*, Goethes *Faust*, Eichendorffs Erzählungen)<sup>12</sup> und auf ästhetische Konzepte (bei Goethe und Schiller; bei E.T.A. Hoffmann)<sup>13</sup> zurückgegriffen werden. Daneben sind vor allem ein cursorischer Überblick von Matthias

<sup>9</sup> Werner Wolf: Art. „Musik und Literatur“. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von Ansgar Nünning. 2. überarb. u. erw. Auflage Stuttgart, Weimar 2001, S. 460f, hier S. 461.

<sup>10</sup> Vgl. Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik (wie Anm. 6).

<sup>11</sup> Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht: Was ist Musik? Wilhelmshaven <sup>4</sup>2001 (zuerst 1985), S. 8.

<sup>12</sup> Michelsen, Peter: Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers „Räubern“, Beihefte zum Euphorion, 16. Heft, Heidelberg 1979; Tina Hartmann: Goethes Musiktheater. Singspiele - Opern - Festspiele - Faust (Diss. Tübingen 2002). Tübingen 2003 (im Druck); Ursula Wendler: Eichendorff und das musikalische Theater. Untersuchungen zum Erzählwerk. Bonn 1969 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 75).

<sup>13</sup> Vgl. Jörg Krämer: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Teil I: Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur; 149), Teil II: Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur; 150); Judith Rohr: E.T.A. Hoffmann. Theorie des musikalischen Dramas. Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Baden-Baden 1985 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen; 71).

Mayer und eine Studie zum 19. Jahrhundert von Herbert Lindenberger zu nennen, die eine Modellhaftigkeit der Oper für die Literatur in einem übergreifenden Sinn konstatieren.<sup>14</sup> An ihnen und einigen anderen Texten wird im nächsten Kapitel (Kap. 2.1) der Stand des Modells Oper heute skizziert.

Einen zentralen Anknüpfungspunkt für die Studie zum Modell Oper um 1800 stellt die Forschung zum Musikalischen dar. Dort zeichnet sich in jüngster Zeit ansatzweise eine Tendenz zur zunehmenden Berücksichtigung der Oper als musikalisches Kunstwerk ab, ohne daß ihr bis jetzt eine mit der Instrumentalmusik vergleichbare Beachtung geschenkt wird. Die Forschung zu dem einst als „komparatistisches Grenzgebiet“<sup>15</sup> bezeichneten Themenbereich Musik und Literatur, zu der auch die vorliegende Studie zu zählen ist, verzeichnet gerade in den letzten Jahren große Zugewinne in Form einiger grundlegender und weiterführender Studien. Die hier vorgelegte literaturtheoretische, ästhetikgeschichtliche und poetologische Arbeit zum Modell Oper versteht sich als Fortsetzung und zugleich als Modifikation der bisherigen Fragestellungen: als Fortsetzung, da es um ein vergleichbares Postulat eines ‚ästhetischen Gewinns‘ geht, den die Literatur unter Rückgriff auf die Musik/Oper erzielen kann, und als Modifikation, da bestimmte Prämissen der Forschung zum Musikalischen im Hinblick auf die Oper zu modifizieren sind. Der folgende Überblick über die Forschung zum Musikalischen arbeitet zum einen die Anknüpfungspunkte für das Modell Oper heraus und möchte zum anderen das Desiderat sichtbar machen, das die einseitige Konzentration auf die Instrumentalmusik und das daraus abgeleitete Konstrukt des Musikalischen als Modell offen läßt.

Die Forschung zur Musik in der Literatur verzeichnet inzwischen eine große Bandbreite, die von eher vage an die Musik angelehnten (sprach-)philosophischen Modellen, die literarische Texte nur zur Illustration und Kommentierung heranziehen,<sup>16</sup> über eine Analyse des „Mythos Musik“ als Modell für die Literatur der Romantik<sup>17</sup> bis zur medientheoretisch-semiotisch orientierten Intermedialitätsforschung reicht.<sup>18</sup> Eine komparatistische Ausweitung auf die englische Romantik liegt inzwischen ebenfalls vor.<sup>19</sup>

Der Anschluß für eine Untersuchung zum Modell Oper an die Forschung zum Musikalischen ist vor allem in zwei Bereichen zu suchen, die wechselseitig voneinander abhängen: dem systematisch-theoretischen Bereich der Intermedialität, der nach dem Verhältnis zwischen

---

<sup>14</sup> Mathias Mayer: Künstlicher Naturzustand. Zur Literaturgeschichte der Oper. In: IASL 20, 2/1995, S. 155-172; Herbert Lindenberger: Opera. The Extravagant Art, Ithaca and London 1984.

<sup>15</sup> Vgl. Steven Paul Scher (Hg): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984.

<sup>16</sup> Vgl. Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990.

<sup>17</sup> Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen um 1800. Laaber 1994.

<sup>18</sup> Vgl. Werner Wolf: The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam, Atlanta 1999 und Albert Gier: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. In: Literatur intermedial. Hg. von Peter Zima. Darmstadt 1995, S. 61-92. – Lubkoll und Leuschner (vgl. die folgende Anm.) orientieren sich zwar auch an semiotischen Ansätzen, ihr Fokus bleibt aber auf das historische Material gerichtet. – Zu einer kritischen Diskussion des Konzeptes Intermedialität vgl. Irina Rajewsky: Intermedialität. Stuttgart 2002.

<sup>19</sup> Pia-Elisabeth Leuschner: Orphic Song with Daedal Harmony. Die „Musik“ in Texten der englischen und deutschen Romantik. Würzburg 2000 (Stiftung für Romantikforschung; 9).

Musik und Literatur fragt, und einem historisch-ästhetischen Bereich, der die Bedeutung der Musik/des Musikalischen für die (romantische) Literatur um 1800 untersucht. Die Zeit um 1800 ist deswegen von besonderem Interesse, weil dort die „Begründung“ für den Mythos des Musikalischen in der Literatur im doppelten Sinn zu finden ist: einmal zeitlich als Beginn und zum anderen als „Erklärung“.<sup>20</sup> Für beide Bereiche gilt, daß sie einem spezifischen Musikbegriff verpflichtet sind, bei dem die Oper allenfalls den Status einer „Sonderform“ erhält.

Die beiden Studien zur Musik als Modell für die Literatur um 1800 von Christine Lubkoll und Pia-Elisabeth Leuschner sind für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse. Zum einen beschäftigen sie sich mit dem Untersuchungszeitraum um 1800, in der die Voraussetzungen und die erste Blüte des „Mythos Musik“ auszumachen sind. Und zum zweiten verbinden beide systematische mit historischen Fragestellungen, das heißt, die systematische Diskussion um grundsätzliche Möglichkeiten, wie Musik als Modell für die Literatur funktionieren kann, die leicht in ahistorische Abstraktheit führt, wird an konkretes Material und den historischen Kontext zurückgebunden.

Die Studie *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen um 1800* von Christine Lubkoll untersucht Konzepte des Musikalischen in Poetik und Poetologie der Romantik, bei denen es, so ihre These, immer „um eine Problematisierung des dichterischen Mediums als Zeichensystem“ geht: „Phantasien des Musikalischen stehen im Dienste einer umfassenden poetologischen Selbstreflexion.“<sup>21</sup> Musik erhält dabei den Status eines Mythos, insofern sie als ein „Organisationsmodell von Aporien“ funktionalisiert wird. Der „Mythos des Musikalischen“ ist „die Bewältigungsform einer unlösbaren poetologischen Aporie: des Versuchs, Grenzen des Sagbaren sprachlich zu überschreiten bzw. das Vergebliche dieser Anstrengung poetisch zu überspielen.“<sup>22</sup> Dabei lassen sich zwei Ebenen der Mythosfunktion unterscheiden, nämlich die Ebene der Thematisierung von Musik und eine strukturelle Ebene. Den strukturellen Aspekt bezieht Lubkoll in Anschluß an Claude Lévi-Strauss auf die Gesamtstruktur des Mythos (die Lévi-Strauss im Sinne eines „Polyphonie-Modells“ selbst schon mit einer musikalischen Partitur vergleicht); die Mythos-/Musik-Struktur erscheint als ein unabschließbarer Prozeß, bei der jede einzelne literarische oder poetologische Manifestation des „Mythos Musik“ immer nur einen oder einige wenige Aspekte artikulieren kann; erst in der Summe entsteht der Mythos beziehungsweise wird der Mythos weitergeschrieben.<sup>23</sup> Dieser Aspekt des Unabschließbaren ist für die Formulierung eines Modells Oper besonders interessant, da demzufolge der Mythos beziehungsweise das Modell nie in seiner Gänze erfaßbar ist und im Einzeltext nur bestimmte Facetten zum Ausdruck kommen. Erst in der Summe konturiert es sich der „Mythos Musik“ und – so läßt sich daran anschließen – das Modell Oper, das sich erst in der Summe der einzelnen Texte, Fragmente und Entwürfe abzeichnet.

---

<sup>20</sup> Vgl. Lubkoll, S. 14.

<sup>21</sup> Ebd., S. 9.

<sup>22</sup> Ebd., S. 12f.

<sup>23</sup> Hier bezieht sich Lubkoll auf Hans Blumenbergs „Arbeit am Mythos“, um den Faktor der Historizität für die Mythen der Neuzeit hervorzuheben (ebd., S. 18).

Die thematische und die strukturelle Ebene lassen sich nicht nur im Mythos-Konzept, sondern auch innerhalb der von Lubkoll untersuchten Texten unterscheiden: einerseits als Thematisierung von Musik und andererseits als Inszenierung musikalischer Strukturen (z. B. in der „Vielstimmigkeit“ von Kleists *Heilige Cäcilie* oder den Kompositionsprinzipien ‚basso ostinato‘ und ‚kontrapunktische Verschlingungen‘ in einigen Texten von E.T.A. Hoffmann). Der semiologisch-poetologische Ansatz bei Lubkoll – musikästhetisch basierend auf der Herausbildung der Idee der absoluten Musik<sup>24</sup> – kommt in der Beschreibung der Musik als selbstbezügliches Zeichensystem und „freies Spiel der Zeichen“<sup>25</sup> zum Ausdruck; die untersuchten ‚Phantasien‘ über Musik reflektieren Text- und Autorschaftsmodelle und die Begründung von Kunst.

Die Formulierung „Mythos Musik“ stellt, über den von Lubkoll abgesteckten zeitlichen Kontext hinaus, eine gute Beschreibung für einen bis heute weit verbreiteten Umgang mit (klassisch-romantischer) Musik dar; sie wird von Leuschner produktiv aufgegriffen, und zwar ebenso in ihrer terminologischen Übersicht wie in ihrem gesamten Text und in Kapitel-Überschriften. Er diene als „heuristisches Konstrukt“, das ein Bündel von Konzepten bezeichnet, die um 1800 die Bedeutung der Musik für die Poetologie begründet.<sup>26</sup>

Die doppelt komparatistisch angelegte Arbeit *Orphic Song with Daedal Harmony. Die „Musik“ in Texten der englischen und deutschen Romantik* von Pia-Elisabeth Leuschner verknüpft erstmals den Künstevergleich von Musik und Literatur systematisch mit einem Vergleich zwischen englischer und deutscher Romantik im Hinblick auf die Musikalisierung der Literatur. Dabei verbindet die Studie den aktuellen Forschungsstand mit einer Systematik, die im Unterschied zu den intermedialitätstheoretisch orientierten Arbeiten die historische Rückbindung der Systematik im Blick behält und damit der Gefahr teleologischer Abstraktion entgeht. Die transparente Terminologie schafft Klarheit in dem oft eher unpräzise verwendeten Begriffsfeld von ‚Musik‘, dem ‚Musikalischen‘ und der ‚Musikalisierung‘ von Texten.<sup>27</sup> Leuschners eigenes, auch graphisch veranschaulichtes

---

<sup>24</sup> Lubkolls musikwissenschaftlicher Gewährsmann ist Carl Dahlhaus. – Vgl. auch Ulrich Taddays Kritik an Dahlhaus' Konzept der „Idee der absoluten Musik“, das eine Sache der Transzendentalphilosophie und des philosophischen Idealismus und nicht mit (musikalischer) Romantik gleichzusetzen sei. Tadday sieht in Lubkolls Studie eine fruchtbare Fortführung von Dahlhaus' Ansatz und mahnt außerdem die Berücksichtigung der Oper an. (Ulrich Tadday: Das schöne Unendliche. Ästhetik und Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung. Stuttgart/Weimar 1998, bes. S. 122f und 126f.)

<sup>25</sup> Lubkoll, S. 11.

<sup>26</sup> Leuschner, S. 17. Vgl. dazu auch die von ihr „angesetzten Schwerpunktaspekte des Mythos Musik“ (ebd., S. 90) und die Darstellung romantischer Poetiken, in denen die „semantische Unschärfe zur Konstitution des Mythos Musik“ genutzt werde (ebd., S. 96).

<sup>27</sup> Von der empirischen Musik, die für diese Art von Fragestellung sozusagen nicht relevant ist, sind zu unterscheiden: „Musik' im Text“ (meint „jegliche Form der Aufnahme von Musik in einen Text“), „textuelle Musikalität“ (Musikalische Wirkung von Texten), der Mythos Musik, das Musikalische (eine „wesenhafte Struktureigenschaft von Musik“, die von „dieser Kunst freilich abstrahierend ablösbar erscheint und somit anderen Künsten gleichfalls zugänglich ist“). Weiter heißt es: „Das Musikalische ist Grundlage des Mythos, da es sichert, daß ‚Musik‘ durch Sprache grundsätzlich einholbar ist. ‚Musikalisierung‘ bedeutet eben diese Einholung, d.h. die (verstärkte) Ausbildung des ‚Musikalischen‘ in Sprache. Eine Poetik, die dies theoretisiert, heiße ‚musikbezogen‘. Textcharakteristika, die intertextuell als Systemreferenz auf die konkrete Kunst

Modell bietet eine weitaus differenziertere Beschreibung des Problemfeldes Musik und Sprache als das Modell von Scher, auf das sich Lubkoll und - in weiterentwickelter Form - Wolf und Gier beziehen.<sup>28</sup>

Mit ihrem Konzept der „textuellen Musikalität“ gelingt es Leuschner, ein Analyseinstrumentarium zu installieren, das textimmanente, kontextuelle und rezeptionsbezogene Elemente gleichermaßen berücksichtigt. Dabei bezeichnet „textuelle Musikalität“ die „Tatsache, daß ein Text auf verschiedenen seiner Ebenen ‚Musik‘ als seinen Interpretanten etabliert, d.h. ‚musikalisch wirkt‘.“<sup>29</sup> Wegen des Unterschiedes zwischen der „Musikalität“ eines Textes aufgrund seiner Eigenschaften als Sprachkunstwerk einerseits und seines Verweises auf Strukturen der Musik als eigengesetzlicher Kunst andererseits entsteht textuelle Musikalität „mithin als ein Wechselspiel je zweier Faktoren: von Textstruktur mit einem angesetzten poetologischen Hintergrund oder von Textstruktur und musikbezogener Semantik.“<sup>30</sup> Die von Leuschner neu eingeführte Instanz „Interpretant Musik“, im Anschluß an Peirce und Eco als „textintern etablierte Interpretationsinstanz zwischen Zeichen und seiner Bedeutung“ aufgefaßt, entsteht aus einem „spezifischen Zusammenwirken von syntagmatischer Organisation eines Textes und seiner Semantik“ und ist zugleich diejenige Instanz, „die einen Text seinem Entstehungshorizont - als Ermöglichungsbedingung seiner Bewertung als ‚musikalisch‘ - verpflichtet“<sup>31</sup>:

„Mit Peirces Instrumentarium gefaßt, ist ‚textuelle Musikalität‘ als musikalische (und nicht nur poetische) Wirkung eines Textes dann gegeben, wenn dieser Text ‚Musik‘ als seinen Interpretanten etabliert, d.h. zur Erklärung seines So-Seins und als Voraussetzung seiner ästhetischen Nutzbarkeit einen Rückgriff auf ein Konzept von ‚Musik‘ als Verständnishilfe nahelegt.“<sup>32</sup>

Leuschners Ansatz zielt darauf ab, die rezeptionsästhetische Subjektivität möglichst weit auszublenden und ein präzises Analyseinstrumentarium gegen die häufig anzutreffende Vagheit der Begriffe und der Willkür beim Lektüreeindruck des „Musikalischen“ zu setzen. Da ihr Ansatz auf einer strikten, semiotisch begründeten Opposition von Musik und Sprache basiert, wird die Oper nicht einmal erwähnt, geschweige denn in ihre Systematik eingebunden - obwohl die titelgebende Orpheus-Figur, die hier nur in Bezug auf den Mythos Musik und das Lied in den Blick genommen wird, zum Gründungsmythos der Oper gehört und die musikalisierte Sprache in Form von Lied und Gesang sehr wohl zu den

---

Musik ausgewiesen werden, seien als ‚musikentlehnte Strukturen‘ bezeichnet.“ (S. 17f.)  
 Letzteres untersucht die Intermedialitätsforschung.

<sup>28</sup> Vgl. Leuschner, S. 39 und Steven Paul Scher: Einleitung. Literatur und Musik - Entwicklung und Stand der Forschung. In: Literatur und Musik (wie Anm. 15), S. 9-25, hier S. 14. Wolf (The Musicalization of Fiction, S. 70) bietet eine strenge Kategorien bildende Übersicht zur musiko-literarischen Intermedialität, die Schers Modell im Bereich „Musik in der Literatur“ stark ausdifferenziert.

<sup>29</sup> Leuschner, S. 17.

<sup>30</sup> Ebd., S. 38.

<sup>31</sup> Ebd., S. 14 und S. 14, Anm. 14.

<sup>32</sup> Ebd., S. 14. - Bleibt es nicht trotz des beeindruckenden zeichentheoretischen Aufgebots weiterhin fraglich, was genau eigentlich von ‚Musik‘ im Text erscheinen kann und ob die Wirkung nicht immer eine poetische ist?

Untersuchungsgegenständen zählt. Insgesamt scheint die spezifische Auswahl der Beispiele unter den Kriterien der explizierten Selbstbezüglichkeit und ästhetischen Autonomie getroffen worden zu sein. Beispielsweise werden Novalis' Formulierungen zum Musikalischen im Märchen zitiert,<sup>33</sup> seine analoge Aussage zum Märchen als „erzählte Oper“ wird aber nicht erwähnt (zu Novalis s.u. Kap. 5.2.2).

An Leuschners Ergebnisse zum Musikalischen in der Literatur läßt sich für die Oper als Modell anschließen. Man kann von ‚textueller Opernhaftigkeit‘ sprechen, wenn der Text einen ‚Interpretanten Oper‘ installiert, d.h. wenn der Text zur „Erklärung seines So-Seins und als Voraussetzung seiner ästhetischen Nutzbarkeit einen Rückgriff auf ein Konzept“ von Oper als „Verständnishilfe nahelegt“ - um Leuschners Formulierung im Hinblick auf das Modell Oper abzuwandeln. Das ist bei den untersuchten Texten tatsächlich der Fall: durch den Rückgriff auf ein ästhetisches Konzept ‚Oper‘ werden Verständnishilfen für Goethes *Faust* ebenso nahegelegt wie für Novalis' *Ofterdingen*-Roman, für Schillers *Räuber* ebenso wie für E.T.A. Hoffmanns *Goldenen Topf*.

Leuschner selbst appliziert ihr Interpretanten-Konzept auf ein Sprach-Musik-Kunstwerk: auf Programmmusik, deren wirkungsästhetisches Funktionieren sie im Anschluß an Carl Dahlhaus analog zu dem Funktionieren von musikalisierten Texten auffaßt.<sup>34</sup> Die poetische Idee, also die ästhetische Wirkung, die strikt vom Programm zu unterscheiden sei, bildet als „Gehalt des Werkes“ ein „Drittes“ (d.h. den Interpretanten). Abgesehen von der Frage, ob man die poetische Idee romantischer Programmmusik tatsächlich mit dem semiotischen Konstrukt „Interpretant“ gleichsetzen kann, ist Leuschners Übertragung insofern interessant, als sich hier ein Konzept von Oper anschließen läßt, bei der sich aus der Verbindung von Text und Musik ein „Drittes“ ergibt (darauf ist gleich noch zurückzukommen).

Leuschner macht in ihrer Darstellung den Inszenierungs-Begriff stark. „Textuelle Musikalität“ ergebe sich immer als „Wechselspiel von Thematisierung und Inszenierung von ‚Musik‘“<sup>35</sup>; es sei zu zeigen, „wie diese Postulate“ - gemeint sind die in poetischen Texten postulierten Aspekte des Mythos Musik - „inszenatorisch eingelöst werden“. Als Beispiele für szenische Musikbeschreibungen und Inszenierungen von ‚Musik‘ führt Leuschner unter anderem Tiecks Komödie *Die Verkehrte Welt* und Hoffmanns *Goldenen Topf* an. In diesen Werken ist der Aspekt des Szenischen und Inszenatorischen auch im Kontext des Modells Oper präsent, das heißt, daß sich auch in dieser Hinsicht an Leuschners Konzeption anschließen läßt.

Stellvertretend für den Bereich der medientheoretisch-semiotisch orientierten Intermedialitätsforschung seien die Arbeiten von Werner Wolf und Albert Gier vorgestellt, an denen sich die generellen Prämissen der Forschung zum Musikalischen in der Literatur und die Ausgrenzung der Oper exemplarisch veranschaulichen lassen. Wolf reflektiert den zugrundegelegten Musikbegriff, der sich semiotisch aus der Opposition von Musik und Sprache begründet, als einen historisch gewordenen, legt ihn aber zugleich mit einer entschiedenen Ausschließlichkeit seinen Konzepten zugrunde und bewertet die Oper in

---

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 30 u. Anm. 563.

<sup>34</sup> Ebd., S. 41f, Anm. 130.

<sup>35</sup> Ebd., S. 202.

diesem Zusammenhang aus der Perspektive der Idee der absoluten Musik negativ. Damit fungiert seine Arbeit ebenso wie die von Gier und anderen als Kontrastfolie für die Studie zum Modell Oper, da mit dieser gezeigt werden soll, wie die semiotisch begründete Opposition von Musik und Sprache als Prämisse für die Forschung zum Musikalischen in seiner Ausschließlichkeit zumal für die Zeit um 1800 zu kurz greift.

Neben dem intermedialitätstheoretisch orientierten Artikel „Musik und Literatur“<sup>36</sup> von Werner Wolf ist vor allem seine aktuelle Monographie *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*<sup>37</sup> zu nennen. Auf Basis einer von der anglistischen Narratologie geprägten Intermedialitätstheorie<sup>38</sup>, die auf einer semiotischen Differenzierung der Künste aufbaut<sup>39</sup>, untersucht Wolf die Musikalisierung von Prosaliteratur im 19. und 20. Jahrhundert. Der Beschreibung der Vorgeschichte („Prehistory“, Teil II, Kapitel sechs) liegt ein teleologisches Konzept zugrunde, das eine Emanzipation der Musik von der Sprache hin zu einer ‚reinen‘, der ‚eigentlichen‘ Musik postuliert.<sup>40</sup> Bei der Darstellung der historischen Genese des modernen Musikbegriffs anhand von sechs Kriterien<sup>41</sup> scheint der heutige Stand der Musikkultur implizit als Fluchtpunkt zu dienen, um die Funktionalisierung der Musik für die Literatur seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu erklären. Oper wird indirekt zum Gegenmodell der ‚reinen‘ Musik erklärt, da sie paradigmatisch sei für die sprachliche Dominanz über die Musik. Statt die Überlegenheit des Sprechdramas zu untergraben, verhalf die Erfindung der Oper dem Drama noch zum Ausbau seines überlegenen Status‘:

---

<sup>36</sup> Wolf: Art. „Musik und Literatur“, S. 460f. Wolf unterscheidet dabei komparatistische Ansätze („medienkomparatistischer“ Vergleich der beiden Zeitkünste und „kulturhistorisch-hermeneutische Affinitäten“) von der Intermedialitätsforschung, die „im engeren Sinn spürbare Bezüge zwischen Musik und Literatur in bestimmten Werken“ untersucht. Dabei ist „manifeste“ (Beteiligung zweier Medien) von „verdeckter Intermedialität“ (Beteiligung eines Mediums) zu unterscheiden, bei der wiederum zwischen „bloßer ‚Thematisierung‘“ und deren „‚Inszenierung‘ bzw. Imitation, also ‚Musikalisierung‘ zu differenzieren“ sei. Dieser Systematisierung zufolge fällt das Modell Oper in die Bereiche manifeste und verdeckte Intermedialität.

<sup>37</sup> Wie Anm. 18.

<sup>38</sup> Kritik an Wolfs Konzept übt Leuschner, die dessen Forschung insgesamt produktiv aufgreift, im Hinblick auf das Intermedialitäts-Konzept. Zum einen beruhe es „auf der – nicht unstrittigen – Prämisse, daß Intermedialität als solche befriedigend definierbar“ sei; außerdem sei Intermedialität im Bereich ‚Musik in der Literatur‘ nur als „ästhetische Illusion“ herstellbar (Leuschner, S. 41, Anm. 127). Mit Leuschner läßt sich die seit Lessing selbstverständliche mediale Vergleichbarkeit von Musik und Sprache als akustische Zeitkünste als ein „trägerischer Ausgangspunkt“ (ebd., S. 36) bezeichnen; ebenso problematisch ist die undiskutierte Gleichsetzung von „Künste“ und „Medien“ bei Wolf.

<sup>39</sup> „If semiotic terms apply – and I think they do, at least as a frame of comparison – then it can be asked to what extent a work of literature and a piece of music are systems of discrete signs“. (Wolf: *The Musicalization of Fiction*, S. 14.)

<sup>40</sup> Vgl. John Neubauer: *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven and London 1986, der die „Emanzipation der Musik von der Sprache“ als Programm im Titel führt und auf den sich Wolf bezieht.

<sup>41</sup> „I will briefly summarize the theoretical prehistory of experiments with musicalized fiction by outlining the principal stages in the history of the relations between music and language or literature and by giving an overview of important factors and conceptions of music which contributed to the eventual appreciation of music as the supreme art.“ (Wolf: *The Musicalization of Fiction*, S. 98.)



„The history of opera is paradigmatic of this ‚verbal domination of music‘. When opera was ‚invented‘ in late sixteenth-century Florence, it was, as is well known, *not* meant to subvert the supremacy of verbal drama but rather to enhance its status as a revival of (misunderstood) Greek tragedy.“<sup>42</sup>

Die in diesem Zitat ausgedrückte Erwartung, Musik hätte doch eigentlich die Überlegenheit des Sprechdramas untergraben können („subvert“), bringt das auf das 17. Jahrhundert applizierte moderne, nicht zuletzt an der romantischen Ästhetik geschulte Verständnis von Kunst deutlich zum Ausdruck. Die Funktion der Oper wird von heute aus gelesen und kritisiert: Kunst sei dort am besten, wo sie die reine ‚Sinn‘-Sprache durch den Ästhetizismus der Musik subvertiere. Die Modernität von Wolfs Konzeption (und damit die relative Unangemessenheit dem Gegenstand gegenüber) zeigt sich in dessen Musikbegriff, der nicht nur semiotisch, sondern auch ontologisch in Opposition zur Sprache gedacht ist, woraus letztlich ihre Modellfunktion resultiert: „Music remained the ‚Other‘ of ‚poetry‘“<sup>43</sup> Die Ausprägung der Musik als ‚selbstbezügliches Zeichensystem‘ in der klassischen Instrumentalmusik wird als die ‚eigentliche‘ Musik begriffen, die sozusagen als das ‚Andere‘ der sich selbst entfremdeten Poesie entgegensteht. In der Folge der Durchsetzung der Idee der absoluten Musik kommt die Musik gewissermaßen zu sich selbst: „The formerly marginalized ‚Other‘ moves to the centre.“<sup>44</sup> Mit seinen „transhistorisch konzipierten Überlegungen zu ‚Musik in Texten‘“<sup>45</sup> steht Wolf in einer spezifischen Tradition, in der die historische Entwicklung hin zu einer Idee der absoluten Musik mit einem ontologischen Status der Musik als solcher verwechselt wird. Das kompositionsgeschichtliche Material, auf das sich Wolf bei seinem intermedialen Vergleich zwischen Literatur und Musik bezieht, ist die klassisch-romantische Instrumentalmusik, zu der unter autonomieästhetischen Gesichtspunkten auch Instrumentalmusik von Bach gezählt wird: die „western non-monodic instrumental music of the past three centuries“.<sup>46</sup>

Der semiotisch-mediale Ansatz seit Lessing und der Romantik sei, so argumentiert Wolf, ein Gemeinplatz: „The view that music may be analyzed in semiotic terms and thereby be compared to (literary) language is, by now (...) widely accepted.“<sup>47</sup> Leuschner formuliert die Selbstverständlichkeit dieses Musikbegriffs vorsichtiger: sie spricht von der „kulturell sedimentierten Auffassung von Musik als referentiell ‚defizitärem‘ Zeichen“<sup>48</sup>, die erst zur Abwertung (im Künstevergleich des 18. Jahrhunderts), dann zur Aufwertung seit der romantischen Autonomie-Ästhetik führte. Was evident erscheint, nämlich die Musik wegen

---

<sup>42</sup> Ebd., S. 99, Herv. im Orig.

<sup>43</sup> Ebd., S. 99.

<sup>44</sup> Ebd., S. 101.

<sup>45</sup> Leuschner, S. 19.

<sup>46</sup> Wolf: *The Musicalization of Fiction*, S. 13.

<sup>47</sup> Ebd., S. 14. – Dem semiotischen Vergleich zwischen Musik und Literatur (nicht: Sprache) kann beispielsweise ein rezeptionsästhetischer (psychologischer) Vergleich gegenübergestellt werden (vgl. Anja Pohsner: „Wenn ich von mir selbst abhinge, würd‘ ich Componist...“ Die Umwege des Musikers E.T.A. Hoffmann. Wechselwirkungen innerhalb seines musikalischen und literarischen Werkes. Dissertation Heidelberg 1999, S. 358).

<sup>48</sup> Leuschner, S. 31.

ihrer semiotischen ‚Unter-‘ oder ‚Überlegenheit‘ (je nach ästhetischer Perspektive) zu bewerten und im letzteren Fall als Modell für die Literatur zu funktionalisieren, ist tatsächlich eine wissenschaftliche Fiktion, die sich im Hinblick auf die Frage nach dem Modell Oper als eine Tautologie erweist. Die Prämisse der absoluten Musik – eben ihre semiotische Überlegenheit – ist auf der Basis der „western non-monodic instrumental music“ entwickelt worden und sie dient als Beleg dafür, daß das Modell Musik nur im Hinblick auf die Instrumentalmusik („western non-monodic instrumental music“) funktioniert und nicht mit Oper. Dabei ist sich Wolf im Grunde genommen selbst der Fiktionalität seines Musikbegriffs bewußt: „All of these factors can be derived from historical conceptions – or, if one likes, ‚myths‘ – about music.“<sup>49</sup> Das Konzept der „pure music“<sup>50</sup>, Prämisse für einen großen Teil der Forschung zum Musikalischen, ist ein „Mythos“. Kulturelle Sedimente erlangen keinen ontologischen Status.

Mit einem vergleichbaren Musikbegriff arbeitet der Romanist Albert Gier in seinem einführenden Aufsatz *Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien* zum semiotischen Vergleich von Musik und Sprache bzw. Literatur<sup>51</sup>, der einen guten Überblick zum Forschungsstand bis etwa Mitte der Neunziger Jahre bietet, als das Thema Musik in der Literatur Hochkonjunktur hatte. Interessanterweise liegt von Gier inzwischen auch eine Monographie zur Theorie und Geschichte des Librettos als literarische (Gebrauchs-) Gattung vor.<sup>52</sup> Gier mahnt in seiner Arbeit zur Musik in der Literatur als Desiderate eine Präzisierung der Terminologie an, „beginnend mit dem Adjektiv ‚musikalisch‘ selbst“<sup>53</sup>, und die Erstellung einer „Typologie der verschiedenen Modi der Anverwandlung“<sup>54</sup> von Musik in der Literatur. Auf der Basis eines eng gefaßten Musikbegriffs („Musik‘ wird [...] stillschweigend mit Instrumentalmusik gleichgesetzt.“<sup>55</sup>) konstatiert Gier, daß die Nachahmung musikalischer Strukturen<sup>56</sup> vor allem eine Sache von Prosatexten in der

---

<sup>49</sup> Wolf: *The Musicalization of Fiction*, S. 101.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 99.

<sup>51</sup> Albert Gier: *Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien*. In: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Hg. von Peter Zima. Darmstadt 1995, S. 61-92.

<sup>52</sup> Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt 1998.

<sup>53</sup> Gier: *Musik in der Literatur*, S. 73.

<sup>54</sup> Ebd., S. 79.

<sup>55</sup> Ebd., S. 61, Anm. 1.

<sup>56</sup> Gier unterscheidet im Anschluß an die Systematik von Scher (Scher: Einleitung, S. 14) zwischen erstens „Verbal Music“, mit der „Musik als Referent“ gemeint ist, die „literarische Annäherung an wirklich vorhandene oder fiktive Musik“; zweitens „Musik als Signifikat“, was „musikalischen Form- und Strukturparallelen“ entspricht; drittens „Wortmusik (Musik als Signifikant)“, die die quasi musikalische Klangwirkung von Dichtung mit sprachlichen Mitteln erstrebt (Gier: *Musik in der Literatur*, S. 70). Als Beispiel für die Analyse von Wortmusik am Beispiel Tieck vgl. Alexander von Bormanns: *Der Töne Licht. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik*. In: Ernst Behler u. Jochen Hörisch (Hg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn u. a. 1987, S. 191-207. Zur Analyse ‚musikalischer‘ Strukturen in Texten vgl. auch die einschlägige, wegen der beschriebenen Prämissen sich nur auf instrumentalmusikalische Formen und Strukturen beziehende Studie von Horst Petri: *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*. Göttingen 1964.

Literatur des 20. Jahrhunderts sei.<sup>57</sup> Musik habe einen „Erzählvorgang“ (*Discours* in der Terminologie von T. Todorov), aber kein „Erzähltes“ (*Histoire*). Die ‚Botschaft‘ der Musik ist ihre Form, die autoreflexiv ist und sich nur auf sich selbst bezieht.<sup>58</sup> Auf der Basis der Idee der absoluten Musik<sup>59</sup> begründet Gier damit den Modellcharakter der Musik für die Literatur:

„Die Musik ist denotatlos und damit gleichsam a priori in höherem Maße ästhetisch als die Wortkunst. Hier dürfte auch ein Grund für die Faszination liegen, die das Modell der Musik auf eine Literatur ausübt, welche spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend sich selbst thematisiert.“<sup>60</sup>

Die semiotische Auslegung der Musik (i.e. wortlose Instrumentalmusik) als ein Zeichensystem ohne jegliche „denotative Bedeutung“<sup>61</sup> läßt nur zwei Arten von musikalischer Bedeutung zu: zum einen diejenige, die „innerhalb des Strukturzusammenhangs“ liege<sup>62</sup>, und zum anderen die „konnotative Besetzung musikalischer Strukturen“, die als „kulturelle Konvention“ mit gesellschaftlich vermittelten Assoziationen verknüpft ist<sup>63</sup>. Beide Möglichkeiten musikalischer Bedeutung sind bei Gier hierarchisch abgestuft: „Die so vermittelten Vorstellungen sind als ‚anhaltender Gehalt‘ von einem eigentlichen Darstellungsgehalt der Musik zu unterscheiden.“<sup>64</sup>

Als eine der Quellen für diese geradezu ideologischen Vorstellungen von Musik kann Adorno ausgemacht werden, dessen Diktum „Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen“ von Gier in einem anderen Beitrag zum Thema Musik in der Literatur zitiert wird.<sup>65</sup> Dieses Argument für das Fehlen musikalischer Denotate ist

---

<sup>57</sup> Vgl. Gier: Musik in der Literatur, S. 71.

<sup>58</sup> Ebd., S. 67.

<sup>59</sup> „‘Verbal music‘ und vor allem die Nachahmung musikalischer Strukturen in der Literatur sind, so scheint es, mit der Herausbildung der autonomen Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert verknüpft.“ (ebd., S. 71) – Dahlhaus‘ musikästhetische Überlegungen dient in diesem Kontext der semiotischen Diskussion der Musik als Bezugspunkt. Dahlhaus habe sich, wie Gerold Gruber in dem von Gier und Gruber gemeinsam herausgegeben Band zu Musik und Literatur – er enthält hauptsächlich Beiträge zu Musik *in* der Literatur – ausführt, kritisch zu den Möglichkeiten von Syntax in der Musik geäußert: „Inwieweit aber von Syntax in der Musik überhaupt gesprochen werden kann, suchte Carl Dahlhaus in einem geharnischten Artikel zu kritisieren“ (Gerold Gruber Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. Albert Gier u. Gerold Gruber. Frankfurt am Main u. a. 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd.127), S. 27). Vgl. auch Carl Dahlhaus: Fragmente zur musikalischen Hermeneutik. In: Ders. (Hg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 43), S. 166f.

<sup>60</sup> Gier: Musik in der Literatur, S. 71.

<sup>61</sup> Ebd., S. 63.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Ebd., S. 64f.

<sup>64</sup> Ebd., S. 65.

<sup>65</sup> Albert Gier: „Parler, c’est manquer de clairvoyance“. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Musik und Literatur (wie Anm. 59), S. 9-17, hier S. 9. Vgl. Theodor W. Adorno: Fragment über Musik und Sprache. In: Ders.: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt am Main 1969, S. 9-16.

allerdings nicht stichhaltig, weil dabei die zweifache Bedeutung des musikalischen Interpretationsbegriffs verwischt wird: den der Auslegung (wie ein Text) und den der aufführungspraktischen Realisation von Musik. Selbstverständlich kann man Musik in dem gleichen Sinn interpretieren (auslegen) wie Literatur, die Sprache der Interpretation von Literatur unterscheidet sich von der Literatur selbst ebenso wie die Musikinterpretation von der Musik. Umgekehrt kann Literatur ebenso interpretiert (aufgeführt) werden wie Musik, wenngleich die Notwendigkeit dessen bei der Musik wesentlich dringender erscheint als bei der Literatur (vgl. allerdings die literaturwissenschaftlichen Probleme von Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie von Drama und Theater). Man kann davon ausgehen, daß Adornos Feststellung auf der Basis der Idee der absoluten Musik und des romantischen Unsagbarkeitstopos' getroffen wurde. Gier selbst merkt an, daß der Interpretations-Begriff im Sinne von ‚Ausführen‘ im Kontext der mündlichen Dichtung und des Theaters relevant sei. Dabei operiert er jedoch mit zwei sehr unterschiedlichen Musikbegriffen, deren Unterscheidung wesentlich zur Klärung der Frage nach der Musik in der Literatur beitragen könnte, insbesondere was die Umbruchsituation um 1800 betrifft:

„Man braucht nicht den Glauben der Romantiker an die ursprüngliche Einheit von Dichtung und Musik zu teilen, um zu erkennen, daß Entfernung zwischen (Vokal-) Musik und mündlicher Dichtung ungleich geringer war als heute zwischen (erzählender) Literatur und Musik.“<sup>66</sup>

Gier schließt an dieser Stelle die hoch interessante Frage an, „ob nicht die Musik in der europäischen Kultur an die Stelle der mündlichen Dichtung (hauptsächlich mythischen Inhalts) getreten ist, um so mehr, wenn man bedenkt, daß auch die Entstehung der europäischen Oper mit dem Verschwinden des Epos als Höhenkamm-Gattung zusammenfällt.“<sup>67</sup> Wo Gier von der Musik als solcher redet, ist jedoch immer nur die Musik im Sinne der Idee der absoluten Musik gemeint; ihre „Abstraktheit und Objektivität“ macht die Musik „als Modell für die literarische Moderne interessant.“<sup>68</sup>

Detlef Müller-Hennig unterbreitet im Kontext der Forschung zur Musik in der Literatur einen Vorschlag, wie sich die Oper jenseits der Opposition von Musik und Sprache erfassen läßt, und demonstriert zugleich in seiner Analyse des Musikalischen in der Dichtung von Kleist die Nähe von musikalischen und opernhafte Elementen in Texten.<sup>69</sup> Elemente des Musikalischen und „opernhafte Strukturmerkmale“<sup>70</sup> im Text seien ein Grund für die häufige Veroperung der Kleistschen Dichtungen; als Beispiel nennt er den Einsatz von Gebärden statt Worten für den „gesteigerten Ausdruck“<sup>71</sup> im *Käthchen von Heilbronn*, die

---

<sup>66</sup> Gier: „Parler“, S. 11f.

<sup>67</sup> Ebd., S. 12. - Vgl. dazu Lindenberger, der im Zusammenhang mit der Beschreibung von modellbildenden Charakteristika der Oper eine ähnliche Überlegung zur Ablösung des Epos durch die Oper zum Ausdruck bringt: „for example, its penchant for exaggeration and its tendency to seek out this higher regions of style that narrative and nonmusical drama have abandoned during the centuries since opera was invented.“ (Lindenberger, S. 19.)

<sup>68</sup> Gier: „Parler“, S. 13.

<sup>69</sup> Detlef Müller-Hennig: Vom Musikalischen der Kleistschen Dichtung. In: Literatur und Musik (wie Anm. 15), S. 312-325.

<sup>70</sup> Ebd., S. 325.

<sup>71</sup> Ebd., S. 321f.

letzten Endes Opernpantomimen seien. Gegen die Vorstellung von den im Prinzip separat analysierbaren Künsten Musik und Sprache, aus denen sich die Oper (unter anderem) zusammensetzt, stellt Müller-Hennig ein Konzept von Oper als Gesamtkunstwerk, in dem die Grenzen der dichotomen Matrix von Text und Musik überschritten wird:

„So entsteht aus der Verbindung von Wort und Ton etwas, was nicht lediglich Addition beider darstellen muß, sondern ein Drittes und damit Neues ergeben kann, nämlich das Kunstwerk Oper.“<sup>72</sup>

Von diesem Ansatz aus läßt sich begründen, daß und wie die Oper als musikalisches Kunstwerk in ganz ähnlicher Weise wie die (Instrumental-)Musik als Modell für Literatur und Ästhetik fungieren kann. Sie muß keineswegs wie in der auf der semiotischen Opposition von Musik und Sprache gegründeten Forschung zum Musikalischen als Wort-Ton-Kunstwerk von der modellbildenden Funktionen der Musik ausgeschlossen werden, sondern kann - weil sie sich auch aus Musik konstituiert und weil sie ähnlich wie die (Instrumental-)Musik als genuin autonomes Kunstwerk rezipiert wird - im Kontext der Forschung zum Musikalischen für die Zeit um 1800 als ein ästhetisches Modell beschrieben werden.

### Die semiotische Opposition von Musik und Sprache und die Oper als ein „Drittes“

Im folgenden sollen einige Überlegungen zum Status der Oper als ein „Drittes“ jenseits der semiotischen Opposition von Musik und Sprache vorgestellt werden, um auf dieser Grundlage den theoretischen und historischen Zusammenhang von Oper und Musik zu klären, der eine wesentliche Voraussetzung für die Beschreibung und Analyse der Oper als ästhetisches Modell um 1800 darstellt.

Zunächst einmal ist zu betonen, daß der heutige Musikbegriff, der der Forschung zum Musikalischen auf weite Strecken zugrunde liegt, ein historisch Gewordener ist und nicht die Musik ‚als solche‘ bezeichnen kann, wie Leuschner betont:

„Die semiotische Unterscheidung von Musik und Sprache, die sich als Gemeinplatz des ästhetischen Denkens [oder als „Gemeinplatz der musikliterarischen Forschung“] durch die letzten Jahrhunderte fortzeugt und somit als Rezeptionshintergrund romantischer ‚musikalischer‘ Texte anzusetzen ist, entsteht im 18. Jahrhundert mit der Einheitsästhetik: in deren Zuge werden Sprache und Musik unter demselben Zeichenbegriff perspektiviert (...)“<sup>73</sup>

Im Anschluß an Kant spricht Leuschner von „Entreferentialisierung“ und „Entsemantisierung“, von „anti-realistisch“ und „Autoreferentialität“ als den wesentlichen Merkmalen des neuen Musikbegriffs. Gegen eine Ontologisierung dieses Musikbegriffs läßt sich die bereits erwähnte Formulierung von der „kulturell sedimentierten Auffassung von

---

<sup>72</sup> Ebd., S. 325.

<sup>73</sup> Leuschner, S. 30 und S. 30, Anm. 79. Stellvertretend für den Konsens über diesen „Gemeinplatz“ zitiert Leuschner Hans Heinrich Eggebrecht, bei dem es heißt: „Polar stehen sich Sprache und Musik gegenüber unter dem Aspekt der Art ihrer Materialität und Sinnhaftigkeit: essentiell für die Sprache ist das Wort als lautlich austauschbares (...) Zeichen konkreter Begrifflichkeit, während der Ton (...) sein Bezeichnendes primär erst durch seine (...) unaustauschbare Relation zu anderen Tönen gewinnt.“ (Hans Heinrich Eggebrecht: Versuch über Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses. In.: Ders.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977, S. 55-67, hier S. 59.

Musik als referentiell ‚defizitärem‘ Zeichen“<sup>74</sup> von Leuschner anführen, aus der die synchrone wie diachrone Beschränktheit der Gültigkeit dieses Musikbegriffs ersichtlich wird.

Semiotisch-medial betrachtet ist die Oper, wie Jörg Helbig ausführt, ein multi- bzw. polymediales Kunstwerk, das „durch Verschmelzung zumindest zweier kopräsender und im Prinzip separat analysierbarer Medien“<sup>75</sup> konstituiert wird; im Kontext einer historisch-ästhetischen Analyse nimmt sie aber als eigenständiges Kunstwerk, als eben jenes „Drittes“ – das wäre der hier vertretene Ansatz – eine ähnliche (Modell-) Position ein wie der „Mythos Musik“. Die Analyse von Musik im Text im Sinne von Wolfs „verdeckter Intermedialität“ (s.o. S. 12, Anm. 36) schließt die Analyse von ‚Oper im Text‘ aus, da sich Wolfs Musikbegriff auf ‚reine‘ Musik im Sinne der Idee der absoluten Musik bezieht. Die Oper ist innerhalb von Wolfs Systematik<sup>76</sup> nur unter ‚Musik und Literatur‘ zu finden, als Addition der beiden Zeichensysteme. Die Fragen, die sich im Anschluß an Novalis‘ Diktum von der „erzählten Oper“ stellen, können mit einer solchen Konzeption nicht beantwortet werden. Analoge Formulierungen von Novalis wie die, daß das Märchen „ganz musicalisch“ sei, deuten darauf hin, daß der Oper um 1800 eine mit der Musik vergleichbaren Modellfunktion zukommt, die unter anderem in der von Wolf mit „verdeckte Intermedialität“ bezeichneten Verbindung zwischen Musik/Oper und Text besteht.

Die Lösung für dieses offensichtliche theoretische Dilemma, mit der sich die Oper aus ihrer intermedialitätstheoretischen Ausschließung herausholen läßt, liegt meines Erachtens in der *Unterscheidung zweier Ebenen*: auf der ersten Ebene wäre der ästhetisch und zeichentheoretisch begründete Musikbegriff im Sinne von Lubkoll und Wolf anzusetzen, innerhalb dessen die Opposition von Musik und Sprache seinen Platz hat und in dessen Konsequenz Oper eine multimediale Kunstform, bestehend aus Text, Musik und szenischer (bildhafter) Umsetzung ist. Nun ist aber der Text einer Oper, also das Libretto, auf einer entschieden anderen Ebene anzusiedeln als der Text, um den es bei Wolfs „verdeckter Intermedialität“ geht. Der Denkfehler liegt wohl darin, das man das Libretto der Oper für „im Prinzip separat analysierbar“ hält und ihn dadurch auf der gleichen Ebene ansiedelt wie den intentional ‚musikalisierten‘ literarischen Text. Das ist aber nicht der Fall: ein Libretto ist immer im Hinblick auf seine Umsetzung im ‚Gesamtkunstwerk‘ Oper konzipiert und hat insofern einen gänzlich anderen ästhetischen Status als der literarische Text, der intermedial mit ‚Musik‘ konfrontiert wird.

Man muß für die Konstruktion eines Modells Oper und dessen Anschließbarkeit an die Forschung zum Musikalischen einen erweiterten Medienbegriff postulieren, bei dem die Oper als musiktheatrales Gesamtkunstwerk und Modell für die Literatur auf der gleichen Ebene anzusiedeln ist wie die (Instrumental-)Musik einerseits und die Literatur als ‚Modell-Rezipient‘ oder Ort der „verdeckten Intermedialität“ andererseits. Die Oper als Ganzes ist

---

<sup>74</sup> Leuschner, S. 31.

<sup>75</sup> Jörg Helbig: Intermediales Erzählen. Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess‘ *A Clockwork Orange*. In: Ders. (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg 2001, S. 131-152, hier S. 131.

<sup>76</sup> Vgl. Wolf: *The Musicalization of Fiction*, S. 70.

demnach ein ästhetisches, als ‚zweckfrei‘ konstruiertes Phänomen wie Musik und Literatur, das sich ganz klar von der Funktionalität des auf die Vertonung angelegten Operntextes absetzt. (Daß die ästhetische Zweckfreiheit von Literatur, ein Produkt des 18. Jahrhunderts und der Goethezeit, das Funktionalitäten auf zweiter Ebene durchaus beinhaltet, nicht zuletzt am Modell der Musik - und der Oper - entwickelt wurde, sei an dieser Stelle lediglich erwähnt.) Mit dieser Unterscheidung von zwei Ebenen beim Phänomen Oper läßt sich auch das Problem umgehen, von der semiotischen Gegenüberstellung von Musik und Sprache auf das ästhetische und strukturelle Verhältnisse zwischen den Künsten oder Medien schließen zu wollen.

### Älterer und neuerer Musikbegriff

In der Diskussion des Musikbegriffs, der für die Konzepte um 1800, um die es in dieser Studie geht, anzusetzen ist, liegt - neben der Konzeptionierung des Kunstwerks Oper als ein „Drittes“, mit der die Oper auf der gleichen ästhetischen Ebene diskutiert werden kann wie Musik und Literatur - ein weiterer Ansatzpunkt, um die Oper aus ihrer bisherigen theoretischen Ausschließung aus der Forschung zum Musikalischen herauszuholen und sie analog zur Musik als Modell zu konstituieren. Dem neueren Musikbegriff (der Idee der absoluten Musik), der sich aus einer semiotisch fundierten Opposition zur Sprache begründet und eine zentrale Prämisse für weite Teile der Forschung zum Musikalischen darstellt, läßt sich ein älterer Musikbegriff gegenüberstellen, den Carl Dahlhaus wie folgt beschreibt:

„Der ältere Musikbegriff, gegen den sich die Idee der absoluten Musik durchsetzen mußte, war die aus der Antike stammende und bis zum 17. Jahrhundert niemals angezweifelte Vorstellung, daß Musik, wie Platon es formulierte, aus Harmonia, Rhythmos und Logos bestehe. Unter Harmonia verstand man geregelte, rational in ein System gebrachte Tonbeziehungen, unter Rhythmos die Zeitordnung der Musik, die in der Antike Tanz oder geformte Bewegung einschloß, und unter Logos die Sprache als Ausdruck menschlicher Vernunft. Musik ohne Sprache galt demnach als reduzierte, in ihrem Wesen geschmälerte Musik: als defizienter Modus oder bloßer Schatten dessen, was Musik eigentlich ist.“<sup>77</sup>

An der Gegenüberstellung der beiden Musikbegriffe wird deutlich, daß es sich bei Idee der absoluten Musik und verwandten Vorstellungen von Musik, mit der diese als Modell für die Literatur funktionalisiert werden kann, um ein historisches Konstrukt handelt und nicht um eine ‚Wesenseigenschaft‘ der Musik an sich.<sup>78</sup> Die Ablösung des älteren durch den neueren Musikbegriff kann weder als eine vollständige Ablösung betrachtet werden (das empfindsame Paradigma der Musik als Gefühlskunst beispielsweise ist bis heute aktuell), noch hatte sich der neuere Musikbegriff in der Zeit um 1800 gegen den älteren bereits

<sup>77</sup> Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, S. 14.

<sup>78</sup> Dahlhaus selbst hebt in seiner Studie zur Idee der absoluten Musik die Historizität des heutigen Musikbegriffs hervor: „Die These, daß die Instrumentalmusik - die funktions- und programmlose Instrumentalmusik - die ‚eigentliche‘ Musik sei, ist inzwischen zu einer Trivialität abgeschliffen, die den alltäglichen Umgang mit Musik bestimmt, ohne daß man sie sich noch bewußt macht oder gar an ihr zweifelt. Sie muß jedoch, als sie neu war, als herausfordernde Paradoxie gewirkt haben, denn sie widersprach schroff einem älteren Musikbegriff, der sich in jahrtausendelanger Überlieferung gefestigt hatte.“ (Ebd., S. 13)

allgemein durchgesetzt. Das bedeutet nichts anderes, als daß man bei ‚Oper‘ und ‚Musik‘ als ästhetische Konzepte in dem für diese Studie fraglichen Zeitraum in keinster Weise mit dem semiotisch begründeten, die Opposition von Musik und Sprache absolut setzenden neuen Musikbegriff im Sinne der Idee absoluten Musik operieren kann. Vielmehr findet der Ablöseprozeß in dieser Zeit statt, und es ist eine der Aufgaben dieser Arbeit zu beobachten, inwieweit es bereits hier zu einer gattungstheoretischen und ästhetischen Abgrenzung von Oper und Musik kommt, oder ob nicht vielmehr der Wandel des Musikbegriffs nicht auch *innerhalb* der Oper zu beschreiben ist und es gar nicht so sehr auf eine Konfrontation der Gattungen Oper (Vokalmusik) und Instrumentalmusik ankommt. Für das Modell Oper heißt das, daß es - neben anderem - auch um ähnliche autonomieästhetische Entwürfe für die Literatur geht, wie sie für die Musik als Modell und das Musikalische bereits beschrieben wurden.

Im übrigen hat die Oper im musikhistorischen Sinn eine Vielzahl an Gattungen und die unterschiedlichsten Formen der Verbindung von Musik und Sprache hervorgebracht. Formen reiner Instrumentalmusik in der Oper (Ouvertüre, Zwischenspiele) können, einigen Texten der romantischen Musikästhetik zufolge, auch in der Nähe der Idee der absoluten Musik verortet werden. Die im Rahmen des Paradigmas der absoluten Musik gemeinte Instrumentalmusik zielt nicht auf textfreie Musik im allgemeinen, sondern auf eine bestimmte Ausprägung von Instrumentalmusik, auf ‚erzählende‘, nach eigener ‚musikalischer Logik‘ sozusagen selbstreferentiell durchstrukturierte Werke. Diese Auffassung von Instrumentalmusik deckt sich weder mit allen jemals komponierten Formen von Instrumentalmusik, noch mit den instrumentalen ‚Musik‘-Anteilen in der Oper, dem Beitrag des Orchesters zu Ouvertüre, Zwischenspielen, Rezitativen, Arien und Chören. Man muß vielmehr die möglichen Verhältnisse von Musik und Text in graduellen Abstufungen beschreiben statt über alle musikalischen Phänomene das Konstrukt einer semiotischen Opposition von Instrumental- und Vokalmusik zu legen. Mit einem Beispiel aus dem Bereich opernhafte Strukturen im Text läßt sich die Notwendigkeit einer theoretischen Differenzierung illustrieren: Wenn am Ende eines Dramas oder Romans eine festlich-opulente Schlußszene mit Musik angereichert wird (als Bühnenmusik oder als im Erzähltext inszenierte Musik), dann läßt sich in gleicher Weise von einer Musikalisierung des Textes wie von dessen Opernhaftigkeit sprechen. Der Status als „Sonderfall“ im Rahmen intermedialitätstheoretischer Betrachtungen kann der Oper nur dann zugeschrieben werden, wenn man von einem bestimmten, dem sehr streng ausgelegten neueren Musikbegriff ausgeht, der, wie gezeigt, für die Zeit um 1800 nicht greift.

Wie selbstverständlich der neuere Musikbegriff den musikwissenschaftlichen Forschungen zugrunde gelegt wird, zeigt ein Blick auf den als Diskussionsforum inszenierten Band *Was ist Musik?* von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht<sup>79</sup>, den beiden Doyen der Disziplin, die sich in ihren wissenschaftlichen Positionen in der Regel stark unterscheiden. Die Lektüre des Bandes zeigt aber im Hinblick auf die Frage nach dem Musikbegriff und der Verortung der Oper als bühnenmusikalisches Kunstwerk eine Einigkeit der beiden Autoren, die übereinstimmend ihre musiktheoretischen und -ästhetischen Ausführungen auf die Instrumentalmusik und damit auf den neueren Musikbegriff stützen; die Oper wird kaum

---

<sup>79</sup> Dahlhaus/Eggebrecht (wie Anm. 11).



erwähnt und nie zur Grundlage der Überlegungen gemacht. Eggebrecht argumentiert zwar auch mit einem Emotionen-Begriff (als Ergänzung oder Gegensatz zur *mathesis*, also dem strukturell-theoretischen ‚Zahlen‘- und Physik-Anteil der Musik), bezieht ihn aber strikt nicht auf verbal oder anderweitig inhaltlich vermittelbare Musikanteile, sondern auf eine Art unmittelbarer existentieller Bedeutung für den Menschen.<sup>80</sup> Mit seiner Beschreibung der „gegenstands- und begrifflosen Bestimmtheit“<sup>81</sup> von Musik operiert Eggebrecht in der Nähe des romantischen Unsagbarkeitstopos, der der Musik einen uneinholbaren Vorteil vor der Sprache zuschreibt und damit beide Kunst- und Zeichensysteme in eine strikte Opposition zueinander stellt. Im Gegensatz zu Eggebrechts romantisch verklärter Transzendental-Anthropologie der Musik expliziert Dahlhaus seine Neigung zum Formalismus; für Dahlhaus ist Musik das klingende Substrat, musikalische Struktur, Form, Rhythmus, Melodie, Harmonie etc. in seiner wechselseitigen Bezogenheit aufeinander, die die Opposition zur Sprache beinhaltet. ‚Bedeutung‘ entsteht nur aus der musikalischen Struktur selbst. Dahlhaus‘ Strukturalismus und seine Verpflichtung gegenüber dem neueren Musikbegriff – hinter den möglicherweise auch nicht mehr zurückzugehen ist, den man sich als historisch gewachsene Prämisse aber wenigstens bewußt machen muß – werden allerdings von einem ausdrücklichen historischen Bewußtsein und Differenzierungsvermögen getragen. Gerade der exponierteste Vertreter der neueren Diskussion um die Idee der absoluten Musik expliziert vorbildlich die Begrenztheit dieses Konzepts. Hingegen scheint Eggebrecht einem existentialontologischen Universalismus anzuhängen, mit dem er nach einer „Musikdefinition“ sucht, „die über das historisch Bedingte hinaus will.“<sup>82</sup> Eggebrecht findet dafür emphatische Formulierungen, die aus der Musik ein transzendentes Universalsubjekt machen:

„Nie aber ist sie [die Musik, S.L.], als was sie konkret erscheint, und doch ist sie das Erscheinende immer. Auch im gegenwärtigen Dreigespann aus alter, selbstverständlicher und neuer Musik ist sie nicht und doch. In ihm erscheint sie. Umgeben von kaum zählbaren anderen Musikarten und ihrer Geschichte zieht sie dahin. Wohin? Das weiß niemand.“<sup>83</sup>

Gerade solche Versuche, das ‚Wesen‘ der Musik zu bestimmen, transportieren in besonders ausgeprägter Weise historische Wertungen<sup>84</sup> und bleiben der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts verhaftet.

<sup>80</sup> Der Mensch kommt zwar in seiner Lautlichkeit vor: der „Emotionslaut“ sei, so Eggebrecht, „primär ‚vokaler‘ Natur“ (Dahlhaus/Eggebrecht, S. 188). Das „Vokale“ ist aber nicht das Sprachliche, wie schon die Anführungszeichen bei Eggebrecht anzeigen, sondern es ist, ganz in der Tradition der Empfindsamkeit, das „Ach und Oh des Gemüts“ (ebd., S. 191).

<sup>81</sup> „Ihr Besonderes ist die gegenstands- und begrifflose Bestimmtheit, mit der sie [die Musik, S.L.] in unendlicher Potenz das Existentielle des Menschen in sich aufzunehmen und zu verstehen zu geben vermag, indem sie es selber ist.“ (Ebd., S. 191.) Vgl. Novalis‘ „Versuch *bestimmt* durch die Musik zu sprechen“, der Lubkoll zufolge, den „poetischen Traum“ darstellt, „von dem die Literatur seit dem späten 18. Jahrhundert immer wieder spricht.“ (Lubkoll, S. 9, Herv. im Orig.)

<sup>82</sup> Dahlhaus/Eggebrecht, S. 71.

<sup>83</sup> Ebd., S. 111.

<sup>84</sup> In der „selbstverständlichen“ Musik, gemeint ist die des klassisch-romantischen Zeitalters, scheint für Eggebrecht das ‚Wesen‘ der Musik ihre bisher adäquateste Manifestation gefunden zu haben.

Die Beantwortung der Frage „Ist Oper Musik?“ zielt auf die Anschließbarkeit der Oper als Modell an die Forschung zum Musikalischen, die eine ganze Bandbreite an Möglichkeiten erörtert, wie die Musik als ein ästhetisches und strukturelles Modell für die Literatur fungiert. Die Überlegungen zum musikalischen Kunstwerk Oper als eine „Drittes“ jenseits der Diskussion um die Opposition von Musik und Sprache sowie die Gegenüberstellung von älterem und neuerem Musikbegriff, für den die Zeit um 1800 eine Übergangsphase darstellt, zeigen die Anschließbarkeit der Oper als Modell für die Literatur an die Forschung zum Musikalischen.

Der ältere Musikbegriff, für den Sprache nicht einen ‚außermusikalischen‘ Zusatz darstellt<sup>85</sup>, erlaubt es, die Oper im Hinblick auf ihre Modellfunktion für die Literatur als ‚Musik‘ mit einem hohen sprachlichen und szenischen Anteil aufzufassen. Die Annahme, daß sich die Wandlung des Musikbegriffs um 1800 auch *innerhalb* der Oper abzeichnet – immer im Kontext der Konzeptionen eines Modells Oper/Musik gedacht –, läßt sich zum einen im Hinblick auf die Gattungsfrage formulieren und zum anderen im Hinblick auf das Verhältnis von Musik und Sprache. Im Hinblick auf die Gattungsfrage muß man die Entwicklung des Musikbegriffs von den konkreten historischen Gattungen lösen und davon ausgehen, daß die *ästhetische* Umwertung der Musik ebenso anhand der verschiedenen Gattungen des Musiktheaters wie anhand verschiedener Formen der Instrumentalmusik artikuliert wird. Im Hinblick auf das Verhältnis von Musik und Sprache läßt sich eine Wandlung in diesem Verhältnis postulieren, die sich als Wandlung von ‚der Text als integraler Bestandteil des musikalischen Kunstwerks Oper‘ zu ‚der Text als nicht wesentlicher Bestandteil der Oper, deren nichtsprachliche Klanglichkeit und Musikalität ihr besonderes Potential ausmacht‘ beschreiben läßt.

Mit diesen Überlegungen zur Frage „Ist Oper Musik?“ ist der Stand der Forschung umrissen, in dessen Kontext Oper als Modell zu verorten ist, und eine wissenschaftstheoretische Konturierung der Oper gegeben, auf deren Basis die Konzeption der Oper als ästhetisches Modell entwickelt werden kann. Im folgenden Abschnitt werden der Begriff ‚Oper‘, der in der Formulierung ‚Oper als ästhetisches Modell‘ enthalten ist, und die Ansatzpunkte für das Konzept eines ‚ästhetischen Modells‘ erläutert, es wird das Material umrissen, das ausgewertet wird, und abschließend wird kurz die Gliederung der Arbeit vorgestellt.

### 1.3 Modellfall Oper (Begriffe, Material, Gliederung)

Ganz grundsätzlich geht es bei einem ‚Modell‘ darum, daß ein ‚Gegenstand‘, in diesem Fall die Oper oder bestimmte Vorstellungen von Oper, als Vorbild für einen anderen ‚Gegenstand‘, hier die Literatur, funktionalisiert wird. Das Konzept des ‚Modells‘, als das die Oper in den zu untersuchenden Texten für die Literatur fungiert, teilt sich in zwei

---

<sup>85</sup> Vgl. Carl Dahlhaus: „Die Überzeugung, daß die Sprache ein fester Bestandteil der Musik und nicht ein ‚außermusikalischer‘ Zusatz sei, war bis zum 18. Jahrhundert – trotz eines schwankenden, den Text teils ein- und teils ausschließenden Gebrauchs des Wortes ‚Musik‘ – so selbstverständlich, daß sie nicht expliziert zu werden brauchte.“ (Ebd., S. 56.)

Bereiche auf, die in direkter Verbindung zueinander stehen, einen ästhetischen und einen strukturellen. Der erste Bereich bezieht sich auf ästhetische oder poetologischen Reflexionen, die in der Regel explizit mit dem Begriff ‚Oper‘ verknüpft werden: spezifische ästhetische Ideen für die Literatur werden an der Oper entwickelt und als musterhaft herausgestellt; sie können bei der Herstellung von literarischen Texten auf die eine oder andere Weise zur Anwendung kommen. Beim zweiten Bereich geht es um literarische Texte, deren Struktur bestimmte – zum Teil ästhetisch reflektierte – (Struktur-) Merkmale der Oper (die im folgenden näher zu bestimmen sind) übernommen haben oder poetisch inszenieren.

Da die Integration opernhafter Strukturmerkmale in die Dichtung eine direkte Folge von ästhetischen Konzepten zur Oper als Modell ist, kann der hier skizzierte Komplex insgesamt als ‚Oper als *ästhetisches* Modell‘ bezeichnet werden. Wenn im folgenden teilweise eine begriffliche Differenzierung zwischen ‚ästhetischem‘ und ‚strukturellem Modell Oper‘ vorgenommen wird, dann zielt diese Differenzierung auf eben diesen Aspekt des Modells Oper, seine Aufteilung in die zwei benannten Bereiche.

In diesem Zusammenhang ist die Frage nach der Abgrenzbarkeit des Modells Oper zu stellen. Natürlich wird nicht überall, wo über Oper ästhetisch reflektiert wird, die Oper als ein Modell konzipiert. Umgekehrt finden sich auch Fälle, wo sich aufgrund intertextueller Bezüge auf eine Konzeption der Oper als Modell schließen läßt, ohne daß der Begriff ‚Oper‘ im Text fällt. Ein Hinweis auf eine intendierte Modellhaftigkeit der Oper kann in einem – expliziten oder impliziten – Kunstvergleich gefunden werden, bei dem die Oper im Verhältnis zu anderen Kunstformen und insbesondere zur Literatur aus bestimmten, im Einzelfall zu benennenden Gründen besonders gut abschneidet.

Dem Konzept ‚Modell Oper‘ liegt ein weiter Opernbegriff zugrunde. Das hat Gründe, die vor allem in dem zur Untersuchung stehenden Material sowie im Konzept ‚Modell‘, wie es eben umrissen wurde, liegen. Relevant sind aber auch historisch-terminologische Gründe. Prinzipiell muß zwischen ‚Oper‘ als empirischer, musikhistorischer Gattung und ‚Oper‘ als ästhetischer Idee unterschieden werden (auch wenn beides durchaus in Abhängigkeit voneinander beschrieben werden kann).<sup>86</sup> Beide Ausrichtungen des Begriffs ‚Oper‘ kommen im Konzept ‚Oper als ästhetisches Modell für die Literatur‘ zum Tragen. Die Unterscheidung im Opernbegriff zwischen ‚Oper als ästhetische Idee‘ und ‚Oper als musikhistorische Gattung‘ korrespondiert insofern mit der Differenzierung des ‚Modell‘-Begriffs, als sich ersteres eher (nicht ausschließlich) dem Bereich ‚ästhetisches Modell‘ und letzteres eher dem Bereich ‚strukturelles Modell‘ zuordnen läßt.

Die Texte zum Modell Oper – sowohl die ästhetischen Reflexionen als auch die strukturellen Rekurse auf ‚Oper‘ im Text – beziehen sich entweder auf konkrete Werke (hier sind vor allem Mozarts Opern, insbesondere *Die Zauberflöte* zu nennen), auf allgemeine ästhetische Ideen von ‚Oper‘ oder auf historische fiktive Konzepte von Oper (hier spielen die zeitlich nach vorne oder hinten projizierenden Konstrukte ‚Oper als Wiederbelebung des antiken

---

<sup>86</sup> Vgl. auch Werner Wolf, der ähnliches für das ‚Modell Musik‘ konstatiert. Musikkonzepte einer Zeit – „ideas of music („myths“)“ – müßten nicht mit der musikalischen Praxis zusammengehen, während sie trotzdem Einfluß auf die literarische Ästhetik und Praxis haben können. (Wolf: *The Musicalization of Fiction*, S. 101, Anm. 169.)

Dramas' und ‚eine neu zu schaffende Oper‘ eine wichtige Rolle). Das Material zum Modell Oper kann sich auch auf eine Mischung aller drei Bereiche zugleich beziehen. Die Forschung zum Musikalischen operiert übrigens in ähnlicher Weise mit einem weiten Musikbegriff. Die Bezugspunkte für die Musik als Modell für die (meist romantische) Literatur reichen von empirischen Werken und Gattungen, beispielsweise die Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven, bis zum eher Metaphorischen.

Wichtig für die Differenzierung des Opernbegriffs sind die musikhistorischen Befunde. Bezugsgrößen für das ‚Modell Oper‘ können Operngattungen wie die italienische *Opera seria* und *Opera buffa*, die französische *Tragédie lyrique*, das deutsche Singspiel, Mozarts Opern oder die sogenannte romantische Oper sein. Eine einheitliche Definition von ‚Oper‘, so der aktuelle Stand der Musikwissenschaft, existierte nie, am ehesten ließe sich eine Geschichte der Oper anhand des Librettos schreiben.<sup>87</sup> Die neu überarbeitete Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* verzichtet auf einen vereinheitlichenden Opernartikel und verweist unter dem Stichwort „Oper“ statt dessen auf die Einträge zu den einzelnen Gattungen des Musiktheaters und auf einzelne Aspekte wie Arie, Ouvertüre oder Belcanto. Die Bezeichnung ‚Oper‘ ist, wenn sie nicht „mißverständlicherweise als Gattungsbegriff“ benutzt wird, ein „Sammelbegriff für alle Arten musikalisch-dramatischer Gestaltung“.<sup>88</sup> Allerdings läßt sich für die Zeit um 1800 die Tendenz ausmachen, unter ‚Oper‘ die ernste (italienische) Oper zu verstehen, die von ‚Operette‘ (kleine oder leichte Oper) und ‚Singspiel‘ (die dem Sprechdrama näher stehende deutsche Opernformen) abgesetzt wird.<sup>89</sup> Auch hat, so läßt sich rezeptionsästhetisch argumentieren, das musikhistorisch korrektere Wort ‚Musiktheater‘ nicht diesen besonderen Klang und ruft nicht die gleichen Assoziationen hervor, wie das Wort ‚Oper‘. Die Spezifik des Modells Oper läßt sich nicht durch die Auflösung des Begriffs ‚Oper‘ in die historischen Gattungsbezeichnungen oder in den Überbegriff ‚Musiktheater‘ beschreiben. Man bedarf solcher Kategorien wie ‚große Oper‘ für die Analyse des Modells Oper. Das heißt, neben den konkreten historischen Bezügen und den allgemeinen ästhetischen Ideen ist auch der Status der Oper als „kulturhistorisches Phänomen“<sup>90</sup> zu berücksichtigen, will man den Begriff ‚Oper‘ in ‚Oper als ästhetisches Modell‘ in seiner Gesamtheit erfassen. Das Konzept des Modells Oper

---

<sup>87</sup> „Zentral ist das Libretto, an dessen Geschichte sich auch so etwas wie eine einheitliche Geschichte der Operngattungen ablesen ließe.“ (Silke Leopold: Art. „Oper“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Aufl., Bd. 7. Kassel/Basel/Stuttgart 1997, Sp. 635-641, hier Sp. 635.)

<sup>88</sup> Ebd., Sp. 635f. – Für weitere Erläuterungen zur Terminologie der historischen Operngattungen vgl. unten, Kap. 3.

<sup>89</sup> Vgl. beispielsweise den Eintrag „Oper“ in Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon*: „Oper, oder ernsthafte Oper, ital. *Opera seria*, oder auch *Drama per musica*, ist ein durchaus in Musik gesetztes Schauspiel, oder eine dramatische Vorstellung einer ernsthaften oder tragischen Begebenheit, welche durchgehends singend unter Instrumentalbegleitung vorgestellt wird.“ (Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Art. „Oper“. (Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt am Main 1802). Hg. v. Nicole Schwindt. Kassel u. a. 2001, Sp. 1092-1097, hier Sp. 1092.)

<sup>90</sup> Ludwig Finscher: Vorwort. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Aufl., Bd. 1. Kassel/Basel/Stuttgart 1994, S. VII-X, hier S. VIII. Die Erörterung der Oper als „kulturhistorisches Phänomen als solches“ war im Vorwort der Enzyklopädie angekündigt, sie ist unter dem Eintrag Oper aber nicht vorgenommen worden.

entfaltet sich im Spannungsfeld zwischen musikhistorischen Gattungen, ästhetischen Ideen und dem kulturhistorischen Phänomen Oper.

### Material und Gliederung der Arbeit

Das Material für die Analyse des Modells Oper muß aus den verschiedensten Textsorten zusammengetragen werden; es läßt sich dem Bereich ästhetischer und kunsttheoretischer Reflexionen einerseits (A) und dem der literarischen Texte mit opernhafte Strukturen andererseits (B) zuordnen. Die Oper als Thema im literarischen Text spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle, da die Inszenierung von opernhafte Strukturen im Text, um die es im Hinblick auf das Modell Oper geht, in der Regel nicht mit der Oper als Thema oder Motiv im Text verknüpft ist (vgl. die Analysebeispiele zu diesem Bereich: Schiller, *Die Räuber*, *Die Braut von Messina*; Goethe: *Egmont*, *Faust*, *Das Märchen*; Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*; Prosaliteratur von Eichendorff und Jean Paul; E.T.A. Hoffmann, *Der goldene Topf*). Vereinzelt nehmen die Beispiele inhaltlich Bezug auf die Oper: in Tiecks Komödien *Der gestiefelte Kater* und *Die verkehrte Welt* wird Mozarts *Zauberflöte* zitiert beziehungsweise persifliert und E.T.A. Hoffmann legt zwei Novellen Mozarts Oper *Don Giovanni* beziehungsweise die Figur des Opernkomponisten Gluck zugrunde.

(A) Zum Bereich der ästhetischen und kunsttheoretischen Reflexionen gehören längere Texte wie die Skizze *Über die Oper* (1769) von Herder, das fiktive Künstlergespräch *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (1795) von Goethe, Tiecks Aufsatz *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* (1793) und Texte von E.T.A. Hoffmann, die entweder explizit oder implizit die Oper als ästhetisches Modell betrachten. Zu diesem Bereich sind auch Bemerkungen zur Modellhaftigkeit der Oper in Fragmenten, Briefen oder Rezensionen zu zählen sowie die Einordnung der Oper in philosophische Systeme, soweit sie ihr einen modellhaften Status zuschreiben (auch die in Fragmenten entwickelten Systeme von F. Schlegel und Novalis können dazu gezählt werden). Allen Beispielen in diesem Bereich ist gemeinsam, daß es dabei um die Oper als ein ästhetisches Modell ohne den Bezug auf konkrete literarische Werke geht.

Besonders interessant ist die Verbindung beider Bereiche: die Kennzeichnung eines literarischen Werkes als opernhafte (B) in einer Textsorte, die dem Bereich (A) zuzuordnen ist. Novalis' Diktum, Goethes Märchen sei eine erzählte Oper, gehört ebenso dazu, wie beispielsweise Schillers Kritik an dem „Salto mortale in eine Opernwelt“ am Schluß des *Egmont* (vgl. Schillers Rezension *Über Egmont, Trauerspiel von Goethe*, 1788). Bei solchen Beispielen zum Modell Oper stellt sich die Frage nach ihrer Bedeutung in zwei Richtungen, zum einen in die des Produzenten (Wie kommen Novalis oder Schiller zu dieser Aussage?) und zum anderen in die des Referenten (Was am *Egmont* oder an Goethes *Märchen* ist opernhafte?).

(B) Bei den literarischen Texten, die im Hinblick auf ihre opernhafte Struktur analysiert werden, ist zwischen Dramen- und Prosatexten zu unterscheiden. Dramentexte stehen wegen ihrer Ausrichtung auf die Bühne und wegen des Faktors Schauspielmusik in einer

größeren strukturellen (und ästhetischen) Nähe zur Oper als Prosaliteratur.<sup>91</sup> Während in jenen die Effekte von Opernhaftigkeit durch eine tatsächliche audio-visuelle Annäherung an Formen und Strukturen der Oper erzielt werden können, sind solche Effekte im Prosatext nur über textuell vermittelte Inszenierungsstrategien zu erreichen. Ein beliebtes Mittel ist in beiden Textsorten die Inszenierung musikalisch-opernhafter Finalwirkungen.

Die Arbeit gliedert sich in einen systematischen (Kap. 1 u. 2.) und einen historischen Teil (Kap. 3-6). In Kapitel 2: Modell Oper (I): Vorbedingungen und Systematik wird der Operndiskurs zum einen daraufhin ausgewertet, wie die Traditionslinien der Oper als ästhetisches Modell bis heute wirksam sind, und zum anderen wird er im Hinblick auf bestimmte Kategorien analysiert, anhand derer sich die Oper systematisch beschreiben läßt. Diese Diskurs-Kategorien der Oper bilden die Grundlage der Beschreibung von ‚Oper‘, auf deren Basis die einzelnen ästhetischen und poetologischen Entwürfe zur Oper als Modell um 1800 im historischen Teil der Arbeit verortet werden können. Die systematische Grundstruktur des Modells Oper wird anhand von drei Modi umrissen, in denen sich das Modell Oper in den einzelnen Beispielen ausprägt. Es sind der Modus 1: Oper und die Idee der absoluten Musik (ästhetische Autonomie), Modus 2: Oper und die Idee des Gesamtkunstwerks und Modus 3: Oper und die (romantische oder dramatische) Ironie. Die Modi fügen sich zu einer Art Koordinatensystem, bei dem je ein Modus eine Achse bildet: Modus 1 und 2 (‚Achse x und y‘) spannen die Ebene auf, Modus 3 (‚z-Achse‘) erzeugt den Raum. In dem auf diese Weise aufgespannten Raum lassen sich die Positionen der einzelnen zu analysierenden Beispielen verorten.

Der historische Teil (Kap. 3-6) orientiert sich an den Epochenbezeichnungen ‚Klassizismus‘ und ‚Romantik‘, die hauptsächlich pragmatischen und weniger programmatischen Überlegungen folgt. Die Gliederung der Kapitel und Unterkapitel folgt der Übersichtlichkeit halber den Autorennamen (und nicht, wie auch möglich wäre, literarischen Gattungen oder Kategorien des Modells Oper). Die Zuordnung von Herder, Schiller und Goethe zu den Klassizisten (Kap. 3 u. 4) und von F. Schlegel, Novalis, A.W. Schlegel, Schelling und Schopenhauer, Eichendorff, Jean Paul, Tieck und E.T.A. Hoffmann zu den Romantikern (Kap. 5 u. 6) lehnt sich an die literaturwissenschaftlichen Gepflogenheiten an. Die Frage, inwieweit sich eine Differenzierung zwischen einer klassizistischen und einer romantischen Variante des Modells Oper überhaupt beschreiben läßt, muß in der abschließenden Diskussion erörtert werden. Goethe und E.T.A. Hoffmann erhalten ein jeweils eigenes Kapitel, da sie aufgrund von biographischen Umständen, wegen ihrer intensiven Beschäftigung mit theoretischen und praktischen Fragen zu Musik und Oper und wegen der Rückstrahlung dieser Tätigkeiten auf ihr literarisches Werk besonders ergiebig sind für die Fragestellung der Arbeit.

---

<sup>91</sup> Vgl. auch die vielen mehr oder weniger unausgeführten Opernprojekte von Herder, Goethe, E.T.A. Hoffmann, Runge und anderen, mit denen um 1800 experimentiert wurde. Auch in diesen Textformen wird Oper als Modell sichtbar, da hier vielfach eine Erweiterung der ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten erprobt wird.

„Andächtige und Ketzer der Oper, beide gehören zu ihrem Dasein, sind selber Figuranten in diesem großen Schauspiel, dessen nächster Akt immer die Antithese und zugleich Sanktion des vorhergehenden ist. Sie stehen nun lächelnd um unsere Betrachtung herum und wir gehen, ihnen allen die Hand zu schütteln.“ (Oskar Bie)<sup>92</sup>

## 2. Modell Oper (I) : Bedingungen und Systematik

In diesem den historischen Analysen vorausgehenden Kapitel werden drei Formen der systematischen Annäherung an das Modell Oper unternommen: erstens eine Beobachtung des ‚Modells Oper heute‘ in Texten, die sich mit dem Kulturphänomen Oper auseinandersetzen und dabei die Konzeptionierung der Oper als ästhetisches Modell weitertradieren; zweitens die Zuordnung von Aspekten des Operndiskurses zu sieben Kategorien, mit denen sich grundlegende Elemente der Oper beschreiben lassen, um auf dieser Basis die Oper als ästhetisches Modell um 1800 zu beschreiben; drittens schließlich die Formulierung von drei Modi als erkenntnisleitende Kategorien, unter denen sich die poetologischen Funktionen des Modells Oper zusammenfassen lassen. Diese drei Formen der Annäherung in den Kapitelabschnitten 2.1, 2.2 und 2.3 lassen sich in ihrem Verhältnis zum Modell Oper als wissenschaftliches Konstrukt mit folgenden Funktionsbeschreibungen charakterisieren: *Beobachten - Beschreiben - Systematisieren*.

Im Abschnitt 2.1 Modell Oper heute läßt sich beobachten, wie die für die Zeit um 1800 konstitutiven Elemente des Modells Oper in modifizierter Form - nach einem deutlich erkennbaren Durchgang durch das 19. Jahrhundert - bis heute fortgeschrieben werden, und zwar nicht nur in ästhetischen Texten, sondern gerade in solchen, die sich analytisch mit der Oper beschäftigen. Das Besondere an diesen operntheoretischen Texten ist ihre Ausrichtung auf eine Verortung der symbolischen Praxis im Gesamtkomplex der Kultur, die sich dabei auf bemerkenswerte Art mit den Konzeptionierungen von Oper als Modell für die Literatur im besonderen oder für die Ästhetik im allgemeinen verschränkt. Man kann sozusagen von einer ‚Affizierung‘ der kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zur Oper durch das Modell Oper sprechen, so daß diese Texte als eine Übergangsform zwischen Analyse und Hervorbringung der Oper als ästhetisches Modell gelesen werden können, deren Intentionalität hinsichtlich einer modellhaften Konzeption von Oper unterschiedlich stark ausgeprägt ist.

Der Abschnitt ‚Modell Oper heute‘ stellt mit seiner *Beobachtung* dieser Spezifik des Modells Oper, daß es auch heute und in dieser Weise weitergeschrieben wird, eine Fortsetzung der Aufarbeitung des Forschungsstandes dar. In der Einleitung wurde der methodische und ideengeschichtliche Anschluß der in dieser Studie vorgestellten Thesen und Analysen zum Modell Oper an die Forschung zum Musikalischen begründet. Im Abschnitt zum Modell Oper heute soll anhand einiger Beispiele aus der Opernforschung, die die kulturelle Relevanz dieser musikalischen Gattung betonen und die verschiedene Konzeptionen der Oper als ästhetisches Modell implizieren, zugleich der Forschungskontext der vorliegende Studie umrissen werden. Aus der doppelten Funktion dieser Beispiele aus der Opernforschung, einerseits das Modell Oper zu tradieren und andererseits den Forschungskontext

---

<sup>92</sup> Oskar Bie: Die Oper. Berlin 1913 (Reprint München 1980), S. 83.

darzustellen, in dem die vorliegende Studie zu verorten ist, ergibt sich der im Hinblick auf diese Studie hybride Charakter der im Abschnitt 2.1 zur Diskussion stehenden Texte als Primär- wie Sekundärquellen, die aus der Perspektive der in dieser Arbeit zugrunde gelegten Fragestellung die Grenzlinie zwischen wissenschaftlicher Analyse der Oper (speziell als Modell) und zu analysierendem Gegenstand vielfach überspielen.

Bei der Systematisierung des Operndiskurses in sieben Kategorien in Abschnitt 2.2 geht es um eine möglichst präzise *Beschreibung* von Diskurs-Kategorien, aus denen sich das Phänomen Oper konstituiert und auf die bei der Konzeptionierung der Oper als ästhetisches Modell im allgemeinen und in der Zeit um 1800 im Besonderen in der einen oder anderen Weise zurückgegriffen wird. Sie stellen gewissermaßen eine Zusammenstellung der Argumente dar, mit denen der ästhetische Status der Oper bestimmt wird. Der Begriff der 'Diskurs-Kategorien' (anstatt etwa der 'Wesensmerkmale') trägt der Tatsache Rechnung, daß 'Oper/Opernhaftigkeit' weniger eine ontologische Gegebenheit als ein diskursives Konstrukt darstellt.

Die Postulierung der drei Modi - Oper und die Idee der absoluten Musik (Autonomieästhetik), Oper und die Idee des Gesamtkunstwerks, Oper und die poetologische Idee der Ironie - in Abschnitt 2.3 stellt schließlich eine Systematisierung der Funktionen dar, die die Oper als Modell für Ästhetik und Literatur zu erfüllen hat. Die Modi, in deren Matrix sich das Modell Oper darstellen läßt, bilden den systematischen Zusammenhang der diversen Ansätze zum Modell Oper, wie es sich um 1800 abzeichnet.

Faßt man diese drei Formen der Annäherung an das Modell Oper zusammen, dann läßt sich eine zweifache Funktion dieses Kapitels in Bezug auf den historischen Teil und die Beschreibung des Modells Oper insgesamt erkennen. Zum einen stellt dieses Kapitel die eine Hälfte der Doppelstrategie bei der Annäherung an das Modell Oper dar, die hier mit systematischer Orientierung, im größeren Teil der Studie (Kap. 3-6) mit historischer Orientierung, anhand der Analysen von Literatur und Ästhetik um 1800, verfolgt wird. Zugleich dient die hier vorgelegte Beschreibung des Modells Oper als Grundlage und Hintergrundwissen für die Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800.

## **2.1. Modell Oper heute: Operntheoretische Positionen von Bie bis Adorno und Lindenberger**

So sehr sich die Kontexte unterscheiden, aus denen heraus Partei für die Oper ergriffen wird, so bemerkenswert ist die Emphase, die selbst durch nüchterne wissenschaftliche Texte hindurchscheint. Sie korrespondiert mit einer auffallend häufigen Übereinstimmung in den Argumentationen für die Überlegenheit der Kunstform Oper, etwa als Ideal für die Vereinigung der Künste oder aufgrund ihrer paradigmatischen Artifizialität. Immer wieder scheinen Exkurse und ganze Abhandlungen zu einer Theorie der Oper gleichsam als Rechtfertigung ihrer paradoxen Existenz für notwendig erachtet zu werden, oft verbunden mit der Vorstellung eines Kunstideals, dem gerade das Musiktheater in all seiner Widersprüchlichkeit am nächsten komme - auch und gerade wenn die Diskrepanz zwischen Opernwirklichkeit und Ideal artikuliert wird. Wenn dieses Kunstideal nicht in seiner Erscheinung auf den Opernbühnen zu finden ist, so doch in seiner diskursiven Modellierung,



die die Oper seit ihrer Erfindung am Ende des sechzehnten Jahrhunderts begleitet. So verstanden ist ‚Oper‘ ein diskursiver Ort, der vielfältig beschworene Traum vom vollkommenen Kunstwerk, ein Mythos. ‚Oper‘ steht für eine nur in der Kunst – in *dieser* Kunstform – denkbare Utopie von Welt.

Anknüpfend an die Überlegungen zu Beginn der Einleitung lassen sich an dieser Stelle einige weitere Aspekte zum Zusammenhang von Film und Modell Oper ausführen. Ein bestimmter Argumentationsstrang im Operndiskurs spricht vom Film (oder bestimmten Filmgattungen) als der Fortsetzung der Oper mit anderen Mitteln, nämlich den technisch neusten Errungenschaften<sup>93</sup>, oder, wie es der Regisseur George Lucas formuliert, als „ein *Ableger der Tradition* der Oper“<sup>94</sup>. Man kann von einer Aktualisierung des ästhetischen Konzeptes Oper für die Kunstform Film in mehrerer Hinsicht sprechen. Zum einen in Bezug auf zwei Kategorien, die beim Vergleich von Oper und Film immer wieder zur Sprache kommen: die Kategorie der kulturellen Funktion und die der ästhetischen und strukturellen Parallelen (hier wäre besonders nach den Funktionen der Filmmusik zu fragen, aber auch nach Erzähltechniken und dramaturgischen Besonderheiten). Insoweit die Oper dem Film zeitlich vorausgeht, beinhalten die beiden Kategorien eine Konzeption der Oper als Modell für den Film. Zusätzlich kann für die Sachebene der Entwicklung des Films ein (impliziter) ästhetischer und struktureller Rekurs auf die Oper als historisches Vorbild konstatiert werden sowie in den aktuellen Zuschreibungen von ‚Opernhaftigkeit‘ in Filmen eine Ausprägung des Modells Oper gesehen werden.

Der Vergleich von Oper und Film, bei dem der Film an den Kategorien der Oper gemessen wird, ist so selbstverständlich, daß er häufig und gerne im Feuilleton aufgegriffen wird. In einem Artikel zum „Fantasy Film Festival 2002“ beispielsweise werden eine Fülle von ästhetischen und strukturellen Aspekten wie Expressivität und Unwahrscheinlichkeit, die besondere Rolle der Musik, Artifizialität und Stilisierung, aber auch (technisches) Spektakel benannt, die das Genre des Fantasy Films mit der Oper teilt:

„Die große emotionale Wirkung guter Fantasyfilme ist mit der Oper zu vergleichen. Die Musik, die oft bis an die Grenze der Erschöpfung singenden Menschen schaffen eine Ästhetik, die nichts mehr mit der Abbildung von Alltag zu tun hat. Oper ist Ausdruck überlebensgroßer Gefühle, sie packt ihr Publikum direkt an den psychischen Urbildern von Sehnsucht, Angst, Liebe und Hass. Kein

---

<sup>93</sup> Vgl. auch die These von K. Ludwig Pfeiffer zum Film als Nachfolger der Oper, die sich auf den technischen Aufwand beider Kunstformen bezieht: „Wenn Operaufführungen von Anfang an (und natürlich erst recht in den mythologisierenden Gesamtkunstwerken Wagners) nicht ohne massive Technologisierung („Maschinerien“) denkbar sind, dann macht es, dies nebenbei, Sinn, den Film als den anthropologisch-medialen Nachfolger der Oper anzusehen – ein Vergleich, der bereits häufig, auch von Adorno, gezogen worden ist.“ (K. Ludwig Pfeiffer: Die (Neu-)Inszenierung des Anthropologischen. Zur Funktionsgeschichte von Theater und Oper. In: Zeitschrift für Germanistik, N.F. II (1992), S. 7-30, hier S. 15.)

<sup>94</sup> George Lucas im Interview mit der *Frankfurter Rundschau* (wie in Kap. 1, Anm. 2). – Übrigens läßt sich schon bald nach Erfindung des Films auch das umgekehrte Phänomen beobachten: die Rezeption der Oper nach Maßgaben des Films. So wurde beispielsweise Puccinis *Tosca* von Oskar Bie als zu „filmisch“ kritisiert und von Joseph Kerman als „schäbiger Schocker“ bezeichnet (Ulrich Schreiber: Opernführer für Fortgeschrittene, Bd. 3/1: Das 20. Jahrhundert I. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus. Kassel, Basel 2000, S. 351).

Wunder, daß viele Opern – zum Beispiel das gesamte Werk Richard Wagners<sup>95</sup> – auf Stoffen beruhen, aus denen sich prächtige Fantasyfilme drehen lassen würden. Die Oper und das Kino des Übernatürlichen haben viele Gemeinsamkeiten. (...) Die Faszination für Fantasy zieht sich als zentraler Punkt durch die Kulturgeschichte. (...) Die Effekte waren in allen Fällen stilisiert, rote Fäden sollten Blut darstellen. Aber das Publikum hatte gelernt, diese theatralen Zeichen zu dechiffrieren, ohne darüber nachdenken zu müssen, es reagierte, als handele es sich um echtes Blut.<sup>96</sup>

Die Chiffre ‚Oper‘ als kulturelles Paradigma wird umbenannt in ‚Fantasy‘, die inhaltlichen Konzepte, die dessen modellhaften Status begründen, sind diejenigen, die bereits um 1800 an der Oper entwickelt wurden.

Reinhard Strohm bezieht sich bei seinem Vergleich von Oper und Film, den er in der Einleitung seiner grundlegenden Arbeit *Die italienische Oper des 18. Jahrhunderts* zieht, vor allem auf die sozialen Funktionen und vertritt, wie auch Herbert Lindenberger<sup>97</sup> und andere, die These von der Ablösung der Oper durch den Film als vitaler Großform. Die heutige Oper erfülle nicht mehr dieselbe Rolle wie im 18. Jahrhundert, eine Parallele zu der damals als „Kulturfaktor“<sup>98</sup> kaum zu überschätzenden Oper könne heute vielmehr in Film und Fernsehen gesucht werden. Dabei macht Strohm die Funktionalitäten nicht zuletzt an dem äußerlich Sichtbaren, der „architektonische Selbstständigkeit“<sup>99</sup> der Opernhäuser, fest und weist darauf hin, daß in den alten Theaterbauten in italienischen Städten heutzutage nicht selten in Betrieb befindliche Kinos untergebracht sind.

Die Anlehnung in bestimmten Filmgenres an das Modell Oper beschreibt Joseph Früchtl in seinem Beitrag *Der Schein der Wahrheit. Adorno, die Oper und das Bürgertum* in dem Band *Ästhetik der Inszenierung*. Früchtl erweitert das von Adorno untersuchte Genre des Westerns um das der ‚Weltraumoper‘ und der großen Melodramen und ruft dabei einige klassische Kategorien des Operndiskurses wie Sinnlichkeit und Erhabenheit, Spektakel und Expressivität auf:

„Kein Western hat sein Genre mehr zur Schau gestellt als dieser [gemeint ist *Spiel mir das Lied vom Tod*, S.L.], keiner sich in seiner sinnlichen Opulenz und

<sup>95</sup> Und ohne Frage wäre Richard Wagner heutigen Tages Filmregisseur und -produzent geworden. Wäre er der erste Regisseur einer Verfilmung der *Herr der Ringe*-Trilogie von J.R.R. Tolkien geworden, die in Ästhetik, Mythologie-Bezug und epischer Breite Wagners *Ring* gleicht? Folgende Meldung könnte das nahe legen: „Der Tenor Plácido Domingo, der auch Chef der Oper in Los Angeles ist, will für eine Aufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* George Lucas verpflichten. Der Science Fiction-Regisseur der erfolgreichen Filmreihe *Star Wars* habe eine ‚ungeheure mystische Fantasie‘, sagte der Sänger. Wenn Richard Wagner noch lebte, würde er Lucas für seinen *Ring* engagieren, meinte Domingo.“ (dpa-Meldung vom 29. August 2002.)

<sup>96</sup> Stefan Keim: Die Ehrlichkeit der Fantasy. In: *Frankfurter Rundschau* vom 07. August 2002, S. 20.

<sup>97</sup> Herbert Lindenberger: Opera. The extravagant art. Ithaca and London 1984., S. 16

<sup>98</sup> Reinhard Strohm: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Wilhelmshaven 1979, S. 12. – Noch deutlicher formulieren Herbert Schneider und Reinhard Wiesend den grundsätzlichen Wandel in der Bedeutung der Oper: „Denn infolge einer in der Kulturgeschichte in diesem Ausmaß selten anzutreffenden Werte- und Akzeptanzverschiebung muß sich der moderne Betrachter stets auf Neue die besondere und grandiose Rolle der Gattung Oper im 18. Jahrhundert ins Gedächtnis zurückrufen.“ (Herbert Schneider u. Reinhard Wiesend: Die Oper im 18. Jahrhundert. Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen; 12), S. 9.

<sup>99</sup> Strohm, S. 10.

Erhabenheit mehr der Oper genähert. Und das gilt in noch größerem Maße von anderen Genres, vom Melodram bis zum Science-Fiction-Film, von den imposanten Spektakeln aus dem *Krieg der Sterne* und den berausenden Gefühlsaufwallungen in Technicolor aus *Vom Winde verweht*.<sup>100</sup>

In dieser Art der Bezugnahme auf die Oper als ästhetisches Modell für den Film schwingen noch die rationalistischen Kategorien der Opernkritik des 18. Jahrhunderts mit, vor allem im Konzept des ‚Scheins‘, der für Früchtl eine zentrale Kategorie darstellt.

Über Konzepte von Oper als Modell für andere Künste hinaus erscheint das Kulturphänomen Oper heute nicht nur als ästhetisches Modell, sondern vielfach auch als eine Projektionsfläche für das ‚Andere‘ und für ‚Ausgegrenztes‘, als ein wie auch immer geartetes Gegenmodell. Zum Modell für das Ästhetische schlechthin und für die Literatur wird sie von Oskar Bie erklärt, dessen Vorstellung von der Oper als „unmögliches Kunstwerk“<sup>101</sup> zum Topos avancierte, in Karl Ludwig Pfeiffers medialer Anthropologie der Oper, in Matthias Meyers Literaturgeschichte über die Oper als „künstlicher Naturzustand“ oder in der vielbeachteten Studie über die Oper als „the Extravagant Art“ von Herbert Lindenberger, der zufolge die Oper „the last remaining refuge of the high style“<sup>102</sup> ist (ausführlich zu diesen Arbeiten siehe unten).

Erwähnt seien einige weitere Beispiele, in denen die Oper als die außergewöhnlichste Kunstform und als Projektionsfläche für das ‚Andere‘ erscheint. Der Musikjournalist Michael Walsh läßt in seinem enthusiastisch verfaßten Buch für Operneinsteiger *Who's Afraid of Opera?* kaum ein Klischee des Operndiskurses aus und erklärt die Oper schlicht zur „größartigsten Kunstform, die die Menschheit je erfunden hat“.<sup>103</sup> Auch Ansätze aus feministischer und ‚schwuler‘ Perspektive sind hier zu nennen. Catherine Clément analysiert in *Die Frau in der Oper* diese Kunstform als ein Residuum für anthropologisch-archetypische Gesellschaftsformationen<sup>104</sup>. Elisabeth Bronfen versteht sie in ihrer Studie zur Hysterie als Ausdrucksform für tiefenpsychologische Strukturen<sup>105</sup>. Zum Fetisch für das homoerotische männliche Begehren werden bei Wayne Koestenbaum die Oper, die Stimme der Diva, die Schallplatte mit den Opernarien und dem Loch in der Mitte.<sup>106</sup>

---

<sup>100</sup> Josef Früchtl: Der Schein der Wahrheit. Adorno, die Oper und das Bürgertum. In: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Hg. v. dems. u. Jörg Zimmermann. Frankfurt a. M. 2001, S. 164-182, hier S. 179.

<sup>101</sup> Bie, S. 9.

<sup>102</sup> Lindenberger: S. 15. Lindenberger macht diese Vorstellung von Oper zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen, verweist jedoch nicht auf deren Herkunft. Die Formulierung stammt von W. H. Auden, der auf die Frage, warum er Libretti schreibe, (nicht unbedingt ironiefrei) geantwortet haben soll, er tue dies, „because opera was the last refuge of the high style.“ Vgl. Gary Schmidgall: *Literature as Opera*, New York 1977, S. 10.

<sup>103</sup> Michael Walsh: *Keine Angst vor Opern [Who's Afraid of Opera?, 1994]*. München 1997, S. 13.

<sup>104</sup> Catherine Clément: *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft [L'opéra ou la défaite des femmes, 1979]*. München 1994.

<sup>105</sup> Elisabeth Bronfen: *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin 1998. Bronfen bezieht sich auch auf Cléments Buch; vgl. die Abschnitte zur *Zauberflöte* und zu Wagner bei Bronfen.

<sup>106</sup> Wayne Koestenbaum: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren [The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire, 1993]*. Stuttgart 1996.

An diesen Beispielen aus dem Randbereich des Modells Oper zeigt sich besonders deutlich die Umwertung des Kulturphänomens Oper von einer gesellschaftlichen Konvention, die über die progressiv ausgerichtete Funktionalisierung der Oper als ästhetisches Modell um 1800 bis zu der heutigen Bandbreite an kulturellen Vorstellungen von der Oper als ‚Aufbewahrungsort‘ und Darstellungsform für gesellschaftlich Ausgegrenztes reicht – immer mit der Ambivalenz versehen, daß die Oper auch und zugleich die repräsentative gesellschaftliche Großform schlechthin darstellt. Möglicherweise liegt dieser Ambivalenz eine Art Paradigmenwechsel in Folge der romantischen Ästhetik zugrunde. Mit der Subversion traditioneller Identitätsgewißheiten zumal bei der kulturell führenden Schicht wechselt die Oper vom repräsentativen, ‚alten‘ Affirmationsmodus zu einem ‚neuen‘ kritischen Utopie- und Modellmodus. Konzepte wie die von Koestenbaum, der den Bereich des Ästhetischen mit dem des Sexuellen<sup>107</sup> verknüpft, lassen sich in diesem Kontext, der Frage nach dem Verhältnis von Ästhetik und Gesellschaft, die sich bei der Analyse des Modells Oper zwangsläufig stellt, als eine programmatische Verschränkung von Privatheit, Ästhetik und Öffentlichkeit auffassen, die nicht zuletzt direkt an die Doppeldynamik von Öffentlichem und Privatem in der Opernloge anknüpft. Solche Modell-Konzeptionen der Oper selbst im Unterhaltungssektor sind Resultat eines Opernverständnisses, dessen Diskursivierung sich bis in das 18. Jahrhundert zurückverfolgen läßt und dessen Prämissen man aus der Lektüre operntheoretischer Schriften des 20. Jahrhunderts gut herauspräparieren kann. Im folgenden werden fünf solcher Schriften vorgestellt, an denen sich exemplarisch die verschiedenen Ausprägungen des Modells Oper heute aufzeigen lassen.

Oskar Bie, der vielleicht emphatischste Verfechter der Oper als Modell alles Ästhetischen, bringt in seiner schlicht *Die Oper* betitelten Operngeschichte von 1913 die auch in anderen Texten zu beobachtende Überspielung der Grenzen zwischen Analyse der Oper und Aneignung des Gegenstandes als Modell nicht zuletzt für die eigene Schreibpraxis auf den Punkt: „Die Wissenschaft bleibt ihrem Stoff gegenüber keusch, die Kunst verheiratet sich mit ihm. Ich möchte künstlerisch begreifen, also über die Oper opernmäßig schreiben.“<sup>108</sup> Neben Oskar Bie werden die folgenden kulturwissenschaftlichen Texte zur Oper, in denen die Konzeptionierung der Oper als ästhetisches Modell durchscheint oder sogar zum Programm erhoben ist, detaillierter vorgestellt: von Herbert Lindenberger eine Studie zur Oper als „extravagante Kunst“<sup>109</sup>, in der er – gestützt vor allem auf die Oper des 19. Jahrhundert – die Modellhaftigkeit dieser ‚außergewöhnlichen Kunstform‘ für die Kultur expliziert und für den Einfluß des Phänomens Oper auf die Literatur, der für ihn von besonderem Interesse ist, die Kategorie ‚operatic‘ (‚opernhaft‘) einführt; von Mathias Mayer der erst unlängst erschienene Aufsatz über die Modellhaftigkeit der Oper als

---

<sup>107</sup> Zum Verhältnis von Oper und Erotik als Idee, Inhalt und gesellschaftliche Praxis vgl. Günther Schauenberg: *Stereotype Bauformen und stoffliche Schemata der Oper*. Nürnberg 1975, bes. das letzte Kap. „Die Stellung des Geschlechtlichen in der Oper“.

<sup>108</sup> Bie, S. 12.

<sup>109</sup> Vgl. den Titel von Lindenberger.

*Künstlicher Naturzustand*,<sup>110</sup> in der er den Einfluß der Oper auf die Literaturgeschichte untersucht und dem die vorliegende Studie einige Anregungen verdankt; ein Aufsatz von K. Ludwig Pfeiffer über die Oper als *(Neu-) Inszenierung des Anthropologischen*,<sup>111</sup> dessen Beschreibung der Funktionalisierung von Oper und Theater eine Konzeption der Oper als ästhetisches Modell durchscheinen läßt; schließlich Adornos Reflexionen über die *Bürgerliche Oper*,<sup>112</sup> in denen die Oper, trotz aller Kritik an dieser Kunstform, in den Status eines ästhetischen Modells für Adornos Dialektik von Mythos und Aufklärung gelangt.

Bies Operngeschichte stellt im Hinblick auf die Frage nach dem Modell Oper heute das wohl markanteste Beispiel für eine Konzeption der Oper als Modell für alles Ästhetische, ja sogar für die Kunst als Modell für das Leben dar. Sein Einfluß auf den Operndiskurs war für Generationen von Opernästhetikern prägend.<sup>113</sup> Bies Text bildet ein wichtiges Scharnier zwischen romantischer Ästhetik und dem Beginn der Moderne des 20. Jahrhunderts. Sein paradigmatisches Modell der Oper ist aus dem Geist der Romantik, die der Musik einen besonderen Stellenwert im System der Künste zuspricht, heraus geschrieben und weist zugleich, als selbstbewußte und elegant verfaßte Operntheorie, in die heutige Zeit voraus. Ganz offensichtlich erfüllt sich in der Formulierung „unmögliches Kunstwerk“ das Bedürfnis nach einer absoluten Artifizialität, die in der Oper paradigmatisch verwirklicht zu sein scheint. Damit steht Oper nie nur für sich, sondern immer auch als Modell für ein bestimmtes Kunstkonzept, das durch seine antirationalistischen Tendenzen den höheren Wahrheitsgehalt beansprucht.

Mit der paradoxen Feststellung „Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk“ leitet Bie seinen Essay „Die Paradoxie der Oper“, der das erste Kapitel von *Die Oper* darstellt, ein. Diese Formulierung avancierte im opernkritischen Schrifttum zum Topos, unzählige Autoren rekurrieren bis heute darauf - und sei es in der Form einer Verneinung dieses Paradoxons. Der Theaterwissenschaftler Jens Malte Fischer gab seiner 1991 erschienenen Sammlung von Beiträgen zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts den Titel „Oper - Das mögliche Kunstwerk“. Er sei die ironische Umkehrung von Bies ebenso ironischer Apostrophierung des von ihm geliebten Gegenstandes, wie Fischer im Vorwort anmerkt.<sup>114</sup> Mit einer Ausweitung der ästhetischen zu einer sozialgeschichtlichen Fragestellung reflektiert Michael Walter in der Einleitung zu seiner Darstellung der Sozialgeschichte der Oper im neunzehnten Jahrhundert noch in jüngster Zeit Oskar Bies Formulierung vom „unmöglichen Kunstwerk“:

„Es ist heute fast schon ein Topos, eine größere Darstellung der Operngeschichte mit Oskar Bies berühmt gewordenem ersten Satz seines Buches über die Oper von

---

<sup>110</sup> Mathias Mayer: *Künstlicher Naturzustand. Zur Literaturgeschichte der Oper*. In: IASL 20, 2/1995, S. 155-172.

<sup>111</sup> Wie Anm. 93.

<sup>112</sup> Theodor W. Adorno: *Bürgerliche Oper*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16: *Musikalische Schriften I-III*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1978, S. 25-39.

<sup>113</sup> Von dem anhaltenden Interesse an Bies Opernbuch zeugen auch die vielfachen Neuauflagen einschließlich des sehr schön gestalteten Reprints von 1980 (wie Anm. 92).

<sup>114</sup> Jens Malte Fischer: *Oper - das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhundert*. Anif/Salzburg 1991, S. V.

1913 einzuleiten, der lautet: 'Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk.' Dieser Satz scheint zwanglos mit der - ebenfalls häufig zitierten - Behauptung korrelierbar zu sein, nach der das Theater ein Irrenhaus und die Oper die Abteilung für Unheilbare sei.<sup>115</sup>

Kurt Honolka - um ein letztes Beispiel anzuführen - spielt in einer kritischen Bilanz des deutschen Musiktheaters auf Bies Diktum an. So viele „ästhetisch oder gesellschaftlich bedingte Krisen“ diese ‚unmögliche Kunstform‘ bereits glücklich bewältigt habe, die „gegenwärtige Opernkrise“ [der Achtziger Jahre] trägt für Honolka „keine produktiven, selbsterneuernden Züge mehr“.<sup>116</sup>

Das Paradoxon, daß Oper als „unmöglich“ begriffen wird, während sie zugleich existiert und in einer Operngeschichte, die Bie ja selbst schreibt, dargestellt werden kann, hebt die Einzigartigkeit der Oper und deren Führungsanspruch im Bereich des Ästhetischen hervor. Im ersten Teil seines Buches, das mit „Die Paradoxie der Oper“ überschrieben ist, führt Bie sieben, wie er es nennt, „Widersprüche“ aus, wegen derer die Oper eigentlich gar nicht existieren dürfte. Nichtsdestoweniger schreibt Bie im Hauptteil von *Die Oper* (S. 97-555) einen Abriss der Operngeschichte, den er in einer Wagner-Apotheose münden läßt. Wagners Werk legt Bie als Erscheinenslassen der Paradoxie der Oper aus und löst damit auf sehr eigenwillige Weise die Differenz zwischen realem Werk und dem ästhetischen Ideal, das die Oper verkörpert, sozusagen in einer Potenz auf: „Wagner ist die Paradoxie der Oper als Erlebnis.“<sup>117</sup>

In Oskar Bies emphatischer Beschreibung der „Paradoxie“ der Oper ergreift diese selbst das Wort und präsentiert sich als Diva, die ihrem Publikum, ihrem Schreiber „diese Kußhand“ zuwirft. In geradezu barocker Allegorisierung erscheint die Oper als Diva, als Figur der Inszeniertheit an sich, als Verkörperung der reinen Künstlichkeit; diese Figur ist zugleich aber nur als Illusion existent, die „Oper bleibt ein Begriff, ein Wunsch, ein Ideal, um so heißer ersehnt, als die bunte Sinnlichkeit ihres geschichtlichen Lebens uns zum Glauben an ihre Macht verführt“<sup>118</sup>. Bie formuliert anhand der Oper, der er sich durch die dialektische Figur der „Widersprüche“, in deren Spannungsfeld sie sich konstituiert, zu nähern versucht, die äußerste denkbare Position des Ästhetischen und erhebt sie dabei zum Ideal für alle Künste:

„Also habe ich das Wesen der Oper in einer Reihe von inneren Widersprüchen gefunden, die sie am Leben erhalten und die ihr Leben so reizvoll, so schwankend, so romantisch gestaltet haben. Sie ist die Kunst der Widersprüche, mehr als irgendeine andere. Ja, es ist ihr Problem, widersprechende Künste aufeinander zu führen, um sie in ihren letzten Spannungen zu erproben, und da es im Grunde nur eine einzige Ästhetik gibt, nämlich die des Widerspruchs von Kunst

---

<sup>115</sup> Michael Walter: Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart, Weimar 1997, S. 1.

<sup>116</sup> Kurt Honolka: Die Oper ist tot - die Oper lebt. Kritische Bilanz des deutschen Musiktheaters. Stuttgart 1986, S. 7. Zu Honolkas Arbeiten für das Musiktheater zählt auch die breit rezipierte Darstellung der Geschichte des Librettos, die einige Hinweise auf opernhafte Stelle in literarischen Werken, etwa bei Goethe, enthält (Kurt Honolka: Opern, Dichter, Operndichter. Eine Geschichte des Librettos. Stuttgart 1962).

<sup>117</sup> Bie, S. 421.

<sup>118</sup> Ebd., S. 10.

und Leben und von Kunst zu Kunst, so ist sie eine leibhaftige Lehre alles Ästhetischen geworden, das wir an ihr mit lächelndem Munde ablesen. Sie ist der große Kriegsruf der Künste, die große Illusion ihrer Verwandtschaft, die wunderbarste Enttäuschung und das ungelöste Problem - ein ewig Werdendes, das im Spiel der Kräfte sich erhält und sich vergnügt.“<sup>119</sup>

Hinter Oskar Bies Konzeption der Oper als Figuration eines übersteigerten Ästhetizismus zeichnet sich deutlich die Tradition der romantischen Ästhetik ab. Mit der Figur des „ewig Werdenden“ aktualisiert Bie für die Oper die romantische Figur der unendlichen Annäherung. Die Sehnsucht nach dem sich unendlich potenzierenden Kunstwerk, die sich im Paradoxon der Oper manifestiert, erinnert an Friedrich Schlegels Konzeption der romantischen Poesie als eine „progressive Universalpoesie“, die alle „getrennte Gattungen der Poesie“, alle Künste und Lebensbereiche vereinigen soll:

„Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. (...) Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“<sup>120</sup>

Was bei Schlegel „Universalpoesie“ heißt, ist bei Bie die Oper, die zum Modell für alles Ästhetische avanciert.

Herbert Lindenberger schreibt der „extravaganten Kunstform“ Oper eine einzigartige Position innerhalb ihres kulturellen Kontextes zu, die mit Bies Konzept des „unmöglichen Kunstwerks“ vergleichbar ist: „Opera occupies a unique position in our culture.“<sup>121</sup> Auch wenn Lindenbergers literaturwissenschaftlich geschulte Methodik denkbar weit von Oskar Bies ästhetizistischem Essayismus entfernt ist, geben beide in ihren Darstellungen der Oper eine modellhafte Kontur. Lindenberger stellt nicht nur Ästhetik und Geschichte der Oper dar, sondern erprobt an seiner Darstellung der Oper eine Multiperspektivität, die er von den strukturellen Gegebenheiten der Oper selbst ableitet. Im Vordergrund seiner Studie stehen allgemeine Ideen und Problemstellungen, die im Zeichen der Oper aufgeworfen werden und weit über ihre musiktheatralische Existenz hinausweisen. Aufgrund ihrer singulären kulturellen Position sei die „außergewöhnliche Kunstform Oper“ schon immer mehr als nur die Summe einzelner Werke gewesen. Sie ist vielmehr ein Phänomen, so Lindenberger, das in einzigartiger Weise Fragestellungen unserer Kultur verhandelt und eine anhaltende Tradition im System der Künste und der Kulturgeschichte darstelle:

---

<sup>119</sup> Ebd., S. 13. Vgl. Bies Formulierung von der Oper als „leibhaftige Lehre alles Ästhetischen“ mit Walter Paters vielzitiertem analogen Formulierung zur Musik: „All art constantly aspires towards the condition of music“ (1877, zitiert nach Wolf: *The Musicalization of Fiction*, S. 101).

<sup>120</sup> Friedrich Schlegel: 116. Athenäums-Fragment. In: Ders.: *Kritische und theoretische Schriften*. Hg. v. Andreas Huyssen. Stuttgart 1978, S. 90f. Zur romantischen Ästhetik und dem Modell Oper bei Schlegel vgl. unten Kap. 5.2.

<sup>121</sup> Lindenberger, S. 16.

„Although many individual operas will be introduced into my discussion, this study will focus above all on those characteristics that make opera a phenomenon and an ongoing tradition unique among the arts and within the history of culture.“<sup>122</sup>

Viele für das moderne Denken zentrale Autoren wie Sören Kierkegaard oder George Bernard Shaw benutzten diese Kunstform, um bedeutende Ideen zu entwickeln („to work out major ideas“<sup>123</sup>) - in dieser Reihe sieht sich auch Lindenberger. Sein besonderes Interesse gilt dabei dem Einfluß des Phänomens Oper auf die Literatur, für den er die Kategorie „operatic“, also „opernhaft“, einführt. Damit bezeichnet er Eigenschaften („characteristics“), die man im allgemeinen mit Oper in Verbindung bringt und die eindrücklich auf die literarische Imagination wirken:

„Since I am concerned throughout the book with the ways that opera has affected the literary and theatrical imagination, I often employ the category *operatic* to refer to characteristics that we have come (rightly or wrongly) to associate with the form - for example, its penchant for exaggeration and its tendency to seek out this higher regions of style that narrative and nonmusical drama have abandoned during the centuries since opera was invented.“<sup>124</sup>

Die Formulierung „rightly or wrongly“, mit der die Gültigkeit der Kriterien für das Modell Oper eingeschränkt werden, verweist darauf, daß es dabei nicht um eine empirische Faktizität geht - was Oper tatsächlich sei - sondern um „sedimentierte“ (Leuschner) kulturelle Vorstellungen von Oper und Opernhaftigkeit; daraus resultiert auch Lindenbergers variable Begrifflichkeit.<sup>125</sup> Aufgrund seines Konzeptes von Oper als ästhetisches Modell richtet sich Lindenbergers Fokus weniger auf die einzelnen Werke der Operngeschichte, sondern auf deren Einfluß auf und Modellhaftigkeit für Literatur und Theater, auf „the ways that opera has affected literary and theatrical imagination“. Dabei wendet Lindenberger die Kategorie „operatic“ auf die literarische Analyse an. Er schlägt die Konstruktion einer Skala mit den beiden Endpunkten „operatic“ und „verbal“ vor, sodaß man von einer ‚relativen Opernhaftigkeit‘ von Texten sprechen kann. Damit umgeht Lindenberger die sonst übliche Oppositionsbildung von Musik und Sprache (Libretto und Musik) bei der Beschreibung von Oper und gewinnt ein Analyseinstrument für die Opernhaftigkeit von literarischen Texten.<sup>126</sup>

In dem Aufsatz *Künstlicher Naturzustand* von Mathias Mayer, in der er den Einfluß der Oper auf die Literaturgeschichte beschreibt und dem die vorliegende Studie wichtige Anregungen zu verdanken hat, wird die Modellfunktion der Oper als „Medium der

---

<sup>122</sup> Ebd., S. 19.

<sup>123</sup> Ebd., S. 17.

<sup>124</sup> Ebd., S. 19 (Herv. im Orig.).

<sup>125</sup> „Readers will observe that I often speak of opera in the singular. Whether one labels it a *medium*, *genre*, *art form* or simply a *phenomenon* (all these terms appear at one time or another in this study), the presence of an operatic repertory, indeed the very physical presence of opera houses throughout the world, attests to the perimeters within which opera can be demarcated and defined.“ (Ebd., S. 18, Herv. im Orig.)

<sup>126</sup> Vgl. ebd., S. 76. Genaueres zur „Skalierung von Opernhaftigkeit“ bei Lindenberger wird im nächsten Abschnitt zu den Diskurs-Kategorien erläutert.



Erkenntnis“ an ihrem „antimimetischen Status“ und ihrer Verfaßtheit als Gesamtkunstwerk festgemacht:

„Mit der Transparenz ihres antimimetischen Status entgeht die Oper der Gefahr banaler Affirmation. Sie wird zum Medium der Erkenntnis, das den Abstand zur Wirklichkeit als Selbstlegitimation nutzt.“<sup>127</sup>

Unter der paradoxen Konstruktion „Künstlicher Naturzustand“, der an Oskar Bie Topos vom „unmöglichen Kunstwerk“ erinnert, interpretiert Mayer in einem Querschnitt durch die literarisch vermittelte Ästhetik der Oper diese als „Steigerung literarischer Möglichkeiten“ und überprüft „die konkreten Auswirkungen der anscheinenden Künstlichkeit der Oper auf die scheinbare Natürlichkeit des Textes in einzelnen Modellanalysen“.<sup>128</sup> Die Denkfigur der Künstlichkeit ist ein zentrales Argument für und gegen die Oper, das im Zuge der ästhetischen Umwertungen um 1800 zu einer wesentlichen Grundlage für die Funktionalisierung der Oper als Modell gemacht wird. Mayers Untersuchungen zur Rückstrahlung der Oper auf die Literatur, bei denen er auch auf Lindenbergers Opernstudie zurückgreift<sup>129</sup>, nennen eine ganze Reihe von wichtigen und einschlägigen Zitaten aus der Zeit um 1800 zur Oper als einem ästhetischen Modell, beispielsweise Novalis Bemerkung zu Goethes Märchen, Schillers Brief mit dem darin geäußerten Vertrauen zur Oper oder Goethes Gedanken über das Kunstwahre, das in der Oper vorbildhaft verwirklicht sei. Mayer versucht, in der Struktur des eigenen Textes seine These von der „Rückstrahlung der Oper auf den (...) Text“<sup>130</sup> zu inszenieren, indem er bei seiner Fragerichtung „den künstlichen Weg von der Oper zur Literatur“<sup>131</sup> nimmt (und nicht den üblichen - librettologischen - Weg vom Text zur Musik); der Versuch, die Künstlichkeit zu inszenieren, wirkt allerdings ziemlich aufgesetzt, insbesondere wegen der dekonstruktivistischen Aufladung des Verfahrens mit Verweisen auf Friedrich Nietzsche, Siegfried Freud, Martin Heidegger und Jaques Derrida.

Mathias Mayer, der natürlich auch nicht ohne Rekurs auf Oskar Bie auskommt, ihn sogar überbietet, erklärt in seiner Literaturgeschichte der Oper diese zum kulturellen Paradigma:

„Die Oper, und das zeigt sich auch aus ihrer literarischen Spiegelung, ist nicht nur die Kunst der Widersprüche, wie sie Oskar Bie überzeugend beschrieben hat, sie ist überdies *eine Erkenntnisform der Widersprüche unserer Kultur.*“<sup>132</sup>

Das im Kontext der Modelle Oper und Musik häufig aufgegriffene Moment der Multiperspektivität - Lindenberger legt es beispielsweise seinen Roman-Analysen zugrunde - spielt auch in Mayers Konzept eine Rolle. Seine Vorgehensweise, im Text vier Stationen nachzugehen, soll selbst einen polyphonen Diskurs über die Oper darstellen. Die

---

<sup>127</sup> Mayer, S. 160.

<sup>128</sup> Ebd., S. 157.

<sup>129</sup> Vgl. bei Mayer: Lindenbergers Werk sei „eines der besten Bücher über die Oper, dem die vorliegende Studie Anregungen verdankt.“ (Ebd., S. 166, Anm. 48.)

<sup>130</sup> Ebd., S. 155.

<sup>131</sup> Ebd., S. 156.

<sup>132</sup> Ebd., S. 171 (Herv. im Orig.).

Möglichkeit der Vielstimmigkeit im musikalischen Kunstwerk scheint für Literatur und Literaturwissenschaft ein äußerst faszinierendes Phänomen zu sein, und zwar nicht nur als Charakteristikum der Instrumentalmusik, sondern auch und gerade in seiner ursprünglichen und in der Oper weitergepflegten Bedeutung der ‚vielen Stimmen‘, die im musikalischen Kunstwerk selbst bei unterschiedlichen Texten ein harmonisches Ganzes bilden und verständlich bleiben. Ingeborg Bachmann artikuliert diese Faszination in ihren *Notizen zum Libretto*, worauf Mayer abschließend zurückgreift und denen er offenbar auch den Titel seines Aufsatzes „Künstlicher Naturzustand“ entlehnt hat:

„Daß die Personen so oft, vom Duett bis zum Ensemble, nicht nacheinander, sondern miteinander, gegeneinander und nebeneinander zu Wort kommen, ist eine den Schreibenden erregende Besonderheit der Oper. Was scheinbar eine Abnormität und volle Künstlichkeit ist, macht aber die Überlegenheit des lyrischen Theaters aus. Denn im Leben und auf dem Prosatheater sind Menschen nur verhindert, einem ihrer elementarsten Ausdrucksbedürfnisse nachzugeben (...) Dies [das anerzogene Abwarten, S.L.] vielmehr ist ein künstlicher Zustand, und die Oper setzt auf eine äußerst kunstvolle Weise den natürlichen wieder ins Recht.“<sup>133</sup>

Hierin liegt eine Konzeptionierung der Oper als ästhetisches Modell für die Literatur, die sich vielleicht nicht unbedingt als opernhafte Struktur in literarischen Texten niederschlägt, die aber zumindest eine faszinierende ästhetische Idee darstellt. Andere Begriffe innerhalb einer multiperspektivischen Texttheorie sind Orchestrierung, Dialogizität, Polyphonie, Redevielfalt; Begriffe, die zu einem nicht geringen Teil aus dem Bereich musikalischer Theoriebildung übernommen wurden. Ein weiteres zentrales Konzept in diesem Zusammenhang ist das des Karnevals (Bachtin), das zusammen mit der Idee des Festes und vor dem sozialgeschichtlichen Hintergrund höfischer Opernaufführungen vor allem des 17. und 18. Jahrhunderts in eine Konzeption des Modells Oper miteinbezogen werden kann. Ohne explizit auf Bachtin zu verweisen, zieht Mayer die Verbindung zwischen Oper und Karneval:

„Alle diese Momente, so kann man zusammenfassen, die Suspendierung von Logik und Moral, die Aufhebung der Geschlechterdifferenzen und der Lebensgrenze, machen die Oper zu einer Erscheinungsform des gezähmten, gesellschaftlich sanktionierten Karnevals.“<sup>134</sup>

Damit unterstreicht Mayer noch einmal seine modellhafte Konzeptionierung der Oper als Erkenntnisform für unsere Kultur.

Selbst in kritisch-theoretischen Ansätzen, die sich einer verdichteten, abstrakten Sprache bedienen, kann die Leidenschaft für die Oper durchschlagen. Im Fokus tiefgreifender anthropologischer Fragestellungen zieht Ludwig Pfeiffer in seinem Aufsatz zur Funktionsgeschichte von Theater und Oper die Oper nicht nur als Modell für die Kunst heran, sondern – ebenso wie Mayer – für die Kultur insgesamt, da dort Grenzen des Ästhetischen überschritten werden. Pfeiffers Ausführungen zur „(Neu-)Inszenierung des Anthropologischen“ sind nicht nur eine Kritik der Literatur, die sozusagen fälschlicherweise

---

<sup>133</sup> Zitiert nach ebd., S. 172.

<sup>134</sup> Ebd., S. 171.

als ein „Modell des Ästhetischen ausgegeben wurde“<sup>135</sup>, sondern auch der Literaturwissenschaft (und der Medientheorien), womit sich die Reichweite des Modells Oper noch einmal vergrößert und auf die Wissenschaft appliziert wird.

Pfeiffers Konzeptionierung der Oper als Modell folgt einer bestimmten modernen Perspektive, die einer Sinn-zentrierten Authentizitätssicherung entsagt. Pfeiffer deutet den amimetischen Status der Oper, den vor allem der Gesang erzeugt, als Lösungsstrategie für eine der kritischen Fragen unserer Kultur, die der „Echtheit“: „Im Gesang entledigt sich die Oper zeitweilig der für neuere Kulturen kritischen Frage nach der Echtheit von Affekten, Leidenschaften, Handlungsimpulsen und ihrem kulturellen Ort.“<sup>136</sup> Der Status der Oper als technisch aufwendiges, sinnliches, auch unterhaltendes Spektakel wird bei Pfeiffer zum Modell für „abstrakte Systemprozesse“ der Moderne, wenn er – überdicht formuliert – feststellt, es gelte, „die Oper als ein hochgradig technisch bestimmtes Medium von Rekonkretisierungsbedürfnissen anthropologischer Intuitionen angesichts ‚abstrakter‘ Systemprozesse zu begreifen.“<sup>137</sup>

Weitere wichtige Parameter in Pfeiffers Funktionalisierung der Oper als ästhetisches und kulturelles Modell sind ein ahistorischer Opernbegriff – Pfeiffer spricht von „geschichtsresistenten Grundkonfigurationen“<sup>138</sup> –, die Entsemantisierung des musiktheatralischen Zeichens, eine gesteigerte Affektivität und die Negierung einer diskursiven, sprachlich-logischen Darstellung<sup>139</sup> in der Oper. Eine „zentrale These“ des Textes, die stark an das Postulat der Paradoxien der Oper bei Oskar Bie erinnert, lautet, daß die Oper den „Widerspruch zwischen Theorie und Intuition“ mit „einem Paradox“ unterlaufe:

„Die Oper entzieht sich der mimetisch-‘realistisch‘ unwahrscheinlich gewordenen Inszenierung einer das Soziale wie gar das Kosmologische umgreifenden Anthropologie (...) des ernstesten Sprechtheaters. Sie gibt zum einen den Versuch einer diskursiv einigermaßen konsistenten Verbindung zwischen dem Subjekt, dem Sozialen und Kosmologischen vollends auf. Sie ersetzt diese Verbindung zum anderen durch musikalische – und das heißt semantisch entlastete – Inszenierungen ‘realistisch‘ nicht mehr zur Rechenschaft zu ziehender, gleichsam frei flottierender anthropologischer, vor allem affektiver Bestände.“<sup>140</sup>

Mit der Oper werde, so Pfeiffer, die „Frage virulent, welcher Medien Kulturen bedürfen, um ihre vornehmlich diskursiv bestimmten Sinnformen und -grenzen in selbst noch kultureller Form zu durchbrechen“<sup>141</sup>. Selbst in Pfeiffers Konstruktion der Oper als medial-kulturelles Modell scheint noch der romantische Unsagbarkeitstopos und das Modell des

---

<sup>135</sup> Pfeiffer, S. 8f.

<sup>136</sup> Ebd., S. 20.

<sup>137</sup> Ebd., S. 16.

<sup>138</sup> Ebd., S. 26.

<sup>139</sup> Vgl. auch Pfeiffers Übertragung von Lindenbergers Konzeption „verbal-operatic“ in den „Gegensatz zwischen ‘mimetischen‘ und ‘rhetorischen‘ Orientierungen von Sprech- und Musiktheater“ (ebd., S. 21).

<sup>140</sup> Ebd., S. 14.

<sup>141</sup> Ebd.

Musikalischen durch: die unzureichende Sprache wird durch den Zusatz von Musik potenziert. Der performative Widerspruch der Oper als „unmögliches Kunstwerk“, den Oskar Bie bereits in ihrer bloßen Existenz erblickt, taucht implizit in Pfeiffers Konstruktion wieder auf: die Grenzen des Kulturellen werden in dem paradoxerweise existierenden Kunstwerk Oper, also in „selbst noch kultureller Form“ durchbrochen.

Selbst Theodor W. Adorno spricht in seinem Aufsatz *Bürgerliche Oper* dem Musiktheater – zumindest der Oper des 19. Jahrhunderts, die er in Opposition zu Wagners Musikdrama stellt<sup>142</sup> – ein utopisches Potential zu. Schlagen seine Ausführungen zunächst einen eher kritischen Ton gegenüber der Oper wegen ihrer Scheinhaftigkeit<sup>143</sup> und der Nähe zu Film und Kulturindustrie an, so gewinnt man im Verlaufe seiner Argumentation den Eindruck, daß Adorno eine durchaus positive bis enthusiastische Einschätzung der Oper vertritt, die bis zu einer impliziten Formulierung der Modellhaftigkeit der Oper für das Ästhetische schlechthin reicht.<sup>144</sup> Seine abschließende pessimistische Einschätzung der zeitgenössischen Situation der Oper unterstreicht diesen Gestus eher noch. Oper erscheint als ein Residuum für das Rein-Menschliche: „In der Oper transzendiert der Bürger zum Menschen.“<sup>145</sup>

Die Oper als Kunstform des Scheins par excellence findet die Balance zwischen Mythos und Aufklärung, was sie sozusagen zum ästhetischen Modell für die Dialektik der Aufklärung macht:

---

<sup>142</sup> Zur Differenzierung zwischen ‚Oper‘ und Wagners Musikdramen vgl. auch Adornos *Versuch über Wagner*. Darin kritisiert er Wagner wegen der gegenüber der Oper verlorengegangenen Fähigkeit zur Kritik am Mythos: „Das Wagnersche *Espressivo* nimmt den Helden ab, wessen sie bereits so wenig fähig sind wie später die Figuren auf der Leinwand; ‚der Dichter spricht‘, weil das Schicksal ihnen die Rede verschlägt. Eben dadurch aber (...) verzichtet die Musik auf jene tiefste Kritik, die ihr seit Erfindung der Opernform, während der gesamten Epoche des bürgerlichen Aufstiegs innewohnte: die am Mythos.“ (Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Bd. 13: *Die musikalischen Monographien*, S. 7-148, hier S. 118.) – Mit seinem Opernbegriff greift Adorno auf Modelle vor Wagner zurück, womit er in der Tradition einer Strömung im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert steht, die die „Oper als Gegenbewegung zu Wagner und seinen Nachfolgern“ ‚wiederentdeckte‘. (Sieghart Döhring u. Sabine Henze-Döhring: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13), S. 10.)

<sup>143</sup> „Die Oper wird beherrscht vom Element des Scheins“, das „Kostüm ist ihr wesentlich“, wobei Adorno insbesondere die Gesangsstimme als Kostüm versteht, die „der natürliche Mensch, sobald er die Opernbühne betritt, gewissermaßen anlegt.“ (Adorno: *Bürgerliche Oper*, S. 24f.)

<sup>144</sup> Vgl. dazu Früchtl: „Es ist nämlich die Kunstform der Oper, an der Adorno den Scheincharakter aller Kunst in ausgezeichneter Weise am Werk sieht.“ (Früchtl, S. 173.) Allerdings schlägt Früchtl, dessen knapp ein halbes Jahrhundert später entstandene Darstellung weitgehend eine Adorno-Paraphrase ist, eine Korrektur an den Prämissen Adornos vor, die das „bürgerliche“ Wesen der Oper und die „Verschränkung von Mythos und Aufklärung“ (ebd., S. 180) betreffen. Sie seien zu sehr auf das 19. Jahrhundert und dessen Mythos-Konzeption bezogen, um allgemeinverbindlich für ‚die‘ Oper zu stehen. Früchtl konstatiert statt dessen wegen der strukturellen Ausdifferenzierung der Gesellschaft auch eine Pluralisierung der ästhetischen Wertvorstellungen und der Kriterien der Kritik (vgl. ebd., S. 181). Das bedeutet für unseren Zusammenhang, daß Früchtl von Adornos normativem Opernbegriff – Adorno spricht mehrfach vom „Wesen“ der Oper – abrückt, ohne jedoch die Modellhaftigkeit der Oper für das Ästhetische revidieren zu wollen.

<sup>145</sup> Adorno: *Bürgerliche Oper*, S. 33. Ist dieser Satz „halb sarkastisch“ gemeint, wie Pfeiffer es interpretiert (Pfeiffer, S. 14) oder schwingt nicht zumindest eine gewisse Hoffnung mit?

„Die Opern, welche die Gattung am reinsten erfüllen, rektifizieren fast stets den Mythos durch die Musik, und darum gilt mit größerem Recht noch, als daß die Oper am Mythos teilhabe, daß sie an der Aufklärung als gesellschaftlicher Gesamtbewegung teilhat. (...) Angemessen wäre es, die Oper als die spezifisch bürgerliche Form zu deuten, welche paradox inmitten der entzauberten Welt mit deren Mitteln das magische Element der Kunst zu bewahren trachtet“<sup>146</sup>

Den Status der Oper als ideologiekritische Kunstform macht Adorno vor allem an dem Faktum Musikalisierung der Sprache fest. In der Funktionalität des Librettos, das seine inhaltlichen Aussagen (den „Mythos“) durch die Vertonung selbst schon unterläuft, erblickt er ein aufklärerisches Moment:

„Man wird aber ebensowenig verkennen, daß die Libretti, die ja keine Literatur sondern Stimuli der Musik sind, gerade kraft ihrer Hörigkeit ans sich selbst verherrlichende und schon imperialistisch begierige Bürgertum in der Idee der Schicksalsverfallenheit (...) zugleich das antimythologische, aufklärende Moment enthalten, und zwar genau im Verhältnis zu jener säkularisiert mythischen Schicht.“<sup>147</sup>

Die Sängerfigur Orpheus stellt den „Archetypus der Oper“ dar „und man sagt kaum zuviel mit dem Satz, alle Oper sei Orpheus, den nur eben das Wagnerische Musikdrama verleugnet.“<sup>148</sup> Das „Wesen der Oper“<sup>149</sup> liege in dem Widerspruch, den der Gesang erzeugt: „Widerspruch zwischen leibhaftigen Personen, die reden wie im Drama, und dem Medium des Gesangs, dessen sie dabei sich bedienen.“<sup>150</sup> Der Gesang sei ein viel zu grundsätzliches Element der Oper, als daß er sich in Kompromißformen wie dem Rezitativ oder durch Operngattungen, die sich dem Drama anzunähern versuchten, beheben ließe. Vielmehr sei der ‚Sinn‘ der Oper genau darin zu suchen. Durch den Gesang als Kostüm, das sich der Mensch auf der Opernbühne anlegt, vollziehen sich Mythos und Mythoskritik zugleich. Der Gesang präsentiere sich zwar so, „als wären die Ordnungen der Gesellschaft, wie die Opernkonvention sie spiegelt, identisch mit solchen des Absoluten, der Ideenwelt.“<sup>151</sup> Darin erschöpft sich die Ideologie der Oper jedoch ebenso wenig wie der ästhetische Schein überhaupt, vielmehr liegt gerade darin ein utopisches Potential, das Adorno explizit an der „Bürgerlichen Oper“ festmacht:

„Während der Gestus des Singens dramatischer Personen darüber betrügt, daß sie, auch als bereits Stilisierte, so wenig Grund zum Singen haben wie eigentlich auch nur die Möglichkeit, tönt darin etwas von der Hoffnung auf Versöhnung mit der Natur: das Singen, Utopie des prosaischen Daseins, ist zugleich auch die Erinnerung an den vorsprachlichen, ungeteilten Zustand der Schöpfung, so wie es an der schönsten Stelle der Ringdichtung Wagners in den Worten des Waldvogels tönt.“<sup>152</sup>

---

<sup>146</sup> Ebd., S. 31 u. S. 27.

<sup>147</sup> Ebd., S. 32.

<sup>148</sup> Ebd., S. 31.

<sup>149</sup> Ebd., S. 27.

<sup>150</sup> Ebd., S. 33.

<sup>151</sup> Ebd., S. 35.

<sup>152</sup> Ebd.

Spätestens an diesen Ausführungen zeigt sich die Verwurzelung von Adornos Konzeptionierung der Oper als utopisches Modell in der Opernästhetik des 18. Jahrhunderts, zu der auch die Kategorisierung des Gesangs als „die Sprache der Leidenschaft“ und Form der „reinen Unmittelbarkeit“ gehört, die in Opposition zum „Geist“ steht, der „selbstherrlich über die Schöpfung sich erhebt“.<sup>153</sup> Die Oper stellt eine dialektische Synthese von Mythos und Aufklärung dar, denn sie ist „kein bloßes Abbild des Mythos sondern dessen Rektifizierung im Medium der Musik, das beides ist, Naturelement und dessen Spiegelung durch den Geist hindurch.“<sup>154</sup> Der Gesang in der Oper ist der „künstliche Naturlaut“ – eine Formulierung, die an Mayers „künstlichen Naturzustand“ erinnert –, in dem sich das utopische Potential am „vollkommensten“ erfüllt:

„Die Opernform erfüllt sich vielleicht dort am vollkommensten, wo sie selbst den Anspruch auf Seele und Ausdruck opfert und zum künstlichen Naturlaut übergeht; die Koloratur ist keine bloße Form äußerlicher Übertreibung, sondern gerade an ihr als einem Extrem tritt die Idee der Oper am reinsten hervor[.]“<sup>155</sup>

Grenzen des Ästhetischen zu überschreiten ist eine der zentralen Funktionen, die der als Modell und Vorbild konzipierten Oper zugesprochen werden. An vier Texten konnte detailliert gezeigt werden, wie sich die Oper als Modell auch im Diskurs des 20. Jahrhunderts artikuliert. Oskar Bie erklärt, unter Fortschreibung der romantischen Ästhetik, das „unmögliche Kunstwerk“ Oper zum Modell alles Ästhetischen, das nur als ein „ewig Werdendes“ gedacht werden kann, in der Operngeschichte und namentlich bei Wagner aber die Paradoxie der Oper sich am Werk realisierte. Herbert Lindenberger zeigt die Modellfunktion der Oper für die Literatur im besonderen und die Kultur insgesamt im 19. und 20. Jahrhundert auf, die sich als eine fortlaufende Tradition darstelle. K. Ludwig Pfeiffer entdeckt ebenso wie Theodor W. Adorno innerhalb ihres jeweiligen kulturkritischen Ansatz die Oper als Residuum für eine Utopie des Ästhetisch-Anthropologischen. So unterschiedlich die vier Ansätze im einzelnen auch sein mögen, so zeigen sie – stellvertretend für viele weitere Konzeptionen zur Oper –, daß die Idee von einer Modellhaftigkeit des Kulturphänomens Oper, die sich aus den ästhetischen Entwürfen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts speist, auch heute noch große Aktualität genießt.

---

<sup>153</sup> Ebd., S. 35f.

<sup>154</sup> Ebd., S. 36.

<sup>155</sup> Ebd.

„Alles hängt davon ab, was man unter Oper verstehen will.“  
(Robert Donington)<sup>156</sup>

## 2.2. Diskurs-Kategorien der Oper

Im folgenden Abschnitt geht es um die systematische Auswertung von diskursiven Merkmalen der Oper, die hier unter der Perspektive ihrer potentiellen Modellhaftigkeit in sieben historisch-synthetische Kategorien zusammengefaßt werden. Diese sieben Diskurs-Kategorien der Oper dienen dann als Grundlage für die Beschreibung und Analyse der Oper als ästhetisches Modell um 1800. Die Erstellung und Beschreibung dieser Diskurs-Kategorien fußt auf der Annahme, daß es zwar keine ‚Wesensmerkmale‘ der Oper gibt, daß es aber sehr wohl konstante Zuschreibungen und Merkmalsanalysen im Operndiskurs gibt, die sich in den Texten um 1800 ebenso wie in den heutigen finden lassen und die eng mit den Diskussionen um das ästhetische Potential der Oper verknüpft sind. Ohne die Faktizität der Operngeschichte bestreiten zu wollen, geht es hier doch um die Diskursivierung von Merkmalen der Oper, die eine auffällige Konstanz aufweisen. Sie unterliegen in den operntheoretischen Schriften einer spezifischen Auswahl und diskursiven Formung und sind insofern als ästhetisch-historische Konstrukte zu betrachten, die ungeachtet der historischen Veränderungen der Gattung Oper gewisse Kontinuitäten und Konstanten ausbilden. Aufgrund dieser Konstanten im Operndiskurs entsteht der Eindruck einer ahistorisch beschreibbaren ästhetischen und dramaturgischen Grundstruktur der Oper, die sich zwar beim Blick auf die jeweiligen implizit zugrundegelegten historischen Gattungen der Oper als eine historisch Bedingte zu erkennen gibt, die sich aber zugleich mit durchgängigen Merkmalszuschreibungen erfassen läßt. Dieser, man könnte sagen, ‚Doppeldeutigkeit‘ des Operndiskurses - Eindruck von ahistorisch beschreibbaren Merkmalen der Oper unter Bezug auf spezifische historische Gattungen - will der folgende Abschnitt Rechnung tragen, zumal in der Erfassung der hier mit Blick auf das Modell Oper erarbeiteten Diskurs-Kategorien auch die für die Zeit um 1800 zentralen Argumente erörtert werden. Daraus ergibt sich einerseits eine systematische Perspektivierung, die für die Analysen des historischen Teils der Arbeit Orientierungsfunktion haben, und zum anderen lassen sich mit dieser Vorgehensweise bestimmte Zusammenhänge im Operndiskurs im Hinblick auf die Konzeption von Oper als ästhetisches Modell offenlegen, womit die vorliegende Studie selbst zu einem Teil des Operndiskurses wird.

Unter der Zuordnung zu folgenden sieben Kategorien wird der Operndiskurs im Hinblick auf Merkmalszuschreiben zur Ästhetik und Dramaturgie der Oper untersucht, die für das Modell Oper relevant sind:

***Skalierung von Opernhaftigkeit***

***Librettotauglichkeit von Literatur***

***Zwei historische Kategorien: Unwahrscheinlichkeit, Wunderbares***

---

<sup>156</sup> Robert Donington: Die Geschichte der Oper. Die Einheit von Text, Musik und Inszenierung. München 1997, S. 202.

## *Visualität und szenische Präsentation*

### *Oper als Kollektivprodukt*

#### *Opernfinale*

Gesang: Sprache plus Musik

Bevor auf die Diskurs-Kategorien im einzelnen eingegangen wird, sollen zuvor noch einige Bemerkungen zu zwei Aspekten des Operndiskurses, den der Opernreformen und des Opernbegriffs gemacht werden. Es sind zwei wesentliche Aspekte für die Diskursivierung der Oper und es läßt sich an diesen beiden Aspekten die Virulenz der Frage nach den Konstanten im Operndiskurs oder gar der Konstruktion eines ‚Wesens‘ der Oper besonders gut demonstrieren.

Die Debatten um die Opernreformen, vor allem die von Gluck und Wagner, bei denen es vor allem um grundsätzliche Neubestimmungen der Funktion der Musik für das Drama geht, nahm lange Zeit eine dominante Stellung im Operndiskurs ein; sie sind inzwischen selbst schon historisch geworden. Das Postulat von umwälzenden Erneuerungen der Oper würde eine grundsätzliche Konstanz in der Faktur der Oper verneinen, während es andererseits Positionen im Operndiskurs gibt, die sich gegen die Annahme von reformerischen Brüchen in der Operngeschichte aussprechen und einem Konzept von Oper als solcher zuneigen.<sup>157</sup>

Zum ‚Reform-Lager‘ kann beispielsweise John Neubauer gezählt werden, der in seiner Arbeit zur „Emanzipation der Sprache von der Musik“ unter Oper keine „monolithic entity“<sup>158</sup> verstanden wissen möchte, die unter wechselnden Perspektiven erscheint, sondern eine spiralförmig sich erneuernde Gattung, die sich von der Sprachdominanz emanzipiert (wobei im Bild der Spirale allerdings eine andere Form von Konstanz aufgerufen wird). Der Weg führe, wie Neubauer in dem der Oper gewidmeten Abschnitt „Opera: emancipation or enslavement of music?“ konstatiert, von der intellektuellen Erfindung der Oper als ‚Wiederbelebung‘ des antiken Dramas über das Barockspektakel zur aufklärerischen rationalistischen Opera seria (Zeno, Metastasio) und zurück zur Textdominierten Musiktragödie Glucks:

“Such an account of the theoretical debate may suggest that opera was a monolithic entity that appeared in changing perspectives. In reality, the revaluations of opera paralleled its transformations, though its trajectory from Peri and Caccini to Gluck constitutes a spiral rather than a straight line, leading from the initial rhetorical form by way of the melody-dominated Venetian and Neapolitan styles back to the word-dominated art of Gluck.”<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Diese beiden konträren diskursiven Formationen lassen sich in ihrem Widerspruch durch mehrere Strategien relativieren: vor allem durch die Offenlegung der ideologischen Funktionalisierungen, die beispielsweise mit der Opernreform Glucks lange Zeit betrieben wurde, aber auch durch Veränderungen der Perspektive (detaillierte Gattungsgeschichte, übergeordnete Kulturgeschichte der Oper, Analyse von konstanten Diskurs-Kategorien).

<sup>158</sup> John Neubauer: *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven and London 1986, S. 142.

<sup>159</sup> Neubauer, S. 142f.



Carl Dahlhaus andererseits zeigt sich in seinen Überlegungen zur traditionellen Dramaturgie in der modernen Oper dagegen skeptisch hinsichtlich der Annahme einer Reformierbarkeit der Oper:

„Opernreformen blieben, als Annäherungen der Dramaturgie des Musiktheaters an die des Sprechtheaters, bloße Episoden, die kaum geeignet erscheinen, als Orientierungspunkte der Operngeschichtsschreibung zu dienen.“<sup>160</sup>

Dahlhaus' Analysen zur nicht-aristotelischen Dramaturgie der Oper, denen sich Albert Gier in seiner Studie zum Libretto weitgehend anschließt, liegt ein konstanter Opernbegriff zugrunde (s.u. Abschnitt b) Librettotauglichkeit von Literatur). Oskar Bie kann mit seiner Generalthese von der Oper als „unmögliches Kunstwerk“, an dem natürlich auch keine Reformen etwas Grundsätzliches ändern kann, als Beispiel für die Annahme einer Konstanz in der Faktur der Oper ebenso genannt werden wie Günther Schauenberg mit seiner Studie *Stereotype Bauformen und stoffliche Schemata der Oper*, die in der Untersuchung von Stereotypen und Schemata eine Konstanz der Oper zur Voraussetzung hat.<sup>161</sup> Pfeiffer, der der Oper, wie wir im Abschnitt 2.1 Modell Oper heute gesehen haben, gerade aufgrund ihres anthropologisch-medialen Status' eine Modellfunktion zuschreibt, konstatiert:

„Daß die diversen Opern- und/als Libretto-Reformen den anthropologisch-medialen Problemzusammenhang nicht beseitigten, sondern nur an seinen Symptomen herumkurierten, ist Gemeinplatz entsprechender Forschungen geworden.“<sup>162</sup>

Gerade an diesem Beispiel wird deutlich, wie die Prämisse eines konstanten Opernbegriffs, der durch keine Reformen einer grundsätzlichen Revision unterzogen werden kann, für die Konzeption eines Modells der Oper funktionalisiert wird. Die weit verbreitete Annahme einer grundsätzlichen, durch Reformen sozusagen nicht korrigierbaren Konstanz in der Faktur der Oper stellt eine entscheidende Voraussetzung für eine Konzeption der Oper ein ästhetisches Modell dar.

Der zweite Aspekt, bei dem es innerhalb des Operndiskurses auch um die Konzeption von Konstanz oder deren Negation geht, ist der Opernbegriff, der in der Einleitung bereits im Hinblick auf die Methodik der Arbeit erörtert wurde. Im Operndiskurs läßt sich eine völlige Uneinheitlichkeit bei der Definition des Begriffs Oper beobachten. Je nach Konzeption lassen sich über den Opernbegriff dahinter stehende Vorstellungen von einer Konstanz, ja einem ‚Wesen‘ der Oper erschließen, die an einer Summe konkreter Merkmale festgemacht wird. Die Bandbreite reicht von einem weiten Opernbegriff, so wie er analog zu der Konzeption in der neuen MGG für diese Studie zugrundegelegt wird, bis zu anhaltend normativen Konzeptionen. Schon die aktuelle lexikalische Erfassung differiert mit der

---

<sup>160</sup> Dahlhaus: Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper. In: Ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper. München 1989, S. 278-293, hier S. 285.

<sup>161</sup> „Im Fluß der historischen Entwicklung gibt es aber einige Konstanten, die weder veränderungsfähig noch reformbedürftig zu sein scheinen.“ (Günther Schauenberg: *Stereotype Bauformen und stoffliche Schemata der Oper*. München 1975, S. 2.) Vgl. auch seine in Bezug auf das Wort-Ton-Verhältnis und die Libretto-Diskussion getroffene Feststellung „Ständige Reformen und Neuerungen bleiben stets gattungsimmanent, d.h. an der ästhetischen Prämisse der Oper wird nie gerührt.“ (Ebd., S. 149.)

<sup>162</sup> Pfeiffer, S. 29, Anm. 39.

kompletten Bandbreite der Möglichkeiten. Das populäre *Brockhaus Riemann Musiklexikon* definiert die „echte“ Oper primär anhand des Ausdrucksprinzips und des Wort-Ton-Verhältnisses, beides überkommene Konstanten des Operndiskurses:

„Von Oper kann gesprochen werden, wenn die Musik eigene Mittel zum Ausdruck der Rede und Gebärde im szenischen Dialog und Monolog einsetzt und die dramatische Aktion verdeutlicht. In jeder *echten Oper* befinden sich Drama und Musik in einer dialektischen Spannung“<sup>163</sup>

Das sei zwar ein zu kompliziertes Spannungsverhältnis, um es mit einfachen Unterscheidungen wie der Dominanz von Drama oder Musik zu erfassen; am Terminus Oper als traditionelle Gattungsbezeichnung sei aber festzuhalten. Dabei wird der entscheidende Bruch in der Tradition der Oper am Beginn der Moderne festgesetzt.<sup>164</sup> Im Gegensatz dazu macht die liberale Auffassung zur Oper in der neuen *MGG* jeden Versuch einer Bestimmung von einheitsstiftenden Charakteristika von vorneherein obsolet, selbst scheinbar Offensichtliches wie Bühnenpräsenz (Bsp. Funkoper) oder Gesang (Bsp. Melodram) ist nicht zwingend erforderlich, damit eine Gattung zum Bereich Oper gezählt wird.<sup>165</sup> Die Wahl des Begriffs ‚Musiktheater‘<sup>166</sup> als Alternative für ‚Oper‘ kann mit unterschiedlicher Perspektivierung erfolgen und läßt die Zuschreibung von konstanten Merkmalen eher offen. Je nachdem, wie sich der Opernbegriff konstituiert, zeichnet sich, wie im Fall des *Riemann Musiklexikon*-Artikels, die Orientierung an bestimmten konstanten Merkmalen des Operndiskurses ab. Zusammen mit dem Reformdiskurs bildet der Opernbegriff daher einen wichtigen Anhaltspunkt, wenn es um die Zuschreibung und Analyse von Merkmalen der Oper geht.

Im folgenden werden sieben Diskurs-Kategorien im Hinblick auf ihre Funktion für das Modell Oper, grundlegende Merkmale der Oper systematisch zusammenzufassen, vorgestellt. Der Fokus der einzelnen Diskurs-Kategorien differiert zum Teil beträchtlich, da versucht wurde, alle wesentlichen Aspekte des Operndiskurses, soweit sie in Bezug auf die Konzeptionierung eines Modells Oper relevant erscheinen, zu berücksichtigen.

---

<sup>163</sup> Elmar Seidel: Art. „Oper“. In: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Hg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht. 2. Neubearb. Aufl. 1995, Bd. 3., S. 230-236, hier S. 231, Herv. S.L.

<sup>164</sup> „Etwa seit 1920 erscheint die Oper als musikalische Gattung in Frage gestellt im Sinne eines Zweifels an der stiltragenden Kraft und gesellschaftlichen Gebundenheit dieser Gattung. Vieles, was seitdem unter dem Namen Oper in Erscheinung tritt, führt nicht gradlinig und selbstverständlich eine Tradition weiter, sondern macht (...) Anleihen bei benachbarten Gattungen.“ (Ebd., S. 235)

<sup>165</sup> Vgl. Leopold: Art. „Oper“, Sp. 635.

<sup>166</sup> Dahlhaus weist auf die mehrfache Bedeutung des Terminus ‚Musiktheater‘ hin, der zum einen ein Oberbegriff für sämtliche Bühnengattungen mit Musik sei und zum anderen moderne Werke bezeichnen soll, die man „aus irgendeinem Grund nicht Oper nennen mochte.“ (Carl Dahlhaus: Vorwort zu *Vom Musikdrama zur Literaturoper* (wie Anm. 160), S. 7.) Außerdem könne man den Terminus dann heranziehen, wenn man „weniger vom sprachlich-musikalischen Text als vom Theaterereignis ausgeht“ (Carl Dahlhaus: *Zur Methode der Opernanalyse*. In: Ders.: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, S. 11-26, hier S. 11).

## a) Skalierung von Opernhaftigkeit

Die Kategorie „Skalierung von Opernhaftigkeit“ faßt Versuche zusammen, die auf der Basis von bestimmten Merkmalen der Oper wie Expressivität oder dem Anteil von Musik eine Skala erstellen, um den Grad der ‚Opernhaftigkeit‘ zu messen. Für eine Studie zum Modell Oper ist ein solcher Ansatz, wie er sich verschiedentlich im Operndiskurs ausmachen läßt, ein guter Bezugspunkt für die Erfassung von opernhaften Merkmalen in anderen Künsten.

Jörg Krämer beispielsweise hat in seiner Studie zum deutschsprachigen Musiktheater im ausgehenden 18. Jahrhundert eine Achse mit den beiden Enden ‚Oper‘ und ‚Sprechtheater‘ vorgeschlagen, die durch Zwischenstufen anhand des Kriteriums Anteil und Funktion von Musik eine kontinuierliche Reihe ergibt.<sup>167</sup> Im Unterschied zu dieser eher gattungsgeschichtlich ausgerichteten Skalierung von Opernhaftigkeit operiert Herbert Lindenberger mit einem ästhetischen Konzept zur Skalierung, das ihm als Grundlage für seine Analyse der Modellfunktion der Oper für Literatur und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert dient. Ähnliches findet sich in Gary Schmidgalls librettologischer Untersuchung *Literature as Opera*<sup>168</sup>, in der er eine Skalierung anhand des Kriteriums emotionale Intensität vorstellt. Im folgenden ist vor allem Lindenbergers Konzept von Opernhaftigkeit, die sich skalieren läßt, näher zu erläutern und deren Relevanz für das Modell Oper zu diskutieren.

Ausgehend von der überkommenen Fragestellung zum Verhältnis von Text und Musik schlägt Lindenberger eine Auflösung dieser Dichotomie vor. Statt dessen könne man, „for speculative purpose“, den Terminus des ‚Musikalischen‘ durch die Kategorie ‚opernhaft‘ und den des Dramas durch ‚sprachlich‘ („verbal“) ersetzen.<sup>169</sup> Dadurch ergibt sich ein Spektrum mit den beiden Endpunkten „verbal“ und „operatic“, die nicht mehr auf ‚horizontaler‘ Ebene unter Rekurs auf die Nachahmungsfähigkeit bewertet werden (ein zeichentheoretischer Vergleich, bei dem die Musik entweder schlecht abschneidet oder der Sprache überlegen ist). Man erhält eine völlig neue Systematisierung, deren Skalenverlauf statt der ‚horizontalen‘ Opposition Wort und Musik, die mit den gleichen Wertungskategorie als konstante Bezugsgrößen beurteilt werden – Kriterien der Repräsentations- oder der Ausdrucksästhetik –, die *Veränderung* dieser Bezugsgrößen zum Kriterium macht. Dadurch werden *verbal* und *operatic* (nicht mehr ‚Musik‘!) zu vergleichbaren Größen, die als Anfangs- und Endpunkte der Skala zur Einordnung von Texten dienen:

„I can thus suggest two extremes of a spectrum: at one end, let us associate what I call *operatic* with such terms as *histrionic*, *extravagant*, *gestural*, *ceremonial*, and *performative*, and let us view its central intent not so much as the imitation of an external world as the achievement of the maximum possible effect on the audience. At the other end let us link the word *verbal* to such terms as *literary*,

<sup>167</sup>Jörg Krämer: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Teil I: Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur; 149), Teil II: Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur; 150), S. 29. Ausführlich dazu vgl. Kap. 3.1 Systematische und historische Voraussetzungen zum Modell Oper.

<sup>168</sup>Wie Anm. 102.

<sup>169</sup>Ebd., S. 76.

*restrained, referential, mimetic*, and to an intention that subordinates potency of effect to the correspondence we are meant to see between the work and the world it claims to reflect.“<sup>170</sup>

Lindenbergers Skalierung beruht auf der Zuordnung bestimmter Merkmale zur Oper, und sie zielt auf einen Künstevergleich zwischen dem „Kulturphänomen Oper“ und der Literatur in dem Sinne, daß Oper auf Grund der in der Skalierung entworfenen Kriterien als ästhetisches Modell funktionalisiert werden kann. Mit Lindenbergers Skala erhält man ein Analyseinstrumentarium für den Grad der Opernhaftigkeit von Texten.

Untersucht man die Wortbedeutungen der von Lindenberger vorgeschlagenen Begriffe im Einzelnen, ergeben sich weitere Aufschlüsse zum Wortfeld ‚opernhaft‘. ‚Histrionic“ ist nicht nur der englische Ausdruck für ‚schauspielerisch‘, er beinhaltet auch eine auf das Lateinische zurückgehende Dimension ritueller Darstellung unter Bezug auf die Antike, denn der Begriff bezeichnete ursprünglich etruskische pantomimische Tänzer. Das Konzept der ‚Extravaganz‘ kommt – über den Umweg des Französischen – ebenfalls aus dem Lateinischen (*vagari*: umherstreifen) und betont das Heraustreten aus den gewöhnlichen Vorgängen sowie die fehlende rationale Zielgerichtetheit des Vorgehens. Gesten bezeichnen das Gegenteil von alltäglichen, natürlichen Bewegungen und der Aspekt des Performativen beinhaltet die Notwendigkeit einer Aufführung, des Zur-Darstellung-Bringens. Das Zeremonielle schließlich, die feierliche, an bestimmte Regeln und Vorschriften gebundene Handlung, spielt auf quasi-religiöse Komponenten an, auf die Idee des (pseudo-sakralen oder säkularisierten) Festes, die oft mit einer modellhaften Konzeption von Oper in Verbindung gebracht wird. Die Wortbedeutungen im Umkreis von ‚verbal‘, also ‚sprachhaft‘: „literary, restrained, referential, mimetic“ (literarisch/schriftlich, [emotional] kontrolliert, referentiell, mimetisch) zielen auf Intentionalität, Rationalität und kommunizierbare Korrelationen zwischen Darstellung und Dargestelltem.

Der zweite der für unseren Zusammenhang zentralen Aspekte bei Lindenberger ist, neben dem Vorschlag der Skalierung, die Beschreibung einer *relativen Opernhaftigkeit* von Texten, die Lindenberger an sein Konzept der Skalierung von Opernhaftigkeit anschließt:

„Along the scale I have suggested any two dramatists, indeed any two writers, appear relatively more or less ‘operatic’ in relation to one another. I am concerned here primarily with appearances, not with whatever ‘realities’ one can discern behind them, for the traditions that critics and audiences construct and the distinctions they make within the various arts are determined by how works and their creators appear to them at any given moment in history.“<sup>171</sup>

Die Verortung sowohl literarischer als auch musikalischer Werke auf der Skala mit den beiden Endpunkten ‚opernhaft‘ und ‚sprachlich‘ kann nur in Relationen vorgenommen werden, die völlig abhängig sind vom jeweiligen historischen und kulturellen Kontext. Victor Hugos Stücke beispielsweise erscheinen opernhaft im Vergleich zum klassischen französischen Drama, aber im Vergleich zu Dramen aus Ibsens realistischer Periode wirken

---

<sup>170</sup> Lindenberger, S. 76. Herv. im Orig.

<sup>171</sup> Ebd., S. 77.

Racines Dramen mit den Duetten zwischen Held und Vertrautem und den arienähnlichen Tiraden ausgesprochen opernhafte.

Die von Lindenberger beschriebene Relation innerhalb der Skalierung von Opernhaftigkeit kann als eine Neuformulierung des, um es einmal so zu nennen, ‚Alexandriners-Argumentes‘ aus dem 18. Jahrhundert interpretieren werden, das besagt, man müsse die Oper überhaupt nicht wegen ihrer scheinbaren Unnatürlichkeit kritisieren, schließlich spreche im wirklichen Leben auch keiner in Alexandrinern so wie es auf der Schauspiel-Bühne vorgeführt wird. Als eine Erwiderung auf Gottscheds rationalistische Kritik an der Oper argumentiert beispielsweise Johann Mattheson mit dessen eigenen Maßstäben, anhand derer das Schauspiel in Versen ebenfalls verworfen werden müßte, denn was könne unwahrscheinlicher sein, als wenn sich „die Leute (...) in abgezehlten, nettgemessenen Sylben und erwählten Wörtern“<sup>172</sup> unterredeten. Das, was also jemand wie Oskar Bie als ein absolutes Merkmal von Oper setzt, ihre Künstlichkeit und Paradoxie, ist unter ästhetisch-historischer Perspektive eine relative Eigenschaft. Die Oper erweist sich erst dann als die „unwahrscheinliche“ Kunstform, wenn die prinzipiell vorhandene und von Mattheson für das Drama so nett formulierte Artifizialität von Literatur sozusagen als Nullpunkt auf einer Skala der Künstlichkeit oder Opernhaftigkeit gesetzt wird.

Einen ähnlichen Vorschlag zur Skalierung von Opernhaftigkeit hat Gary Schmidgall unterbreitet.<sup>173</sup> Seine Referenzkategorie für die Skalierung ist enger gesteckt als bei Lindenberger, es ist die musikalisierte Sprache, also der für die rationalistische Kritik zentrale Faktor der Oper, der Gesang. Die inhaltlichen Ausformungen des Gesangs, die die Stufen von Schmidgalls Skala bilden, reichen vom normalen Sprechen über Deklamation, Rezitativ und Arie in verschiedenen Ausprägungen bis zu der jegliche Sprachhaftigkeit ablegenden, ‚rein musikalischen‘ und höchst emotionalen Äußerungsform des Menschen in der Oper, der Koloratur. Die Skala weist die Endpunkte ‚realistisch‘ („realistic“) und ‚opernhafte‘ („operatic“) auf, das Kriterium für die Skalierung ist „ansteigende emotionale Intensität“ („rising emotional intensity“).

Während Lindenbergers Skalierung eher mit Blick auf die Opernhaftigkeit von Texten konzipiert wurde und eine ganze Bandbreite an Kriterien vorstellt, beschränkt sich Schmidgalls Entwurf zunächst auf ein Merkmal der Oper, den Gesang, die musikalisierte Sprache.<sup>174</sup> Dabei werden normales Sprechen mit Realismus und ‚normaler‘ Emotionalität gleichgesetzt, die ausgeprägte Form von Gesang in der Opern (Koloratur) mit höchster Emotionalität und ‚künstlicher“, amimetischer Opernhaftigkeit. Die Zunahme der emotionalen Ausdrucksfähigkeit wird analog zu der Abnahme von Rationalität (Sprache) in Form von abnehmender Textverständlichkeit gedacht. Das heißt, die Koloratur ist reiner Klang, nicht-mimetische ‚Musik‘ und inhaltlich begründet als extremer Gefühlsausdruck. Mit dieser eher traditionellen Skalierung, die sich auf die Relation von Musik und Sprache in

---

<sup>172</sup> Johann Mattheson: Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musikalischen Geschmacksprobe, liefert hiermit Aristoxemus, der jüngere. Hamburg 1744 (Reprint Leipzig 1975), S. 69. Vgl. dazu Gerhard Splitt: Mozarts Musiktheater als Ort der Aufklärung. Die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Oper im josephinischen Wien. Freiburg i. Br. 1998.

<sup>173</sup> Vgl. Schmidgall, S. 11.

<sup>174</sup> Schmidgall und Lindenberger betrieben übrigens einen Austausch ihrer Ideen während beider Arbeiten an ihren Opernstudien (vgl. Lindenberger, S. 10).

den verschiedenen Gesangsformen bezieht, quantifiziert Schmidgall ein wichtiges Element in der Diskussion um die Oper als ästhetisches Modell um 1800.

Für die Kategorie Skalierung von Opernhaftigkeit lassen sich folgende Merkmale der Oper zusammenfassen, die bei der Konzeption des Modells Oper zum Tragen kommen können:

- die Kriterien "*histrionic, extravagant, gestural, ceremonial, and performative*" (Lindenberger);
- die Relativität dieser Kriterien, die sich nur in Relationen zweier Werke angeben lassen;
- das Kriterium des Gesangs, das mit zunehmendem ‚Musik-Anteil‘ für höchsten emotionale Ausdruck steht.

## b) Librettotauglichkeit von Literatur

Einigen Aufschluß über die Opernhaftigkeit von Texten kann aus der Libretto-Forschung abgeleitet werden, die die strukturellen und ästhetischen Merkmale von Operntexten und deren Verhältnis zur Musik und zur theatralen Darstellung untersucht. In der Kategorie ‚Librettotauglichkeit von Literatur‘ sind einige der Ergebnisse der Libretto-Forschung zusammengefaßt, die Kriterien für die Operntauglichkeit von Texten - Libretti und zur Umarbeitung in Libretti vorgesehene Literatur - beschreiben. Die Applikation dieses Kriteriums Librettotauglichkeit auf literarische Texte kann im Umkehrschluß Hinweise darauf geben, inwieweit die Oper Modell bei ihrer Konzeption stand.

Die diversen Argumentationen im Operndiskurs hinsichtlich der Kriterien für ein ‚gutes‘ Libretto lassen sich vor allem zwei Richtungen zuordnen: die eine i) zielt auf den Ausdrucksgehalt der Oper, die im Libretto und der zur Umarbeitung in ein Libretto tauglichen Literatur (Lindenberger, Schmidgall), die andere ii) auf die Dramaturgie und insbesondere die Zeitgestaltung in der Oper (Dahlhaus, Gier).

i) Gary Schmidgall, dessen Skalierung von Opernhaftigkeit im vorangegangenen Abschnitt bereits vorgestellt wurde, untersucht in seiner Opernstudie große Werke der Literatur und deren Veroperung. Dabei setzt er noch vor den funktionalisierten Libretti-Versionen an und postuliert opernhafte Qualitäten in der Literatur, die bestimmte Werke als Vorlagen für eine Vertonung prädestinierten, während sie sich andere gegen jegliche Veroperungs-Versuche sperrten, was zum Beispiel bei Shakespeares *The Tempest* der Fall sei<sup>175</sup>. Seine Skala emotionaler Ausdruckswerte bei den verschiedenen Gesangsformen ist dabei ein wichtiges Kriterium der Zuordnung. Schmidgall differenziert zwischen relativ konstanten Kriterien von ‚Oper‘ und deren historischen Spielarten, was ihn zu der These veranlaßt, bestimmte Literatur bedürfe eines spezifischen musikhistorischen Kompositionsstils, um als Oper zu funktionieren.

---

<sup>175</sup> „[I]t may be that the completeness of Shakespeare’s dramatic vision and the music inherent in his poetry are so self-sufficient that there is no ‚room‘ for the interlinear music an operatic treatment would provide.“ (Schmidgall, S. 4.)

Auch wenn sich Schmidgall gegen die Suche nach „absoluten ästhetischen Wahrheiten“<sup>176</sup> ausspricht, so stellt er doch eine Reihe von allgemeinen, gattungsübergreifenden Kriterien und Charakteristika der Oper zusammen:

„Laying down rules in this matter [the nature of opera, S.L.] can be foolhardy. One can nevertheless isolate certain qualities that many operas share. Several are mentioned here - each as a frequent hallmark rather than a *sine qua non*.“<sup>177</sup>

Zum einen sind es formale Kriterien wie die Darbietung von „standard operatic set-pieces“<sup>178</sup>, zu denen auch explizite Liederlagen wie Liebes- und Rache-Duette, Trinklieder, Gebete gehörten. Zum anderen gilt das Kriterium 'gesteigerte Expressivität', die gerade auch für Prosaliteratur ein Merkmal für eine von Anfang an opernhafte Struktur („incipient operatic structure“<sup>179</sup>) sein kann. Als Beispiel nennt Schmidgall den durch Jules Massenet vertonten *Werther* von Goethe, denn fast alle Briefe des Protagonisten stellten einen bestimmten emotionalen Höhepunkt („emotional climax“) dar, wodurch dieser Briefroman keineswegs problematisch für den Librettisten sei, sondern über einen höchst opernhafte („highly operatic“<sup>180</sup>) Kommunikationsfluß verfüge. Die Briefe beschrieben „exalted states of consciousness“<sup>181</sup>, eine Formulierung Schmidgalls, die, neben seinem W. H. Auden-Zitat von der Oper als „the last refuge of the high style“<sup>182</sup>, paradigmatisch für einen ganzen Bereich des Modells Oper stehen.

Schmidgalls Konzept von Opernhaftigkeit bewegt sich im Paradigma der Künstlichkeit der Oper („the unreality of opera“) und ist durch folgende Kriterien bestimmt: „opera's characteristic features: its divorce from artistic naturalism, its gestural mode, and its stylization.“<sup>183</sup> Als wesentlicher Faktor wird die Musik genannt, die die Oper zum Ort der Übertreibung, expressiven Intensität, der Darstellung übermenschlicher Handlungsantrieben und anderen Superlativen aus dem Bereich des Ausdruckhaften macht. Darin sieht Schmidgall die zentrale Qualitäten der Oper:

„Music is uniquely capable of accompanying and vitalizing such explosive moments of existential insight. In its impetus toward concentrated and striking expressivity, opera is an epiphanic art-form.“<sup>184</sup>

---

<sup>176</sup> „Theory comes after the fact. And I have often thought something of opera's lifeblood is lost in the more philosophical search for absolute aesthetic truths about this hybrid art-form, especially as it is pursued by writers like Kierkegaard, Schopenhauer, Wagner, and - in modern times - Theodor Adorno.“ (Ebd., S. 26.)

<sup>177</sup> Ebd., S. 10. An anderer Stelle spricht Schmidgall von den „working mechanisms of opera itself“ (ebd., S. 9).

<sup>178</sup> Ebd., S. 6f.

<sup>179</sup> Ebd.

<sup>180</sup> Ebd.

<sup>181</sup> Ebd.

<sup>182</sup> Ebd., S. 10.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Ebd., S. 12.

Im Vordergrund müsse die dramatische Situation stehen, diskursive Komplexität hingegen ist völlig untauglich für die Oper, sie erfordert „ a theater of action, emotion, engagement, movement, and spectacle.“<sup>185</sup> Schmidgall differenziert zwischen dramatischen Qualitäten, die man auch in Beethovens Instrumentalmusik finden kann, und bühnenwirksamer Theatralität, die guten Opern zu eigen sei; ersteres kann sozusagen auch virtuell stattfinden, letzteres nur mit physischer Präsenz, also gebunden an reale Körper. Trotz seines deskriptiven Ansatzes scheint auch durch Schmidgalls Text die Vorstellung von einem Modell Oper durch: in den Beschreibungen herausragender Eigenschaften der Oper, die in den librettotauglichen Texten bereits angelegt seien, in der Formulierung von der Oper als „epiphanic artform“, in seiner Auffassung von der Oper als einer einzigartigen Kunstform:

„But what is operatic? All art is fundamentally the translation of experience into another form; what makes the operatic translation unique, if indeed it is? When we say that a work, or a scene, or a character is ‚operatic‘ do we really mean that in some sense it is poetic? concentrated? simplified? exaggerated? Can the epithet be rescued from its more common pejorative connotations?“<sup>186</sup>

Damit stellt Schmidgalls Librettostudie, aus der sich nützliche Kriterien für eine Charakterisierung von Oper und der Opernhaftigkeit von literarischen Texten extrahieren lassen, ein weiteres Beispiel dafür dar, wie eine kulturwissenschaftliche Studie zumindest latent Konzepte von der Modellhaftigkeit der Oper - ihrer Einmaligkeit („unique“) - transportiert.

(b) Aus den Libretto-Analysen von Albert Gier und Carl Dahlhaus, der für Gier einen zentralen Forschungsbezug darstellt, lassen sich weitere Kriterien für die Opernhaftigkeit von Texten extrahieren, da sie auch eine Beschreibung von Charakteristika von Opern und ihren Texten vorlegen, vornehmlich in Bezug auf die Dramaturgie und Zeitgestaltung. Gier hat in seiner Arbeit zur Theorie und Geschichte des Librettos<sup>187</sup>, ähnlich wie Schmidgall, den eigentlichen historischen Fallstudien allgemeine theoretische und systematische Überlegungen zum Operntext vorangestellt, in denen er Merkmale der Gattung Oper/Libretto zu Diskussion stellt. Insbesondere in Bezug auf die Literaturoper wird deutlich, daß Gier - genauso wie Schmidgall, nur in Bezug auf andere Aspekte - von einer schon im literarischen Text angelegten Opernhaftigkeit ausgeht, die für Gier letztlich auf die Dichotomie aristotelisches/nichtaristotelisches Drama reduzierbar ist:

„Nun läßt sich aber zeigen, daß hinsichtlich der Dramaturgie keine grundlegenden Unterschiede zwischen ‚Literaturoper‘ und älteren Libretti bestehen, anders gesagt: Ein Schauspieltext taugt offenbar nur dann zur Vertonung, wenn er von vorneherein librettoähnliche Merkmale aufweist.“<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> Ebd., S. 14.

<sup>186</sup> Ebd., S. 10.

<sup>187</sup> Albert Gier: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung. Darmstadt 1998.

<sup>188</sup> Ebd., S. 6.



Gier vertritt explizit die Position, daß sich trotz aller historischen Differenzierungen überzeitliche Merkmale des Librettos und damit der Oper extrahieren lassen:

„Die Frage, ob es eine spezifische Poetik und Dramaturgie des Librettos gibt, ist in der Literaturwissenschaft noch kaum diskutiert worden.<sup>189</sup> Vor diesem Hintergrund ist der in diesem Buch unternommene Versuch zu bewerten, eine überschaubare Reihe von Merkmalen der Gattung zu ermitteln, die in den vierhundert Jahren ihrer Geschichte konstant zu sein scheinen, obwohl sie nicht in jedem Text auf die gleiche Weise ausgeprägt sind.“<sup>190</sup>

Die von Gier extrahierten „wesentlichen Merkmale“ sind: „(1) Kürze; (2) diskontinuierliche Zeitstruktur; (3) Selbstständigkeit der Teile; (4) Kontraststruktur; (5) Primat des Wahrnehmbaren.“<sup>191</sup> Die folgenden Erläuterungen zu den fünf Merkmalen geben einen Einblick in die grundsätzlichen Strukturen der Oper, die nicht zuletzt bei der Konzeption der Oper als Modell um 1800 zum Tragen kommt.

(1) Die notwendige Kürze des Libretto ergibt sich daraus, daß zum Singen sehr viel mehr Zeit benötigt wird als zum Sprechen desselben Textes, selbst wenn man von melismatischer<sup>192</sup> Melodiegestaltung etwa in den Arien und Textwiederholungen absieht.

(2) Mit der diskontinuierlichen Zeitstruktur greift Gier einen ausführlich von Carl Dahlhaus untersuchten<sup>193</sup> Aspekt auf und stellt ihn ins Zentrum seiner operntheoretischen Überlegungen. Die Dissoziation des im Schauspiel relativ kontinuierlichen Zeitablaufs ist für die Oper prägend. Daraus folgt ihr Dasein als ‚nichtaristotelischer‘ Dramentypus, der auch als „episches Drama“<sup>194</sup> charakterisiert werden kann und damit der Gattung Roman nahe steht, nicht aber dem Schauspiel.<sup>195</sup> Zur Epizität der Oper zählt für Gier neben der Dissoziation der Zeit auch die Anwesenheit eines „auktorialen Erzählkommentars“, die

---

<sup>189</sup> Ist bis in die neunziger Jahre ein Desiderat hinsichtlich *literaturwissenschaftlicher* Librettoforschung zu verzeichnen gewesen (die auch regelmäßig angemahnt wurde) und ist die Oper als musikalisches Kunstwerk hauptsächlich Gegenstand der *musikwissenschaftlichen* Forschung gewesen, so sind umgekehrt bis Ende des 18. Jahrhunderts - also quasi bis zum Paradigmenwechsel von Musik und Sprache um 1800 - die opernästhetischen Debatten fast ausschließlich von Literaten geführt worden (vgl. ebd., S. 22).

<sup>190</sup> Ebd., S. 28. An anderer Stelle bezeichnet Gier die Gesamtheit der in musikdramatischen Werken verwendeten Texte als eine „überzeitlich konstante Klasse“ (ebd., S. 5).

<sup>191</sup> Ebd., S. 14.

<sup>192</sup> D.h. zu einer Textsilbe werden mehrere Töne gesungen.

<sup>193</sup> Vgl. verschiedene Beiträge in Dahlhaus: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, bes. *Zeitstrukturen in der Oper* und *Zur Dramaturgie der Literaturoper*.

<sup>194</sup> „Den hier angestellten Überlegungen zufolge wäre das Libretto als *epische Dramenform* zu betrachten.“ (Gier: *Das Libretto*, S. 12, Herv. im Orig.)

<sup>195</sup> Peter Conrad formuliert in seiner Studie über romantische Oper und literarische Form zwar auch eine ähnliche These: „My argument is that music and drama are dubious, even antagonistic, partners and that opera’s actual literary analogue is the novel.“ Die Begründung liegt für ihn aber nicht so sehr in der dramaturgischen Struktur, als vielmehr in der selbst noch romantischen Kategorie der Verinnerlichung, wodurch sie vage und historisch beschränkt bleibt: „The novel, in contrast [zum Drama, S.L.], can explore the interior life of motive and desire and is naturally musical because mental. It traces the motions of thought of which music is an image. Opera is more musical novel than musical drama.“ (Peter Conrad: *Romantic Opera and Literary Form*. Berkeley u. a. 1977, S. 1.)

beispielsweise in der analytischen Schärfe in den Arien zum Ausdruck kommt, die über das psychologisch Plausible der Figur hinausgeht.

Der epische Charakter der Oper ist inzwischen zu einem Topos in der literaturwissenschaftlichen Forschung geworden. Beispielsweise argumentiert Christoph Nieder im Abschnitt „Zur Dramaturgie der Oper“ seiner Arbeit zum deutschen Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: „Diese kommentierende Funktion der Musik spricht dafür, der Oper eher als anderen Theaterformen auch epische Qualitäten zuzubilligen.“<sup>196</sup> Dabei beziehen sich Nieder wie Gier auf Manfred Pfisters Einführung *Das Drama*, der die gattungstheoretischen Überlegungen Goethes und Schillers zur epischen Dichtung wie folgt wiedergibt:

„Eine Definition, die ihre einflußreichste Formulierung im Goethe/Schiller-Briefwechsel von 1797 gefunden hat, sieht das Epische eines Werks in der ‚Selbstständigkeit seiner Teile‘, das Dramatische in der Finalität der vorwärtsdrängenden Bezogenheit der Teile. Episches Drama in dieser Sicht bedeutet also ein Drama, in dem die Einzelszenen relativ selbständig sind, d.h. die Relationen der Szenen untereinander wichtiger sind als der Bezug der Einzelszene auf den Handlungsausgang.“<sup>197</sup>

Nieder sieht in dieser Bestimmung des epischen Dramas Entsprechungen zur Oper.

(3) Die Selbstständigkeit der Teile beschreibt Gier unter Zuhilfenahme sprachwissenschaftlicher Analysekatoren. Anders als im Schauspiel mit seiner syntagmatischen Struktur – Carl Dahlhaus spricht in diesem Zusammenhang von teleologischer Dramaturgie und Zeitkonstruktion – ist Oper sehr viel mehr von einer paradigmatischen Struktur geprägt, bei der die selbstständigen Teile eher auf eine übergeordnete Bedeutungs- und Zusammenhangsebene verweisen als aufeinander.<sup>198</sup> Im Anschluß an Dahlhaus läßt Gier die paradigmatische Struktur sogar für die Musik selbst gelten und nicht nur für den dramatischen Text, da nicht einfach Reihung das Formprinzip der Oper sei, sondern Gruppierung: „Disposition voneinander abgesetzter Teile, deren Aufeinanderfolge einem strengen szenisch-musikalischen Kalkül gehorcht“.<sup>199</sup>

(4) Die Kontraststruktur ist ein Merkmal der Oper und ihrer paradigmatischen Grundstruktur, das Gier aus der Eigenschaft der Musik an sich (als ‚absolute Musik‘) abzuleiten versucht. Nimmt man nur musikalisches Material, so sind deren Möglichkeiten zur Formgebung begrenzt, es sind im Grunde nur Wiederholung und Gegensatz (Kontrast). Diese Eigenart der Musik – die um die Möglichkeiten der Variation und des bezuglosen Nebeneinander zu ergänzen wären – als Begründung für die Großstruktur der Oper

---

<sup>196</sup> Christoph Nieder: Von der „Zauberflöte“ zum „Lohengrin“. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1989, S. 13.

<sup>197</sup> Manfred Pfister: Das Drama. München 1997, S. 104.

<sup>198</sup> „Als ‚Drama der absoluten Gegenwart‘ besteht die Oper aus weitgehend statischen Einzelbildern, die zwar *syntagmatisch* zu einer Geschichte mit Ausgangs- und Zielpunkt verknüpft sind; als distinkte Einheiten sind sie aber zugleich eingebunden in ein System von *paradigmatischen*, d.h. den linearen Zeitverlauf transzendierenden bzw. von ihm abstrahierenden Bezügen; sinntragend sind überwiegend oder ausschließlich die paradigmatischen Strukturen.“ (Gier: Das Libretto, S. 8, Herv. im Orig.)

<sup>199</sup> Vgl. ebd., S. 8 und S. 247, Anm. 38.

anzuführen, erscheint allerdings etwas vage. Trotzdem hat Gier natürlich recht mit der Beobachtung, daß Kontraste, zum Beispiel von Szenen, von Ausdruckswerten, von Figurenanordnungen und von dramatisch-musikalischen Formen, ein wesentliches Strukturmerkmal von Opern darstellt.

(5) Das Primat des Wahrnehmbaren ist eine Modifikation von Dahlhaus These von der Oper als „Drama der absoluten Gegenwart“ (s.u. Abschnitt d) Visualität und Szenische Präsenz). Die Möglichkeit, daß es aufgrund der spezifischen Struktur der Oper/des Librettos einen modellhaften Einfluß der Oper auf die Literatur - analog zum Musikalischen in der Literatur - geben könnte, hält Gier immerhin für denkbar:

„Andere Korrespondenzen [als stoffliche] sind schwerer zu fassen: Wenn in der erzählenden Literatur ‚musikalische‘ Strukturen nachgeahmt werden, wäre jeweils zu prüfen, ob neben einer genuin musikalischen Form nicht auch die spezifische (‚musikähnliche‘) Dramaturgie des Librettos als Bezugspunkt in Frage kommt.“<sup>200</sup>

Der wesentliche Anknüpfungspunkt für eine Konzeption des Modells Oper an die Überlegungen zur Librettotauglichkeit von Literatur im Hinblick auf das dramaturgische Element besteht in der strukturellen Verbindung zwischen Oper/Libretto und Epizität/epischem Drama, wozu auch die Möglichkeiten auktorialer Erzählelemente gehören. Die Begriffe „nichtaristotelisches“ (bei Dahlhaus mit Bindestrich geschrieben), „episches“ und „offenes“ Drama verwenden Gier und Dahlhaus synonym zur Kennzeichnung der spezifischen Dramaturgie der Oper im allgemeinen:

„Zielform des Librettos ist das epische, also nichtaristotelische (offene) Drama; das bedeutet, daß nicht zwischen Libretto und Sprechdrama zu unterscheiden ist (...), sondern zwischen Libretto und Drama der geschlossenen Form, die sich historisch in der Gattung der klassischen (aristotelischen) Tragödie ausprägt. (...) In der Tat läßt sich die Kritik, die an einzelnen Libretti geübt wurde, häufig auf den Vorwurf reduzieren, daß sie keine aristotelischen Tragödien sind.“<sup>201</sup>

Man kann also sagen, daß die Oper schon immer über die dramaturgischen Eigenheiten verfügte, die sich das Drama in der Moderne sozusagen erst mühsam erkämpfen mußte. Daß es sich dabei um relevante Aspekte für Schillers und Goethes Reformen des Dramas handelt, wird in den entsprechenden Kapiteln im historischen Teil der Arbeit gezeigt werden. In der Epizität der Oper liegt ein wesentliches Moment für ihre Faszinationskraft als ästhetisches Modell. Berthold Brechts Konzeption des epischen Theaters, dessen radikaler Bruch mit der Illusions-Maschinerie auf der Bühne mittels ausgeprägter Verfremdungseffekte die Reflektionsfähigkeit des Publikums stimulieren soll, ist nicht nur - konzeptionell gesprochen - ein Erbe dieser nicht zuletzt durch das Modell Oper initiierten Episierung des Dramas, wie sie schon bei Schiller (vgl. *Die Braut von Messina*) und Goethe (vgl. den *Faust*) zu beobachten ist. Er hat auch selbst mit Hilfe der Opernform an seinem

---

<sup>200</sup> Ebd., S. 18.

<sup>201</sup> Ebd., S. 14. Vgl. auch S. 249, Anm. 83, wo Gier darauf verweist, daß es sich bei dem Gegensatzpaar „geschlossen“ - „offen“ um Idealtypen handelt, selten um die literarische Praxis.

Konzept des epischen Theaters gearbeitet (vgl. *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*).<sup>202</sup>

Die Diskurs-Kategorie Librettotauglichkeit zeigt, welche dramaturgischen und ‚musikalisch‘-expressiven Merkmale Literatur aufweisen kann, die sie besonders tauglich für eine Vertonung als Oper macht. Solche Merkmale können sein: standardisierte Opernszenen, Gestaltung von emotionalen Höhepunkten, epische (offene, nicht-aristotelische) Dramaturgie, Dissoziation der Zeit, Kontraststruktur. Die Argumentationsrichtung der Librettoforschung – Untersuchung von Merkmalen der Libretti und Opern, Rückschluß auf Texte, die sich zur Vertonung eignen – läßt sich im Hinblick auf das Modell Oper umkehren: es kann ein möglicher Einfluß des Modells Oper auf einen literarischen Text konstatiert werden, wenn dieser opernspezifische Merkmale aufweist; dabei sind für die Analyse der Texte Merkmale der Kategorie Librettotauglichkeit heranziehbar.

### c) Zwei historische Kategorien: Unwahrscheinlichkeit, Wunderbares

Gegenstand dieses Abschnitts sind – im Unterschied zu den anderen Abschnitten, bei denen es um ahistorisch-synthetisierende Kategorien geht – zwei ästhetisch-historische Kategorien, die im Operndiskurs durchgängig bis heute zwei wesentliche Bezugsgrößen darstellen und damit auch zwei wesentliche Aspekte des Modells Oper. Dabei werden vor allem die Diskussionen der beiden Kategorien im 18. Jahrhundert beleuchtet, anhand derer sich weitere Spezifika der Oper aufzeigen lassen. Die Diskussionen bilden den ästhetikgeschichtlichen Hintergrund, an dem die Relevanz der Konzepte des Unwahrscheinlichen und Wunderbaren um 1800 gemessen werden kann. In Bezug auf das Interesse dieses Abschnitts an Diskurs-Kategorien der Oper im Fokus des Modells Oper kann

---

<sup>202</sup> Wesentliche Teile der Theorie des epischen Theaters, das Brecht auch als ‚nichtaristotelische Dramatik‘ charakterisiert, und der Überlegungen zur epischen Oper werden während bzw. unmittelbar nach der Arbeit an der *Mahagonny*-Oper formuliert. In den *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* stellt Brecht der „Dramatischen Form des Theaters“ die „Epische Form des Theaters“ gegenüber, die im Unterschied zur aristotelischen Einfühlungs-Ästhetik eine Distanz schaffende und damit gesellschaftskritische Ästhetik proklamiert (Bertolt Brecht: *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* in 20 Bdn. Hg. v. Suhrkamp-Verlag, Bd. 17: *Schriften zum Theater 3: Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen 1918-1956*. Frankfurt a. M. 1967, S. 1004-1016). Dabei scheint aber weniger die Oper als tendenziell episches Theater Modell für die neue Dramatik zu stehen, sondern es werden beide Theaterformen, das Sprech- und das Musiktheater, analog einer ‚epischen‘ Revision unterzogen, die bei der Oper vor allem von der veränderten Funktion der Musik ausgeht. Der „kulinarischen Oper“ (ebd., S. 1006) kommt insofern eine Modellfunktion zu, als Brecht wegen ihrer ‚Künstlichkeit‘ („Also sollte etwas Unvernünftiges, Unwirkliches und Unernstes, an die rechte Stelle gesetzt, sich selbst aufheben in doppelter Bedeutung.“ Ebd., S. 1007) *innerhalb* ihrer Grenzen – ausgeführt im Beispiel *Mahagonny* – das neue epische Theater erprobt: „Mag ‚Mahagonny‘ so kulinarisch sein wie immer – eben so kulinarisch, wie es sich für eine Oper schickt –, so hat es doch schon eine gesellschaftsverändernde Funktion; es stellt eben das Kulinarische zur Diskussion, es greift die Gesellschaft an, die solche Opern benötigt; sozusagen sitzt es noch prächtig auf dem alten Ast, aber es sägt ihn wenigsten schon (zerstreut oder aus schlechtem Gewissen) ein wenig an...“ (Ebd., S. 1016.)

man in der Diskussion um Unwahrscheinlichkeit und Wunderbares sozusagen die spezifische Ausprägung der Debatte um die ‚Künstlichkeit‘ oder ‚Unmöglichkeit‘ der Oper im 18. Jahrhundert sehen. Damit erfassen diese beiden historischen Kategorien ein grundlegendes „Stereotyp“<sup>203</sup> der Oper.

Gottsched, der übrigens (angeblich) selbst nie in der Oper war<sup>204</sup>, wird im Operndiskurs bis heute praktisch als Ahnherr des rationalistischen Verdikts dieser Kunstform geführt. Über die Oper, die für ihn eine „Vereinigung von tausend Unwahrscheinlichkeiten“ war, läßt er sich beißend-ironisch aus, wobei er an der „unnatürlichen“ Äußerungsform des Gesangs wohl den meisten Anstoß nahm:

„Sie lachen und weinen, husten und schnupfen nach Noten. Sie schelten und klagen nach dem Tacte; und wenn sie sich aus Verzweiflung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben. Wo ist doch das Vorbild dieser Nachahmungen? Wo ist die Natur, mit der diese Fabeln eine Aehnlichkeit haben?“<sup>205</sup>

Anne-Rose Bittmann beurteilt in ihrer Studie *Die Kategorie der Unwahrscheinlichkeit im opernästhetischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts* die Härte des Urteils als „einmalig“<sup>206</sup>, während Schauenberg um eine Relativierung des Gottschedschen Verdikts durch den Verweis auf den konkreten Kontext, in dem er seine Urteile fällte, bemüht ist<sup>207</sup>. Es sei dahingestellt, welche Einschätzung eher zutrifft, wichtig für unseren Zusammenhang ist die Beobachtung, daß es wohl auch bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Operndiskurs die beiden Lager von Opernliebhabern und -gegnern gibt. Während Schauenbergs Darstellung offensichtlich an einer Rechtfertigung der Oper und ihrer „tausend Unwahrscheinlichkeiten“ gelegen ist, scheint sich Bittmanns Idiom zumindest gegen Ende deutlich der Sprechposition der Rationalisten anzugleichen.<sup>208</sup> Daher kann

---

<sup>203</sup> Vgl. Schauenberg, S. 36.

<sup>204</sup> Vgl. Anne-Rose Bittmann: *Die Kategorie der Unwahrscheinlichkeit im opernästhetischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main u. a. 1992 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft 85), S. 248.

<sup>205</sup> Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (1730). In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. J. u. B. Birke, 6. Bd., 2. Teil: *Anderer Besonderer Teil*. Berlin NY 1973, S. 366.

<sup>206</sup> „Gottscheds die Oper als Kunstwerk insgesamt verwerfendes Urteil ist in seiner Kompromißlosigkeit einmalig.“ (Bittmann, S. 106.) Vgl. auch Bittmann, S. 256, Anm. 1.

<sup>207</sup> Im Umkreis der Hamburger Oper am Gänsemarkt, die z.T. zu einem trivialisierten Massenspektakel verkommen war, richtete sich die Kritik Gottscheds wie die vieler anderer Rationalisten gegen die Auswüchse der Barockoper und nicht gegen das Genre an sich (vgl. Schauenberg, S. 100, Anm. 2).

<sup>208</sup> Vgl. insbesondere Bittmanns Darstellung der Kritik an Maschinentzauber und Dekorationswesen, in denen sie einige fragwürdige Formulierungen findet wie die über die „Sinnenlust des barocken Publikums“ (Bittmann, S. 244), das eben nicht mit dem aufgeklärten modernen Menschen zu vergleichen sei, und Gottscheds Bestrebungen, „die Zeitgenossen vom mystischen Dunkel und (Aber-) Glauben an Furien und Dämonen zu befreien“ (ebd., 249) – wohlgemerkt „Dämonen“ solcherart wie diejenigen, die auf der Opernbühne unter besonderen Lichteffekten vom Schnürboden herabschweben! – Eine ähnliche, Gottscheds rationalistische Opernkritik verteidigende Position vertritt auch Werner Rieck, wenn er jene als „gesund“ (Rieck, S. 61) und „gerecht“ (ebd., S. 63) bezeichnet, sofern sie aus einer betont bürgerlichen Haltung gegen die Unnatur der höfischen Opernpflege vorgeht: „Daß er [Gottsched, S.L.] mit seinen Ausführungen einen Standpunkt einnahm, der – betont rationalistisch – ein starkes Gegengewicht zur

Gottsched und die Diskussion um das Wunderbare und Unwahrscheinliche im 18. Jahrhundert nicht (nur) als historische Station gelten, sondern als Denkfigur und Paradigma der Oper als solcher.

Die beiden Kategorien Unwahrscheinlichkeit und Wunderbares hängen eng miteinander zusammen. Sie werden in der Opern-Kritik selbst wie in den geschichtlichen Darstellungen der Opernästhetik, die uns hier interessieren, häufig synonym verwendet und sind insofern nicht als distinkte Kategorien zu verstehen. Ihre Bedeutungen und Bezugsgrößen können verschieden akzentuiert werden, angefangen beim Gesang, der, je nach Standpunkt, als ‚Unwahrscheinlichkeit‘ gerechnet und abgelehnt wird oder, mit Hinweis auf die Möglichkeit, Gesang als eine überhöhte Form des Sprechens zu betrachten, wie es Göttern oder Figuren des ‚goldenen Zeitalters‘ zukommt,<sup>209</sup> zu rechtfertigen und damit einem legitimierten ‚Wunderbaren‘ zuzurechnen.

Wie facettenreich die Diskussion war, macht die Studie von Anne-Rose Bittmann deutlich. Auf der Folie des Begriffs der ‚Wahrscheinlichkeit‘<sup>210</sup> in der Opernästhetik des 18. Jahrhunderts untersucht sie die Kategorie ‚Unwahrscheinlichkeit‘ unter den Aspekten dramaturgische Gestaltung, Diskussion um die *imitatio naturae* und die aristotelischen Regeln der drei Einheiten, Kritik an der Oper als vernunft- und regelwidriges ‚Sinnenspektakel‘, Kritik an der Wahl „galanter“ und „romanhafter“ Sujets, Bedeutungsverlust des Dramas wegen der Textunverständlichkeit beim verzierten Gesang, Kritik am Einsatz von Kastraten, das Maschinen- und Dekorationswesen.

Die Kategorien Unwahrscheinlichkeit und Wunderbares, wie sie hier im Rahmen des Modells Oper vorgestellt werden, sind an den Kontext rationalistischer Kritik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebunden und insofern historische, die nicht identisch sind mit gleichlautenden Konzepten anderer Epochen. Das kritisierte „Wunderbare“ der Barockoper, das Auftreten von singenden Göttern, Helden und Figuren aus einer Geisterwelt, ist ein anderes als das der Romantiker, wo das Wunderbare psychologisch motiviert wird, auch wenn es in einigen Darstellungen als eine festumrissene, historisch nicht zu spezifizierende Kategorie vermittelt wird.<sup>211</sup> Die notwendige Differenzierung zwischen den verschiedenen Konzeptionen des „Wunderbaren“ unterstreicht Neubauer:

“The magic and enchantment that reappear on the Romantic stage differ from Batteaux’s ‘marvellous’ because they are no longer attributes of a mythological

---

ausschließlich höfischen Musikkultur darstellte und sie schließlich auch überwinden half, muß als wertvoll im Sinne einer dem Bürgertum dienlichen Entwicklung des deutschen Musiklebens erkannt werden.“ (Werner Rieck: Oper und Musik im System Gottschedscher Weltanschauung und Dichtungstheorie. In: Germanica Wratislaviensia 32 (= Acta Universitatis Wratislaviensis, Nr. 400) Wrocław 1978, S. 53-83, hier S. 83.)

<sup>209</sup> Vgl. Gier: Das Libretto, S. 20.

<sup>210</sup> Dabei stellt auch die Kategorie der Wahrscheinlichkeit keine geschlossene Entität dar, sondern wird von Bittmann, Gottsched und anderen Theoretikern des 18. Jahrhunderts folgend, nach ihren verschiedenen Formen beispielsweise in absolute, hypothetische, poetische und dramatische Wahrscheinlichkeit differenziert. Vgl. Bittmann, S. 10f.

<sup>211</sup> Etwa bei Sophia Vietor: Das Wunderbare in den Märchen von Goethe und Novalis. Halle, Zürich 1995.

world but indices of the power of the imagination to overcome the spatiotemporal world of nature."<sup>212</sup>

Zwei Facetten der Diskussion um Unwahrscheinlichkeit und das Wunderbare in der Oper sind für unseren Zusammenhang besonders interessant: zum einen die Bestimmung der Oper als „Paradigma des Wunderbaren“, die Laurenz Lütteken in seiner ideen- und kompositionsgeschichtlichen Studie *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*<sup>213</sup> aufzeigt, und zum anderen der Konnex von Oper und Instrumentalmusik im Hinblick auf die Kategorie des Wunderbaren. Beide Facetten verweisen auf das amimetische Potential der Oper, das eine zentrale Voraussetzung für ihre Funktionalisierung als Modell ist. Die Parallelität von Oper und Instrumentalmusik in Bezug auf das Wunderbare unterstreicht zudem die Notwendigkeit, von der Dichotomisierung der beiden musikalischen Gattungen abzurücken. Vielmehr kann in beiden Formen eine Art gemeinsamer Quelle für eine beginnende Verabschiedung vom Mimesis-Postulat in der Ästhetik erblickt werden. So jedenfalls läßt sich Lüttekens Interpretation eines Textes von Johann Adam Hiller lesen. Lütteken analysiert die „Oper als Paradigma des Wunderbaren“ im 18. Jahrhundert:

„Oper war das Paradigma des ‚Wunderbaren‘, ‚das wunderbare Schauspiel‘ (Batteux) schlechthin, und in dieser Hinsicht der wohl am ausgiebigsten kontrovers diskutierte musikästhetische Gegenstand des 18. Jh. Die Vorwürfe gegen die Gattung, der, so Georg Benda, das ‚Unnatürliche zur Natur geworden‘ sei, sind Legion. Unterschiedlich ernst gemeint, kreisen sie permanent um das ‚Unwahrscheinliche‘, das bei der mitunter als Zumutung empfundenen Tatsache singender Akteure beginnen konnte.“<sup>214</sup>

Allein die Tatsache, daß eine Kunstform existieren konnte, die in der theatralischen Wirklichkeit nicht zuletzt durch ihre Teilhabe an politisch-repräsentativer Öffentlichkeit höchste Reputation besaß und sich dennoch allen Versuchen eines systematisierenden und vernünftigen Zugriffs schon im Grundsätzlichen mit ungeahnter Hartnäckigkeit widersetzte, ist als eine „ungeheure Herausforderung“<sup>215</sup> empfunden worden. Zur Illustration der Bestimmungsversuche der Oper als Paradigma des Wunderbaren kann Karl Wilhelm Ramlers *Vertheidigung der Opern* (1756) angeführt werden. Unter Rückgriff auf das Konzept der ‚anderen Welt‘<sup>216</sup> plädiert er für eine grundsätzliche Anerkennung des Wunderbaren in der

---

<sup>212</sup> Neubauer, S. 141.

<sup>213</sup> Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*. Tübingen 1998, vgl. bes. S. 118-148.

<sup>214</sup> Ebd., S. 132. – Zu den opernästhetischen Kontroversen vgl. ausführlich Gloria Flaherty: *Opera in the Development of German Critical Thought*. Princeton, Guildford 1978.

<sup>215</sup> Lütteken, S. 133.

<sup>216</sup> Zum Konzept des „Kunstwerks als Welt“ vgl. Gerhard Kurz: *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*. Göttingen 1999, S. 89-91. Kurz weist auf den Zeichencharakter des auf sich selbst verweisenden Kunstwerks für die außerästhetische Welt: „Wie die Welt soll das Kunstwerk sich selbst darstellen. Es deutet nicht als Zeichen auf etwas anderes, es ist sich selbst Zeichen und Bezeichnetes und *insofern* Darstellung von Welt.“ (Ebd., S. 90, Herv. im Orig.) Im Anschluß an eine so verstandene Selbstreflexivität von Kunst als solcher lassen sich die

Oper, indem die Bühnendarstellung als eine in sich geschlossene, nichtmimetische Einheit akzeptiert werden soll: „Kann man sich nicht vorstellen, man sey in einer andern Welt, wo die Menschen langsamer reden und handeln?“<sup>217</sup>

In der Diskussion der 1740er und 1750er Jahre lassen sich, so Lütteken, zwei Pole ausmachen. Nach rationalistischen Maßstäben wie denen von Gottsched mußte man die Oper kompromißlos verwerfen, was „den Vorzug schlüssiger Argumentation und den Nachteil völliger Realitätsferne besaß“<sup>218</sup>. Oder man versuchte, die Theaterwirklichkeit den Geboten der Theorie anzupassen, was allerdings eines „Grundkompromisses“ bedurfte, der auf einen

„Konsens über das wesensmäßig Wunderbare der Oper hinauslief. War nämlich diese Eigenschaft als gleichsam zur ‚Natur‘ der Oper gehörig akzeptiert, so ließ sie sich mit Hilfe der Vernunft domestizieren. Dieses Bemühen, die Oper auf die Grundlagen des Tragödie zu stellen, führte schließlich zur Schaffung des Nationalsingspiels und bildete als zentrale Legitimationsstrategie das Fundament für die Diskussion über die angemessene musikdramatische Form, die ab den sechziger Jahren festzustellen ist.“<sup>219</sup>

Bei der weiteren Entwicklung der Oper und der theoretischen Integration des Wunderbaren lassen sich zwei Richtungen unterscheiden, die beide „paradoxiertweise im Versuch, die Gattung zu reformieren, zu deren Auflösung geführt haben“<sup>220</sup>: zum einen die Ausblendung des Wunderbaren und Reduzierung auf das Rührende, was in einer neuen Gattung, dem Singspiel, resultierte, und zum anderen der Versuch, die Kategorie des Wunderbaren voll zu nutzen, was zu wesentlichen Veränderungen und Neuentwicklungen in der Gattung führte (Solokantate, Melodrama). Überhaupt läßt sich, so Lütteken, eine changierende Nomenklatur feststellen, an der sich der Verlust gattungskonstitutiver Normen ablesen läßt; die Erneuerung musikdramatischer Formen führte zu einer Vielfalt und Unübersichtlichkeit, die sich erst in den 1780er Jahren in klarere Gattungsmuster auflösen sollte. Dabei dient die Kategorie des Wunderbaren als gemeinsamer Fluchtpunkt, die

---

autonomieästhetischen Entwürfen um 1800 als eine Radikalisierung dieser Selbstbezüglichkeit von Kunst beschreiben.

<sup>217</sup> Zitiert nach Lütteken, S. 137. Als weitere Beispiele können Francesco Algarotti und Friedrich Wilhelm Zachariä genannt werden. Algarotti schlägt vor, daß der Librettist Handlungen wählen könne, „die in weit entfernten Ländern und Zeiten vorgefallen, verschiedene Arten des Wunderbaren verstatten, und zu gleicher Zeit einfach und bekannt sind. Sind sie fremd und ausländisch, so ist weniger unwahrscheinlich, sie singen zu hören.“ Für Zachariä war die Bühne mit den „Wundern der Oper“ eine „bezauberte Welt“. (Zitiert nach Lütteken, S. 138.) In der Kombination von Oper, Wunderbares und ästhetischer Autonomie, wie sie in dem positiv umgedeuteten Konzept der ‚anderen Welt‘ angedacht wird, liegt, gerade wenn man an die hier vorgestellten Beispiel denkt, ein wesentlicher Bezugspunkt für einige Beispiele des Modells Oper insbesondere der Romantik.

<sup>218</sup> Ebd., S. 133.

<sup>219</sup> Ebd., S. 133f.

<sup>220</sup> Ebd., S. 134.



divergierenden Reformmodelle seien als „strukturell verwandte Lösungsmuster zu betrachten“.<sup>221</sup>

An Johann Adam Hillers *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik* läßt sich im Anschluß an Lüttekens Überlegungen zeigen, wie das Wunderbare über die Konzeption des ‚Neuen‘ als ästhetische Kategorie Eingang fand in eine neue Legitimation der Instrumentalmusik. Damit verfügen, so ist im Kontext des Modells Oper zu konstatieren, Instrumentalmusik und Oper seit der Mitte des 18. Jahrhunderts über einen gemeinsamen ästhetischen Ausgangspunkt für eine allmähliche Ablösung vom Mimesis-Postulat, nämlich die Konzeption des Wunderbaren und die Aufwertung der Kategorie der Einbildungskraft. Hillers *Abhandlung*, in der „viele für die Jahrzehnte nach 1760 zentrale Positionen in erstaunlicher Schärfe entwickelt sind“<sup>222</sup>, bildet den fulminanten Schlußpunkt von Friedrich Wilhelm Marpurgs erstem Band seiner *Historisch-Kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik* (veröffentlicht 1754/55), in dem Schriften zu den durch die Batteux-Rezeption in Deutschland ausgelösten Kontroversen über das Prinzip der Naturnachahmung in der Musik versammelt sind. Für das ästhetische Vergnügen bedarf es, so Hillers Ansatz im Anschluß an die Debatten von Gottsched und den Schweizern, „der sinnlichen Reizung durch das Außergewöhnliche, durch das Abweichende, durch ‚das Neue, Seltsame und Fremde‘“. Warum sollte es der Mensch also nicht „gewaget haben, selbst etwas zu schaffen, welches das Mittel zwischen dem Natürlichen und Unnatürlichen wäre?“<sup>223</sup> Die Vorstellung, daß erst das „ergötzende“ Neue das Herz „vergnügen“ könne, beruht, wie Lütteken konstatiert, auf der Kategorie des Wunderbaren, das Bodmer und Breitinger gegen den entschiedenen Widerstand Gottscheds als „neues poetisches Paradigma eingeführt“ hatten:

„Das Wunderbare war gleichsam als ‚äußerste Staffel des Neuen‘ nichts anderes als das ‚Aufsuchen des Möglichen, des Denk- und Vorstellbaren‘ im Kunstwerk. Gegen das Wahrscheinliche (...) wurde nun, im Anschluß an Muratori und Dubos, das ‚Mögliche‘ und damit das ‚Neue‘ gesetzt.“<sup>224</sup>

Dabei haben Bodmer und Breitinger den Spielraum der Einbildungskraft durch die Apologie des Wunderbaren in der Poetik, vor allem im Bezug auf das Epos als angesehenste Gattung, beträchtlich erweitert. Trotz der Kontinuität der aufklärerischen Diskussion müsse das als bahnbrechendes Ereignis gewertet werden:

„Denn auf diese Weise war eine Dimension im Spiel, die sich, da nicht auf Wahrscheinlichkeiten, sondern auf Unwahrscheinlichkeiten bezogen, nur noch schwer mit der Nachahmung von Natur in Einklang bringen ließ. Das mimetische Prinzip ist damit nicht aufgehoben, aber es ist gleichsam bis an seine äußerste

---

<sup>221</sup> Ebd., S. 135.

<sup>222</sup> Ebd., S. 121.

<sup>223</sup> Zitiert nach ebd., S. 122.

<sup>224</sup> Ebd., S. 123.

Grenze strapaziert, die ‚erste Angriffsstelle gegen die Mimesistheorie‘ ist markiert.<sup>225</sup>

Für Hiller gibt es zwei grundlegende Antworten darauf, wie dieses ‚Neue‘ in der musikalischen und kompositorischen Wirklichkeit beschaffen ist: zum einen in Form der Oper als Paradigma des Wunderbaren, zum anderen in der Instrumentalmusik. In der Oper dient die Sprache der begrifflichen Konturierung der Musik, damit markiert die Vereinigung von Musik und Poesie einen, wie Lütteken es formuliert, besonderen Zustand der Kunst, der zu höchster affektiver Wirkung in der Lage ist. Das Neue kann unter dieser Voraussetzung die Oper bieten, deren Rechtfertigung Hiller nahezu für überflüssig hält. Dabei bedingen vor allem die Wahl des Sujets und die Tatsache des Gesangs das Wunderbare der Oper. Die Instrumentalmusik, die ja um die Jahrhundertmitte noch keineswegs allgemein ästhetisch legitimiert war, bietet Hiller die zweite Antwort auf die Frage nach dem Musikalisch-Wunderbaren. Ziel des virtuosen Instrumentalspiels sei es, „das Erstaunen der Zuhörer“ zu erregen. Instrumentalmusik wird hier von Hiller als Abweichung vom Gewöhnlichen, nicht mehr als „nachgeahmter Gesang der Leidenschaften und des Herzens“ aufgefaßt; sie ist eine „künstliche Verbindung der Töne, von deren Richtigkeit man mehr die Kunst als die Natur muß urtheilen lassen.“<sup>226</sup> Das ist von Hiller nicht abwertend gemeint, vielmehr läßt er dem virtuosen Instrumentalspiel wegen „der Neigung zum Wunderbaren“ sein Recht. Die Versuche Hillers, diese Arten des Musikalisch-Wunderbaren, das der Oper und das der Instrumentalmusik, an Vernunftgründe und Mimesispostulate rückzubinden, wirken, so Lütteken, „eher wie eine Notlösung“ und können „das Neue in Hillers Gedankengang kaum eindämmen.“<sup>227</sup> Das Wunderbare als gemeinsame ästhetische Basis für Oper und Instrumentalmusik ist ein Aspekt, der bisher völlig übersehen wurde:

„In diesen Definitionen des Wunderbaren im Blick auf die Oper und die wortlose Instrumentalmusik wird dabei nicht allein ein bisher gänzlich übersehener Anschluß an die poetologische Diskussion vollzogen. Sondern diese erstaunliche Legitimation von Instrumentalmusik unterscheidet sich auch wesentlich von den Strategien, die in den 1780er Jahren zur ästhetischen Begründung einer ‚autonomen Instrumentalmusik‘ werden sollten. Ging es dort wesentlich um den Versuch, autochthone musikalische Formkategorien zu finden und im kompositorischen Werk zur Anwendung zu bringen, so schließt Hillers Versuch direkt an die Diskussion um die Möglichkeiten der Einbildungskraft an.“<sup>228</sup>

Während die Rechtfertigung des „Wunderbaren“ in der Oper die Mechanismen einer Gattung, ihre Veränderungen und ihre Transformation im Stofflichen und in Wechselwirkung mit anderen Künsten betrifft, kann das „Wunderbare“ in der Instrumentalmusik allein auf die musikalische Syntax bezogen werden:

---

<sup>225</sup> Ebd., S. 124.

<sup>226</sup> Zitiert nach ebd., S. 127.

<sup>227</sup> Ebd., S. 127. Vgl. auch ebd., Anm. 238: „Schon im Hinblick auf die Oper kapituliert Hiller mit nüchterner Offenheit vor Erklärungsversuchen, so gesteht er kurzerhand, daß er ‚hier etwas unter die Regeln zu bringen‘ sucht, ‚das nie die Absicht und den Willen gehabt hat, sich den Regeln zu unterwerfen‘.“

<sup>228</sup> Ebd., S. 127f. Allerdings schränkt Lüttekens ein: „Es ist dabei sehr fraglich, ob Hiller [1728-1804] in den 1770er Jahren noch mit diesen seinen Positionen konform gegangen ist; für die spätere Zeit kann man das wohl ausschließen.“ (ebd., S. 121, Anm. 204).

„Das ‚Unwahrscheinliche‘, das ‚Neue‘ und das ‚Mögliche‘ kulminieren in einer Art von Musik, der ein begrifflicher Bezug explizit fehlt, ohne daß sie nicht durch die der Poetik entlehnte Kategorie mit ihm vermittelt wäre. Das Neue wird auf diese Weise auch zu einer satztechnischen Größe – und zwar allein der Instrumentalmusik.“<sup>229</sup>

Das Wunderbare, für das die Oper als Paradigma stand, wurde zur zentralen und im Kern unangefochtenen Kategorie der Jahrzehnte nach 1760 auch in der Instrumentalmusik. Die latente Aushöhlung des Nachahmungsprinzips für die Musik, die Hiller ungewollt eingeleitet hatte, war damit ganz unmittelbar wirksam für die musikalische Substanz selbst geworden. Jenseits von Hillers Definition konnte in der Instrumentalmusik schließlich das Mögliche zum Unvorhergesehenen, Unlogischen, Syntaxzerstörenden und schließlich Irrealen werden. Auch wenn Lütteken in seiner Darstellung sichtlich auf die autonome Instrumentalmusik fokussiert, so kann doch in dem hier skizzierten Konnex von Oper und Instrumentalmusik im Hinblick auf das Wunderbare und die Möglichkeiten der Einbildungskraft ein wichtiges Moment für die Faktur der Oper gesehen werden, die eben *nicht* kategorial verschieden zur (Instrumental-)Musik konzipiert ist.

Abschließend müssen noch zwei Aspekte zum Wunderbaren im opernästhetischen Diskurs im 18. Jahrhundert erwähnt werden, die für das Modell Oper um 1800 relevant sind: zum einen Wielands ‚Vertrag‘ zwischen Künstler und Zuschauer zur Akzeptanz der ‚Täuschung‘ durch das Kunstwerk, dessen Kündigung um 1800 nicht zuletzt im Zeichen der Oper als Modell betrieben wird, und zum anderen die Wertschätzung der Musik, der in der Oper als Paradigma des Wunderbaren eine entscheidende Position zukommt. Carl Ludwig Junker hat 1777 das Wesen der Oper als Vereinigung von „Poesie, Tonkunst, Malerey, Tanzkunst“ charakterisiert und in diesem Konnex des Wunderbaren, wenn auch noch unter Rückbindung an die Kategorie der ‚Wahrscheinlichkeit‘, der Musik die Schlüsselstellung zugewiesen: „alles ist wunderbar in der Oper. Die Musik macht das Wunderbare reizend, und erhält eben dadurch für sich, – – – Wahrscheinlichkeit.“<sup>230</sup>

In seinem *Versuch über das teutsche Singspiel* (1775) verhandelt Wieland über den Umgang mit der Kunstwelt auf der Bühne. Durch die Ausweitung des Arguments des Verstoßes gegen die Wahrscheinlichkeit auf alle artifiziellen Gattungen relativiert sich zwar die Unwahrscheinlichkeit der Oper und singender Akteure (vgl. oben zum ‚Alexandrinier-Argument‘, S. 48), das Wunderbare auf der Bühne macht aber generell neue ästhetische Strategien notwendig. Wielands Lösungsvorschlag besteht darin, die Konvention von einem „gewissen bedingten Vertrag des Dichters und Schauspielers mit den Zuschauern“ anzuerkennen, dessen Inhalt auf einer gegenseitigen Verpflichtung beruhe. Akzeptieren die Zuschauer die Täuschung, so soll der Dichter sich bemühen, „nur wahre Natur“ darzustellen, also alles auszulassen, was „in der Täuschung stören“ könnte.<sup>231</sup> Um 1800

---

<sup>229</sup> Ebd., S. 128.

<sup>230</sup> Vgl. ebd., S. 146.

<sup>231</sup> Vgl. ebd., S. 139. Mehr zum Verhältnis von Singspiel, Ästhetik des Wunderbaren und Erhabenen und der Psychologisierung des Bühnenkonflikts bei Lütteken, S. 140-145. – Vgl. auch Schmidgall (S. 22), der sich noch bei der Erörterung der Wirkung von innovatorischen Opern-Konzepten bis

findet die Modifikation und Kündigung des Vertrags im Kontext mit der Oper als ästhetisches Modell beispielsweise bei Goethe, Tieck und E.T.A. Hoffmann statt.

Die Oper gilt in den ästhetischen Diskursen als Paradigma des Wunderbaren und Unwahrscheinlichen – eine Zuschreibung, die bis heute ihre Wirkung entfaltet und die sie, je nach ästhetischem Fokus, zum Modell für autonomieästhetische Entwürfe macht. Der Anschluß der Instrumentalmusik an das Musikalisch-Wunderbare der Oper räumt beiden Gattungen, Oper wie Instrumentalmusik, die Möglichkeit ein, eine vorbildhafte Wirkung für eine Ablösung des Mimesis-Postulats und eine Aufwertung der ästhetischen Einbildungskraft auszuüben, seit den 1780er Jahren ergänzt durch Konzeptionen einer autonomen Werkstruktur der Instrumentalmusik. Die Kategorie des Wunderbaren ist ein zentraler Anhaltspunkt für die Analyse des Modells Oper in Texten um 1800, vor allem in Verbindung mit anderen Indizien, die auf ‚Oper‘ deuten, wie etwa Musik in Verbindung mit theatraler Darstellung. Ganz wichtig wird diese Kategorie im Hinblick auf die Gattung Märchen, die ebenfalls eine paradigmatische Darstellungsform für das Wunderbare darstellt und die um 1800 bei Goethe ebenso wie bei den Romantikern zu einschlägigen Beispielen für das Modell Oper führt (Textbeispiele sind Goethe, *Das Märchen*; Fragmente von Novalis und F. Schlegel; Tiecks Märchenkomödien und sein Aufsatz über *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*; E.T.A. Hoffmann, *Der goldene Topf*).

#### d) Visualität und szenische Präsentation

Im Unterschied zu den Modellen des Musikalischen, die sich auf die – mehr oder weniger – rein auditiv vermittelte Instrumentalmusik beziehen, haben die visuellen Aspekte der Oper in ihrer Eigenschaft als Musiktheater, also die szenische Umsetzung, die Ausstattung, Dekoration, Kostüme und Requisiten, die audio-visuell vermittelten Bewegungselemente (Tanz, Pantomime) und vor allem die auf die szenische Präsentation konzentrierte Dramaturgie, immer einen großen Raum eingenommen, was auch in der ästhetischen Diskussion zum Tragen kommt. Für das Modell Oper stellt dieses Charakteristikum einen wesentlichen Anhaltspunkt für die Ausweitung gegenüber den Modellen des Musikalischen dar. Mit der Kategorie Visualität und szenische Präsentation, die als eine Grundlage zur Erfassung der Oper als ästhetisches Modell für die Literatur dient, stellt sich die Frage nach dem komplexen Verhältnis von Bildlichkeit und Imagination im Text<sup>232</sup>, wenn man untersuchen will, wie sich opernhafte Merkmale in Bezug auf diese Kategorie in der Struktur bestimmter literarischer Texte niederschlagen. Die Effekte von Visualität und szenischer Präsenz, die durch bestimmte Textelemente erzeugt werden, lassen sich, so soll an einigen Beispielen im historischen Teil der Arbeit gezeigt werden, auf die Oper als ästhetisches Modell beziehen. Das gilt besonders für solche Textbeispiele, bei denen die Szenenhaftigkeit explizit musikalisiert ist: durch Musik ‚on stage‘, durch Musik ohne näher

---

ins 20. Jahrhundert, bei Komponisten wie Mozart, Wagner oder den Expressionisten, auf den von Wieland vorgeschlagenen ‚Vertrag‘ („pact“) bezieht.

<sup>232</sup> Vgl. dazu Gerhard Kurz: Bild, Bildlichkeit. In: Literaturlexikon. Hg. v. Walther Killy. Bd. 13: Begriffe, Realien, Methoden. Hg. v. Boker Meid. Gütersloh, München 1992, S. 109-115.

spezifizierten Ursprung, aber auch durch ‚Naturmusik‘, bei der die Natur als ‚Orchester‘ oder ‚Chor‘ für die akustische Ausgestaltung einer Szene funktionalisiert wird. Einen wichtigen Bereich stellen auch die bewegungsorientierten und bildhaften Elemente in szenischen Beschreibungen dar, die auf die Modelle von Ballett und Pantomime bezogen werden können. Ob man in diesem Zusammenhang von einer Kompensationsfunktion durch den Rekurs auf die Oper als strukturelles Modell sprechen kann, indem sie zu einer ‚Versinnlichung‘ der Literatur, zur Stärkung ihrer imaginativen Kompetenz führt, müßte erörtert werden. Anknüpfungspunkte dieser Kategorie an die Kategorie der Librettotauglichkeit liegen im Aspekt der Zeitstruktur und der eher paradigmatisch ausgerichteten Addition der Szenen zu einem übergeordneten Ganzen.

Ein der Kategorie Visualität und szenische Präsentation nahestehender Begriff ist der der Präsenz, der zur Zeit Konjunktur hat, wegen seiner zum Teil recht ideologischen Aufladung für den hier vorgestellten Zusammenhang aber eher kritisch zu betrachten ist. Als ein besonders eindrückliches Beispiel für die Oper als musterhafte Repräsentantin einer ‚Präsenzästhetik‘ sei Hans Ulrich Gumbrechts Beitrag *Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz* im Rahmen eines Symposiums zur Ästhetik der Inszenierung genannt<sup>233</sup>, in dem er eine Art widerständiges Potential der Oper aufgrund ihrer „Präsenzelemente“ gegen die herrschende „Totalvereinnahmung“ durch „Verfahren der Sinngebung“<sup>234</sup> ausmacht. Dabei verortet Gumbrecht die „Produktion von Präsenz“<sup>235</sup> in der Oper zum einen in der „physischen Realität der Stimmen und der Instrumentalmusik“, die die „Substanz der Oper“ darstellt<sup>236</sup> (wobei Gumbrecht hier an eine These von Dahlhaus anschließt), und zum anderen in der Präsenz der Opernsänger auf der Bühne, die im Gegensatz zu ihren Kollegen auf dem (Sprech-) Theater nicht als zeichenhafte Repräsentanten von ‚Literatur‘ wahrgenommen werden<sup>237</sup>, vielmehr erlangen sie Bedeutung sozusagen nur durch den Verweis auf sich selbst (nämlich in den ‚Präsenzkünsten‘ Gesang und Musik).

Einmal ganz abgesehen davon, daß Gumbrechts binäre Opposition von „Sinnkultur“ und „Präsenzkultur“<sup>238</sup> unzulässig stark vereinfacht, bleibt sein ‚Präsenz‘ -Begriff ausgesprochen

---

<sup>233</sup> Hans Ulrich Gumbrecht: *Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz*. Über Musik, Libretto und Inszenierung. In: *Ästhetik der Inszenierung*. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Hg. v. Josef Früchtl und Jörg Zimmermann. Frankfurt a. M. 2001, S. 63-76.

<sup>234</sup> Ebd., S. 70.

<sup>235</sup> Ebd., S. 74.

<sup>236</sup> Ebd., S. 71f.

<sup>237</sup> Theater sei in unserer modernen Kultur, die sich „dominant als Sinnkultur verstanden und konstituiert hat“, zu der „einen Form von Literatur geworden, die sich auf Körper – statt auf Wörter, Buchstaben, Bücher – als Bezeichnendes verläßt. Diese Funktion genau macht den Als-ob-Status der Körper auf der modernen Bühne aus. Die physische Präsenz der Schauspieler-Körper wird durch ihre Zeichenfunktion gleichsam durchgestrichen.“ (Ebd., S. 69.) – Für Opernsänger läßt sich tatsächlich ein anderes, nämlich komplexeres Verhältnis zwischen Dramenrolle, Sänger und realer Person konstatieren, es geht jedoch nicht in der altbackenen Dichotomie von ‚Sinn‘ und ‚Präsenz‘ auf, mit der Gumbrecht den „Als-ob-Status“ der Schauspieler-Körper auf der modernen Bühne implizit kritisiert.

<sup>238</sup> Vgl. ebd., S. 66.

vage.<sup>239</sup> Im Hinblick auf die Oper als Modell stellt Gumbrechts Versuch über die „Präsenzkultur“ aber ein interessantes Beispiel dar, das zeigt, aus welchen ausgefallenen Gründen man in der Oper ein Modell des Ästhetischen erblicken kann. Für Gumbrecht stellt die Oper eine Kompensation für den zunehmend alle Lebensbereiche erfassenden „Telos des Cartesianismus“, also einer „Ontologie, in der die Wirklichkeit der menschlichen Existenz allein von der Fähigkeit des Denkens abhängig gemacht wurde“<sup>240</sup>. Die „Epiphanie“, die in der Oper zur Erscheinung kommt, wird an der Musik festgemacht: „[Die Musik] läßt die Form der Handlung als Bedingung der Möglichkeit für die Epiphanie einer musikalischen Substanz in ihrer ganzen Intensität erscheinen.“<sup>241</sup> Damit folgt Gumbrecht nicht nur implizit der Idee der absoluten Musik (Musik als ‚selbstbezügliches Zeichensystem‘), unter dessen Prämisse er die Oper betrachtet – und wegen der er als ein typischer Vertreter dieser Argumentationslinie gelten kann –, sondern er vertritt offenbar auch ein antimodernistisches Kunstkonzept, bei dem er die Oper als Residuum einer nicht-entfremdeten, körperhaften, vormodernen Kulturform dem „Telos des Cartesianismus“ entgegen hält.<sup>242</sup> Die Idee der ‚künstlichen‘, ‚unwahrscheinlichen‘, anti-rationalistischen Oper, die auf der ‚anderen Seite‘ der „bedeutungskulturellen Diskurse und Praktiken“<sup>243</sup> ihr üppiges Dasein pflegt, wird zum ästhetischen Vorbild (v)erklärt.

Nach diesen kursorischen Überlegungen zu einem ideologisch verstandenen Präsenz-Begriff werden im folgenden die Oper als ‚Präsenz-Theater‘ und ihre Elemente der szenischen Vergegenwärtigung des Dramas vorgestellt, wobei vor allem die Analysen von Carl Dahlhaus, Albert Gier und Günter Schauenberg zu Oper und Libretto herangezogen werden. Dahlhaus zufolge ist die Visualität ein entscheidendes Charakteristikum der Oper, mit der sie sich insbesondere vom Schauspiel unterscheidet: „Die Substanz einer Oper ist das Sichtbare, nicht das Erzählbare.“<sup>244</sup> Anders als das Schauspiel mit seiner teleologischen Zeitstruktur ist die Oper „streng genommen ein Drama der absoluten Gegenwart“<sup>245</sup>. Dahlhaus erörtert dieses Charakteristikum in Bezug auf Zeitstruktur, Handlung und Art der Darstellung, also in Bezug auf die verschiedenen Faktoren der Dramaturgie. Das Schauspiel könne mit Vorgeschichten und verdeckter Handlung auch eine abstrakte Gegenwart des

---

<sup>239</sup> In sehr viel differenzierterer Weise als Gumbrecht arbeitet Martin Seel die Idee von der „Produktion von Präsenz“ als ein entscheidendes Merkmal der Inszenierung in seine Theorie des „Inszenierens als Erscheinenlassen“ ein. Vgl. Martin Seel: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Ästhetik der Inszenierung (wie Anm. 233), S. 48-62.

<sup>240</sup> Gumbrecht, S. 70.

<sup>241</sup> Ebd., S. 72. – Zur Auffassung der Oper als „epiphaner“ Kunstform vgl. nochmals Schmidgall (s.o. S. 50).

<sup>242</sup> Dabei geht Gumbrecht bis zu den Anfängen der Oper zurück: sie könnte mit der ebenfalls körperbetonten, inszenatorischen *commedia dell'arte* „erste Kompensationen angesichts der Veralltäglichen der cartesianischen Weltauffassung gewesen sein.“ (Ebd., S. 71.)

<sup>243</sup> Ebd., S. 70.

<sup>244</sup> Carl Dahlhaus: Zeitstrukturen in der Oper. In: Ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper, S. 27-40, hier S. 32.

<sup>245</sup> Ebd., S. 31.

Erzählten herstellen; der imaginäre, lediglich durch Worte evozierte Zeitablauf sei zum Teil ebenso konstitutiv wie die reale Zeit der Dialoge und szenischen Ereignisse. Dagegen bleibt in der Oper „eine bloß vorgestellte Handlung, sofern sie vom Librettisten nicht überhaupt vermieden wurde, fast immer blaß und gleichgültig, und die präsente Zeit ist die einzige, die im Musiktheater zählt.“<sup>246</sup> Mit der Formulierung Oper als „Drama der absoluten Gegenwart“ geht diejenige von der ‚pantomimischen Verständlichkeit‘ einher, die im Umkreis der französischen Grand Opéra geprägt wurde:

„Die Exposition [von Rossinis *Otello* (1816), S.L.] erfüllt also die Bedingung, die Louis Véron, der Direktor der Pariser Grand Opéra zur Zeit Meyerbeers und Scribes, als tragendes Prinzip einer vom Geist des Theaters - und nicht der Literatur - inspirierten Librettistik ansah: die Bedingung, daß eine Opernhandlung im Grunde als Pantomime verständlich sein müsse.“<sup>247</sup>

Albert Gier, der im Ganzen Dahlhaus' Thesen folgt, modifiziert die Kategorie der „absoluten Gegenwart“ zu der Formel: „Nicht das Sichtbare, sondern das *Wahrnehmbare* scheint die Substanz des Librettos wie der Oper zu sein.“<sup>248</sup>, wobei zu dem Wahrnehmbaren das gesprochene oder gesungene Wort, die Musik und die szenische Realisation zu zählen sind. Aus der szenischen und damit immer auch bildhaften Realisation der Oper läßt sich aber, so betont Gier, kein Gegensatz zwischen Bild und Erzählung ableiten: „Erzählung kann im Libretto nie anders als bildhaft sein.“<sup>249</sup> Im 19. Jahrhundert konzentrierte sich die Aufmerksamkeit des Publikums „noch stärker“<sup>250</sup> auf den visuellen Aspekt einer Opernaufführung. Strukturell betrachtet bleibt das Libretto „Ermöglichungsstruktur“, das die „Kohärenz der mittels Musik, Tanz, (pantomimischen) Spiels und weiterer optischer Elemente (Dekorationen, Kostüme) dargestellten Geschichte gewährleistet“. Aus wirkungsästhetischer Perspektive dominieren aber Musik und szenische Präsenz:

„Aus der Sicht des Rezipienten (des Theaterbesuchers) freilich ist ‚das (gesungene) Wort‘ von dem Zeitpunkt an ‚nicht mehr von entscheidender Bedeutung‘, da der Logozentrismus des 18. Jahrhunderts überwunden ist, die musikalische und die szenische (visuelle) Komponente zu eigenständigen Bedeutungsträgern geworden sind.“<sup>251</sup>

Hier bleibt zu fragen, wie passend der Terminus ‚Logozentrismus‘ in diesem Zusammenhang ist. Ist er eine Rückprojektion heutiger Konzepte auf die Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts oder beschreibt er zutreffend den Paradigmenwechsel von einer

---

<sup>246</sup> Ebd., S. 33.

<sup>247</sup> Carl Dahlhaus: Zur Methode der Opernanalyse. In: Ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper (wie Anm. 244), S. 11- 26, hier S. 15.

<sup>248</sup> Gier: Das Libretto, S. 14, Herv. im Orig.

<sup>249</sup> Ebd.

<sup>250</sup> Ebd., S. 4 - In Bezug auf das Theater konstatiert Gier ein zunehmende Bedeutung der visuellen Komponenten: „Die Dominanz des Optischen im Theater zeichnet sich etwa ab 1800 ab“ (S. 290, Anm. 29 [zu S. 147]).

<sup>251</sup> Ebd., S. 147.

Sprachdominanz zu einer sinnlichen Ästhetik, die nicht nur von der Musik als auditivem Modell, sondern auch von den visuellen Komponenten in der Oper konstituiert wird?

Ins dramaturgische und operngeschichtliche Detail geht Günter Schauenburg bei der Erstellung der einzelnen visuellen Elemente und Strukturen, die als „stereotype Bauformen“ oder „stoffliche Schemata“ zu den grundlegenden Charakteristika der Oper gehören. Zu der starken Ausprägung von Visualität in der Oper gehören neben dem Maschinen- und Dekorationswesen<sup>252</sup> ganz entscheidend auch die Requisiten, die wegen der eingeschränkten Textverständlichkeit und darstellerischen Möglichkeiten der Sänger als wichtige „Handlungsträger“ fungieren und - um nochmals auf die verkürzende Gegenüberstellung bei Gumbrecht zurückzukommen - so gesehen natürlich auch ‚Sinn‘ produzieren. Requisiten dienten später auch als ein „Ersatzmedium“ für den seit Aufklärung und Klassizismus eingeschränkten „mechanistischen Maschinentauber“.<sup>253</sup> Schauenburg unterscheidet dabei zwischen personenbezogenen Requisiten mit allegorischer<sup>254</sup> oder symbolischer Funktion (wobei er Kastratenoper, Mozarts *Zauberflöte* und Wagners Musikdrama kategorial gleich behandelt), Zauberrequisiten, die „im entscheidenden Moment die Hauptlast des dramaturgischen Zusammenhangs“<sup>255</sup> tragen, und anderen stereotypen Kleinrequisiten, die häufig die Handlung erst zusammenhalten (Brief, Taschentuch, Ring des Nibelungen). Die optische Signalfunktion der personenbezogenen Requisiten ersetzt „rhetorisch weitschweifige Erläuterungen“<sup>256</sup>, was vor allem für Figuren des Mythos und der Märchen gelte. Die Requisite Musikinstrument auf der Opernbühne unterstreicht dabei den artifiziellen Charakter der Operndarstellung. Beispielsweise soll die Leier des Orpheus keineswegs eine natürliche Darstellung simulieren, um die „Unlogik des Singens auf der Bühne zu kaschieren“, sondern ist im Gegenteil „Sinnbild für die absolute ästhetische Funktion des Opernkunstwerks.“ Der Sänger Orpheus und sein Instrument werden

„auf eine Bedeutungsebene stilisiert, die das künstliche Gebilde Oper meint; die Leier erbringt den optischen Beweis für die Kraft der Musik in der Handlung, nämlich die Befreiung Eurydikes. Diese stoffliche Reflexion über die Oper als Gattung läßt auch die Beliebtheit dieses Sujets verstehen.“<sup>257</sup>

---

<sup>252</sup> „Die Kunst des Maschinisten hält die theatrale Erscheinung der Oper über lange Zeit zusammen. Dieser markiert mit seiner Technik und seinem Handwerk die Differenzen zwischen Oper und Konzert, die sonst verschwunden wäre.“ (Schauenburg, S. 162)

<sup>253</sup> Vgl. ebd., S. 163.

<sup>254</sup> In fast allen Barockoper traten allegorische Figuren auf, die durch die Beiordnung von Emblemen als Requisiten ebenso zu identifizieren waren wie die Opernhelden, deren Bestimmung ihres Ranges neben der optischen Ausstattung (Körpergröße, Kostümpracht, Platz auf der Bühne) insbesondere durch die Anzahl der Arien erfolgte (vgl. ebd., S. 32-38).

<sup>255</sup> Ebd., S. 173.

<sup>256</sup> Ebd., S. 165.

<sup>257</sup> Ebd., S. 166.



Im Bereich der Verkleidungs-, Verwandlungs- und Verwechslungsszenen<sup>258</sup>, die vor allem in der komischen Oper eine wichtige Rolle spielen, sind die sogenannten *disparte*-Szenen, in denen unabhängig voneinander handelnde Personengruppen gleichzeitig auf der Bühne präsent sind, ein weiteres sinnfälliges Beispiel für die Bedeutung, die dem Optischen für die Verständlichkeit der Oper zukommt. Sie dienen, so Schauenberg, der szenischen Versinnbildlichung von textlich komplizierten Intrigen und fallen dabei in die Kategorie „Unwahrscheinlichkeit in der Oper“, weil beispielsweise ein Lauscher im Versteck laut zu singen anfängt, ohne daß die anderen etwas merken würden.<sup>259</sup> Schauenburgs Ergebnisse zur Visualität der Oper als einem wesentlichen Charakteristikum der Dramaturgie läßt sich mit einer Feststellung von Dahlhaus zusammenfassen: „Die Dramaturgie der Oper ist, formelhaft gesprochen, nicht analytisch, sondern präsentierend“.<sup>260</sup>

Visualität und szenische Präsenz sind, wesentlich stärker als im Schauspiel, bedeutungskonstituierende und handlungstragende Elemente in der Oper. Die Oper als ein „Drama der absoluten Gegenwart“ (Dahlhaus), dessen Textverständlichkeit gegenüber der Musik und dem Gesang zurückgestellt ist, setzt auf pantomimische Verständlichkeit, eine stark visuell vermittelte Dramaturgie (z. B. in den Verkleidungs- und Verwandlungs- und den *disparte*-Szenen) und auf ein ausgeprägtes Arsenal an typisierten Requisiten. Das Maschinen- und Dekorationswesen schließlich, ein Hauptmerkmal der Oper, verbindet auf das Geschickteste dramatische Darstellung und unterhaltende Optik. Für die Analyse des Modells Oper in Texten um 1800 kommt die Kategorie Visualität und szenische Präsentation beispielsweise dort zum Tragen, wo sich in der Struktur von Prosatexten sogenannte epische Szenen aufzeigen lassen, die anhand bestimmter Indizien (Musik!) als opernhafte bezeichnet werden können (z. B. bei Goethe, Eichendorff, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann). Das Maschinen- und Dekorationswesen spielt beispielsweise in den beiden untersuchten Märchen von Goethe und E.T.A. Hoffmann eine wichtige Rolle.

---

<sup>258</sup> Hierbei sieht Schauenberg auch einen engen Zusammenhang zur „Wandlung“ von Figuren (z. B. des Wasserwesens Undine in menschliche Gestalt) und zur „Verwandlung“ der Szenerie, etwa der Szenenwandel zwischen Fischerhütte und „wilder Gegend“, dem Reich der Geister, in E.T.A. Hoffmanns *Undine*, die im übrigen wieder eine große Nähe zum barockem Maschinentzauber aufweise (ebd., S. 197).

<sup>259</sup> Ebd., S. 187. Vgl. auch die erwähnte Begeisterung Ingeborg Bachmanns für die Möglichkeit des Gleichzeitg-Singens in der Oper. In der Charakterisierung der *disparte*-Szenen durch Schauenberg setzt die *optische* Funktion der Szenen für die Dramaturgie das *akustische* Spezifikum der Musik voraus, jenes bildet die Grundlage für die Möglichkeit, solche Szenen aufzubauen (also doch: Eigenschaften der *Musik* als Basis für die Bedeutung der Oper als Modell?).

<sup>260</sup> Carl Dahlhaus: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg 1971, S. 20 (vgl. Schauenberg, S. 163).

## e) Oper als Kollektivprodukt

Oper ist nie das Produkt nur eines Autors<sup>261</sup> oder nur einer Kunstdisziplin. Die grundlegende Eigenschaft der Oper, nur als ein Kollektivprodukt existieren zu können, ist erstens eine wichtige Voraussetzung für Gesamtkunstwerk-Konzepte jeglicher Art und sie stellt zweitens ein beachtliches Differenzkriterium zur (Instrumental-)Musik dar, die zumindest partiell und vor allem im musikästhetischen Diskurs ohne den Aspekt des Gemeinschaftlichen auskommt. Die Kategorie der Kollektivität der Oper läßt sich in zwei wechselseitig aufeinander angewiesene Bereiche auffächern: (1) einen phänomenologischen, der Produktion, Aufführungspraxis, Rezeption und Sozialgeschichte der Oper umfaßt und (2) einen ästhetik- und ideengeschichtlichen Bereich. Die Reflexionen über die Oper als Kollektivprodukt zeigen die außerordentliche Relevanz dieser Kategorie.

(1) Wegen ihres großen technischen, finanziellen und künstlerischen Aufwandes befindet sich die Oper immer in besonderer Weise in Abhängigkeit vom sozialgeschichtlichen Kontext und ihrer Rezeption. Reinhard Strohm bezeichnet das als das „intensiv Gesellschaftliche des Musiktheaters“, das seine Stärke und zugleich seine Schwäche sei.<sup>262</sup> Oskar Bie drückt das etwas pathetischer aus: „Die Gesellschaft steht nicht außerhalb der Oper, sie ist in ihr Wesen verflochten.“<sup>263</sup> Bies Einsichten in die Gesellschaftsabhängigkeit der Oper wird in der sozialgeschichtlichen Studie zur Oper im 19. Jahrhundert von Michael Walter gewürdigt. Sie sei um Dimensionen stärker ausgeprägt als beispielsweise die der Literatur, da für eine adäquate Opernrezeption immer die Aufführung mit dem erforderlichen großen Apparat nötig sei:

„Die nachfolgenden Skizzen zur Sozialgeschichte der Oper [in Bies Kapitel „Sechster Widerspruch: Die Gesellschaft“, S.L.] sind teilweise veraltet und Bies impressionistischer Schreibweise entsprechend wenig systematisch erfaßt. Bemerkenswert - und für Bies Zeit durchaus nicht selbstverständlich - war indes die Einsicht, daß Oper mehr ist als die schiere Partitur, das Werk nicht nur artistischen Determinanten unterliegt, sondern darüber hinaus auch gesellschaftlichen bzw. sozialen Determinanten, denen sich die Autoren der Oper unterzuordnen, oder richtiger: mit denen sie umzugehen hatten (worin nach Bie gerade das Paradoxe liegt).“<sup>264</sup>

Im Rahmen des Modells Oper um 1800 wäre auch nach der Position der Oper im Verhältnis zur ‚Geselligkeit‘ als einer zentralen Kategorie des 18. Jahrhunderts zu fragen, wie sie sich etwa noch in Goethes Vergleich eines Streichquartetts mit dem Gespräch von vier vernünftigen Leuten niederschlägt. Auch die unter dem Motto ‚frei aber einsam‘ geäußerte Kritik an der Idee der absoluten Musik wäre zu bedenken, die auf die Individualisierung und

---

<sup>261</sup> Autorstatus in der (aufgeführten) Oper können beanspruchen: der Librettist, der Komponist, der Regisseur, der Dramaturg, der Dekorateur und der Kostümbildner, eventuell auch der Theaterintendant.

<sup>262</sup> Strohm, S. 9.

<sup>263</sup> Bie, S. 62.

<sup>264</sup> Walter, S. 3.

Vereinsamung des romantischen Subjekts zielt<sup>265</sup> und für die die Oper eigentlich eine Alternative darstellen könnte (was sie aber nicht tut). Lindenberger vertritt sogar die These, daß das in den Romanen des 19. Jahrhunderts häufig anzutreffende Einfügen von Opernszenen, die an die Oper als gesellige Form anknüpfen, ein Aspekt der Gattungstheorie sei. Die in einem höheren Sprachstil („higher narrative“<sup>266</sup>) verfaßten, in den Erzähltext eingeschobenen Opernszenen, die immer mit der Affinität der Oper zu Leidenschaften und extremen menschlichen Situationen arbeiten, nehmen, so Lindenberger, eine struktur- und gattungsbildende Funktion ein: „Operatic intrusions have helped the novel define its own nature and determine its formal boundaries.“<sup>267</sup>

Aufführungspraktisch betrachtet ermöglicht erst das Zusammenwirken vieler Personen die Existenz der Kunstform Oper. Immer wieder wird darauf verwiesen, daß diese gemeinschaftsbildende Ermöglichungsbedingung der Oper auch häufige Quelle für Probleme darstellt, da daraus die ständige Notwendigkeit von Kompromissen resultiere. Nicht selten wird versucht, aufs Grundsätzliche bezogene Kritik von Operntheoretikern mit dem Hinweis zu entkräften, die beklagten Mißstände seien nicht der Gattung an sich anzulasten, sondern lediglich Ergebnis ihres gesellschaftsgebundenen Daseins. Ohne jegliche Gesamtkunstwerkideologie charakterisiert Reinhard Strohm die Oper als „diejenige Kunst, an der die meisten Menschen mitwirken“, was viel von ihrer Faszination aber auch der ihr eigenen Problematik ausmache.<sup>268</sup> In diesem Punkt bestätigt sich, nebenbei bemerkt, die These vom Film als Fortsetzung der Oper mit anderen (technischen) Mitteln. Der Film ist heutigen Tages diejenige Kunstform mit dem mit Abstand größten Produktionsaufwand, bei dem also „die meisten Menschen mitwirken“.

(2) Ästhetik- und ideengeschichtlich betrachtet ist die Zusammenführung verschiedenster Künste und Artikulationsformen im Kollektivprodukt Oper die Bedingung für die unterschiedlichsten Konzepte von der Oper als Gesamtkunstwerk (vgl. unten Abschnitt 2.3, b) Modus 2). Dabei kann die Analyse der Oper entweder aus der übergeordneten

---

<sup>265</sup> Vgl. Martin Geck: Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus. Stuttgart, Weimar 1993, bes. das Kapitel „Die widersprüchliche Botschaft der absoluten Musik: ‚Frei aber einsam‘“ (S. 124-174). Das Motto „Frei aber einsam“ kursierte im romantischen Kreis um Robert Schumann (vgl. Geck, S. 124), für Geck markiert es sozusagen die Gefahren, die von der Idee der absoluten Musik ausgehen. Mit seinem humanistischen Musik-Modell will er diese Idee gegen ihren „Mißbrauch“ in der Ästhetik- und Wissenschaftsgeschichte in Schutz nehmen: „ ‚Absolute Musik‘ ist eine kostbare Idee, mit der viel Mißbrauch getrieben worden ist. Ihr Kern ist die Forderung nach der Unverfügbarkeit von Musik.“ (Ebd., S. 126). Geck, der bei aller Kritik an den Prämissen der Idee der absoluten Musik festhält, entwirft eher eine Poetologie der romantischen (Instrumental-)Musik als das er auf die Möglichkeiten der Gemeinschaftsbildung in der Oper eingeht.

<sup>266</sup> Lindenberger, S. 160.

<sup>267</sup> Ebd., S. 152. – Zur funktionalen Nähe von Oper und Roman vgl. auch Adorno, der in *Bürgerliche Oper* eine Vergleichbarkeit beider Gattungen konstatiert: „In das repräsentative Spektakel der Oper hatte im neunzehnten Jahrhundert die bürgerliche Sehnsucht nach der Freiheit sich gerettet wie in den großen Roman, an dessen Komplexität die Oper so vielfach mahnt“. Dabei erscheinen Oper wie Roman als Bewältigungsformen für existentielle Fragen: „Jener Schrift [von Lukács] zufolge fragt der Roman, inmitten einer entzauberten Welt: wie kann das Leben wesenhaft werden? Die Antwort wird aber auch versucht, wann immer ein Lebendiger auf der Bühne anhebt zu singen.“ (Adorno: *Bürgerliche Oper*, S. 33f.)

<sup>268</sup> Strohm, S. 9.

Perspektive des Ästhetisch-Kollektiven erfolgen, wie es beispielweise Schauenberg macht, oder aus der Perspektive der Einzelkünste. Günter Schauenbergs Unternehmung, „stereotype Bauformen und stoffliche Schemata“ der Oper herauszuarbeiten, orientiert sich an der Oper als Zusammenspiel der verschiedenen Künste. Die von ihm herausgearbeiteten „Signifikanzen“ lassen sich, wie er betont, keinem der „drei Teilelemente Text, Musik oder Bühne“ allein zuordnen.<sup>269</sup> Für ihn stellt die synthetische Perspektive auf die Oper als Kollektivprodukt den wichtigsten strukturbildenden Faktor für seine Arbeit dar. Im Gegensatz dazu folgt beispielsweise Albert Gier der traditionellen Betrachtungsweise der Oper, die sich an den beteiligten Künsten Text, Musik und Bühne orientiert. Er erkennt zwar auch an, daß „das Ganze [der Oper] mehr ist als die Summe seiner Teile“<sup>270</sup> und daß sich durch die disziplinäre Trennung Probleme der Forschung ergeben. Er selbst arbeitet aber an der Untersuchung des Librettos und postuliert eine Autonomie des Operntextes als Bedeutungsträger: „Schauspieltext wie Libretto konstituieren eine autonome Bedeutungsebene innerhalb einer multimedialen Kunstform.“<sup>271</sup> Außerdem erhebt Gier zwar die Musik zum zentrale Definitionskriterium für Opernlibretti<sup>272</sup>, er hält es allerdings für problematisch, wenn man „die Musik zum wichtigsten Ausdrucksmittel schlechthin“ erklärt, da in der Oper dem sprachlichen Text, im Tanztheater der Körpersprache eine ähnliche Bedeutung zukomme.<sup>273</sup> Gier argumentiert dabei zeichentheoretisch, er spricht von den visuellen und akustischen Codes, die vom Rezipienten der Oper, in der die verschiedenen Zeichensysteme zusammengeführt würden, ‚gelesen‘ werden.

Lindenberger stellt den sozial- und ideengeschichtlichen Kontext der multimedialen Kunstform Oper als zentrales Kennzeichen heraus, der sich auf Theorie und Praxis der Oper auswirke und unser Verständnis in direkter Weise beeinflusse. Diese spezifische Beschaffenheit der Oper macht sie zu einem einzigartigen Kunstwerk:

„Serious writing about opera is often constrained by the fact that the form does not easily fit into a single discipline - at least as disciplines are defined institutionally today. The practitioners and theorists of opera have been conscious since its beginnings of its hybrid nature - its dual tie to music and poetry (symbolized by the perennial conflict between composer and librettist), as well as its dependence upon such other arts as dance, scenic design, and the various

---

<sup>269</sup> Schauenberg, S. 3.

<sup>270</sup> Gier: Das Libretto, S. 15.

<sup>271</sup> Ebd., S. 16.

<sup>272</sup> „Das Musikdramatische wäre zu definieren als jener Bereich, in dem Musik durchgehend als zentrales Ausdrucksmittel Verwendung findet.“ (ebd., S. 5.) - Zur Dominanz der Musik bei der Bestimmung der Oper liegt praktisch allen Ansätzen zugrunde. Vgl. stellvertretend Oskar Bies kernige Um-Schreibung von Wagners geschlechtlicher Metaphorik: „Die mütterliche Musik ist die geheime Tyrannin in diesem Familienkreise und macht dem väterlichen Drama, diesem sachlichen und berufstüchtigen Genre, das Leben nicht leicht.“ (Bie, S. 82). Selbstverständlich steht auch bei Bies „Widersprüchen“ die Musik an erster Stelle: „Der erste Widerspruch, der Kern aller lebensvollen Widersprüche liegt in der Musik selbst. Ich sehe in der Musik das Abbild aller Künste, ihre Metaphysik und auch ihre Physik, ich sehe die Motoren der Künste, ihre Agentien und Reagentien hier in der reinsten Form.“ (Bie, S. 14.)

<sup>273</sup> Gier: Das Libretto, S. 245f, Anm. 14.

crafts associated with the theatre. (...) Not only do its component arts belong to several formal disciplines, but a knowledge of the cultural and intellectual contexts within which opera has been embedded from the start may well affect our understanding of the form in a more immediate way than such knowledge does for other arts."<sup>274</sup>

Die Beteiligung vieler Disziplinen an der Oper als ästhetischem und kulturellem Phänomen ist nötig, faktisch erwächst aber genau daraus eine problematische Einseitigkeit innerhalb der Opernforschung. Um diesem Desiderat zu begegnen, plädiert Lindenberger für einen umfassenden Zugang zum Phänomen Oper, der neben den institutionellen Disziplinen auch kultur- und geisteswissenschaftliche Kontexte berücksichtigen soll. Als ein außerordentliches Beispiel für den Einfluß von Oper als ästhetisches Modell für Gesellschaftliches läßt sich Hitlers Wagner-Kult und die geradezu opernhafte Qualität der Nazi-Inszenierungen anführen, wie sie sich beispielsweise in Leni Riefenstahls Film über den Nürnberger Parteitag von 1934 niederschlägt:

„Yet through its very outrageousness this example also calls attention to that propensity of opera to take its shape from and to lend a new shape to phenomena existing outside what we ordinarily consider the aesthetic domain.“<sup>275</sup>

Weniger brisante Beispiele für eine Theatralisierung der Gesellschaft nach dem Vorbild der Oper schildert Eckart Kröplin, der sie etwa an der Architektur und den staatlichen Festumzügen im öffentlichen Raum des neunzehnten Jahrhunderts ausmacht.<sup>276</sup> Die Modellfunktion der Oper für den gesellschaftlichen Bereich wird vor allem von der Erhabenheit ihres Stil sowie der Idee des Gesamtkunstwerks abgeleitet. Mit der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft - schon die Opposition des Begriffspaars wäre dabei zu hinterfragen - offenbart sich die Relevanz der Kategorie Oper als Kollektivprodukt für Bereiche des Modells Oper, die über den ästhetischen hinausgehen.

Insgesamt verweist die Diskurs-Kategorie Oper als Kollektivprodukt auf die gesellschaftliche Relevanz der Kunstform Oper, sie stellt zudem eine wichtige ästhetische Voraussetzung für Gesamtkunstwerk-Konzepte dar. In literarischen Texten, die opernhafte Strukturen aufweisen, ist sie meistens implizit präsent.

---

<sup>274</sup> Ebd., S. 16 f.

<sup>275</sup> Lindenberger, S. 283f. Lindenberger spricht von der „operatic, sometimes distinctly Wagnerian quality“ von Hitlers Zeremonien. Das Überwältigende an Hitlers Inszenierungen scheint mit dem neuen, von der Oper übernommenen erhabenen und für die eigenen Zwecke pervertierten Stil in Zusammenhang zu stehen: „indeed, the operatic quality that colored the rhetoric, the decor, and the violent gestures with which the Nazi state imposed itself upon a world unaccustomed to models in so uncompromisingly high a style.“ (Ebd.)

<sup>276</sup> Eckart Kröplin: Theatralität als gesellschaftliches Phänomen im 19. Jahrhundert. In: Welttheater. Die Künste im 19. Jahrhundert. Hg. v. Peter Andraschke und Edelgard Spaude. Freiburg i. Br. 1992, S. 85-98. - Kröplin differenziert nicht wirklich zwischen Oper und Theater; vgl. dazu sein Kommentar zu einem Zitat von Louis Véron, dem Direktor der Pariser Grand Opéra, über die Oper als das Versailles der Bourgeoisie: „Die Oper, das Theater also als bevorzugter Raum bourgeois-herrschaftlicher Repräsentation.“ (Ebd., S. 86.)

## f) Opernfinale

Die Kategorie Opernfinale faßt einige der wichtigsten Merkmale der Oper im Hinblick auf ihre Funktion als Strukturmodell für den literarischen Text zusammen. Die opernhafte Ausgestaltung der Schlußpassage einer Dichtung, mit einer entsprechenden Wirkungsabsicht strukturiert, kann gegenüber dem Textganzen eine spezifisch neue poetische Ebene einziehen, womit der Oper eine tragende Funktion als poetologisches Modell zukommt. Im Rahmen der ‚Nummernoper‘, also der auch um 1800 vorherrschenden Form der Oper, die als Grundstruktur die abwechselnde Folge von musikalischen Nummern und gesprochenen Dialogen oder nur von wenigen Akkorden begleiteten, deklamatorischen *secco*-Rezitativen aufweist, stellt das ‚Finale‘ die häufigste Nummer an jedem Aktschluß dar. Es kann durchaus mehrere Szenen überspannen, das heißt, diese musikalische Form kann mehrere Personen-, ja sogar Ortswechsel umfassen. In Mozarts *Zauberflöte* beispielsweise beinhaltet das Finale des ersten Aktes (Nr. 8) die Begegnung Tamins mit den Knaben und dem Priester, diejenige von Pamina mit Papageno und Monostatos und schließlich den triumphalen Auftritt Sarastros; zum Finale des zweiten Aktes (Nr. 21) gehören unter anderem Paminas Selbstmordversuch, die Feuer- und Wasserprobe, der letzte Auftritt der Königin der Nacht und das *lieto fine* mit Sarastros Sieg. Insgesamt kann der Rückgriff im literarischen Text auf das Modell Opernfinale als eine Steigerungsform betrachtet werden, die mit einer Vielzahl an Elementen dem Textschluß über das ‚literarisch‘ Übliche hinaus eine ‚opernhafte‘ Ausgestaltung gibt. Folgende Elemente der Kategorie Opernfinale können sich in Texten finden: eine bildhaft ausgestaltete Szenerie mit einer üppigen Ausstattung, die oft eine Repräsentation des ‚Machtzentrums‘ darstellt; die Versammlung des Figurenensembles in einem abschließenden Knotenpunkt der Handlung, wobei dieses Element direkt an die Kennzeichnung der Oper als Kollektivprodukt anknüpft; eine ausgeprägte Tendenzen zum Zeremoniellen, Sakralen und vor allem zum Fest; visuelle Steigerungseffekte durch Bewegungselemente wie Pantomime und Ballett; das bühnentechnische Mittel des ‚Maschinenzaubers‘<sup>277</sup>, das trotz der zunehmenden Aufwertung und Eigenständigkeit der Musik ein zentrales Merkmal der Oper bleibt; die Musik, die eines der wichtigsten Mittel auch zur Gestaltung des Opernfinale darstellt; schließlich das *lieto fine*, das zumindest bis ins 19. Jahrhundert zwingend erforderliche glückliche Ende, das nicht selten durch einen *deus ex machina* ohne größere dramaturgische Anbindung herbeigeführt wird.

Einige der Elemente sind im folgenden näher zu erläutern.

Der *deus ex machina*, der in der Barockoper an Emblematisierung und Allegorisierung gebunden war und in modifizierter Form als Grundidee und dramaturgisches Schema in der Oper bis heute weiterlebt (Bsp. Don Fernando in Beethovens *Fidelio*, Erda in Wagners *Ring des Nibelungen*), hat zwei Funktionen: die Herbeiführung des *lieto fine* und die Herstellung einer „Theaterwelt, die als künstliche erkannt werden soll“<sup>278</sup>. Das *lieto fine* der Oper als standardisierte dramaturgische Ausformung des Finales kann als einzigartig in allen

---

<sup>277</sup> Zumindest für die Barockoper galt: „Auch die Musik kann nicht den Zauber übertrumpfen, den der Bühnenmaschinist inszeniert.“ (Schauenberg, S. 22.)

<sup>278</sup> Ebd., S. 62.

dramatischen Gattungen angesehen werden, da es neben seinen formalen Anforderungen an die Dramaturgie auch eine „eindeutig inhaltliche Forderung“ stellt.<sup>279</sup> Im Hinblick auf das *tragico fine*, daß dem Prinzip des zwingend glücklichen Endes zunächst entgegensteht, läßt sich, im Anschluß an Günter Schauenberg, zumindest für die Zeit um 1800 argumentieren, daß die Tragik eine „Erscheinungsform des Sprechtheaters ist, die der Oper nicht zukommt“<sup>280</sup>. Bei den Gattungen, die erste Ansätze zur Gestaltung tragischer Finale zeigen, handelt es sich um Formen, die dem Sprechtheater näher stehen als der großen Oper – Schauenberg nennt als Beispiele das Melodram und Bizets *Carmen* als eine Form der Opéra comique mit einem deutlich melodramatischen Einschlag. Schauenbergs weiterführende Begründung für das *lieto fine*, die er im ‚Wesen‘ der Musik erblickt, kann man nicht unbedingt folgen, obwohl er mit dieser Auffassung von Musik keineswegs alleine steht. Die alte *harmonia*-Vorstellung aufgreifend begründet Schauenberg die Stellung des *lieto fine* damit, daß die Musik die Kunst der Harmonien sei und deshalb unmöglich eine „Verbindung zwischen der nach Harmonie strebenden Musik und einer tragischen Handlung herzustellen“ sei oder doch zumindest ein tragischer Schluß durch die Musik relativiert und abgemildert würde.<sup>281</sup>

Die Verbindung von Oper und Fest wird schon von Anfang an durch den gesellschaftlichen Kontext der Opernaufführungen hergestellt, die häufig anlässlich von höfischen (z. B. Geburts- und Namenstage der Herrscherfamilie) oder städtischen Festen (Bsp. Karnevalssaison in Venedig) aufgeführt wurden. Die Modulierung der Oper als Fest ist – längst jenseits höfischer Zusammenhänge – bis heute wirksam. Opernaufführungen wurden, so Schauenberg, „zu allen Zeiten als festliche Ereignisse verstanden“, was „inhaltliche und formale, szenische und dramaturgische Konsequenzen“ hatte.<sup>282</sup> Auch die spätere Musiktheater-Praxis tendierte zu einem Synkretismus von Oper und sakralem oder profanem Fest: der Stagionebetrieb im italienischen Karneval, die Opernaufführungen anlässlich von Siegesfeiern in der Romantik<sup>283</sup> oder Richard Wagners pseudoreligiöses ‚Bühnenweihfestspiel‘ (ein aufschlußreiches Kompositum aus Profanem und Sakralem: Bühne – Weihe – Fest – Spiel) seien hier als Beispiele genannt. Die Assoziation von ‚Oper‘ mit ‚Fest‘ läßt sich kontinuierlich beobachten, beispielsweise bei Hugo von Hofmannsthal, der Goethes *Faust II* als „Oper“ und „Fest“ charakterisiert.<sup>284</sup> Auf die Verbindung der Idee

---

<sup>279</sup> Ebd., S. 41.

<sup>280</sup> Ebd., S. 129. Zum *tragico fine* vgl. auch Gier: Das Libretto, S. 115 und S. 71f (incl. Anm. 27 auf S. 267).

<sup>281</sup> Schauenberg, S. 127f. Ähnlich äußert sich auch Thrasybulos Georgiades, den Schauenberg auf S. 76 zitiert.

<sup>282</sup> Ebd., S. 54.

<sup>283</sup> Im Zusammenhang mit nationalen Bestrebungen finden sich Entwürfe zur Überhöhung der Oper zum Festspiel: Die Oper solle nicht mehr als höfisches Fest, sondern als heiliges (und patriotisches) Ritual zelebriert werden. Sie solle „jährlich einmal, mit einfacher Pracht und Feierlichkeit gegeben, und darin grosse, Deutsche Sujets behandelt“ werden (vgl. Lütteken, S. 148, der einen nicht weiter zu identifizierenden Freiherr von K., 1785, zitiert).

<sup>284</sup> Hofmannsthal bezeichnet *Faust II* als das „Fest aller Feste und, da er auf Schritt und Tritt Musik postuliert, die Oper aller Opern.“ (Hugo von Hofmannsthal: Einleitung zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn

von der Oper als Gesamtkunstwerk mit der des Festes verweist Laurenz Lütteken. Mit der „neuen Konzeption des musikalischen Theaters“ als Vereinigung der Künste sei auch eine

„neue Idee der Präsentation geboren, die das Bühnenereignis aus der Sphäre höfischer Repräsentation löste und in den feierlichen Augenblick der Einzigartigkeit erhob. Zur Glaubwürdigkeit des Wunderbaren und Erhabenen in der psychologischen Darstellung extremer Affekte gehörte nun die einzigartige Feierlichkeit der Aufführung, das Festspiel.“<sup>285</sup>

Die Gestaltung eines opernhafte[n] Finales im Text als Fest geschieht in der Regel in Kombination mit allen anderen Elementen des Opernfinales, insbesondere aber mit dem des *lieto fine*, das durch seinen Fest-Charakter den mit den Formen der Oper präsentierten Lösungsstrategien des Textes eine besondere Wirkungsabsicht verleiht. Insgesamt stellt die Kategorie des Opernfinales eine besonders plastische und gerne zur Anwendung gebrachte Kategorie im Rahmen des Modells Oper dar.

### g) Gesang: Sprache plus Musik

Das vielleicht wichtigste Charakteristikum der Oper ist der Gesang, der sich gegenüber anderen Formen des Singens zum einen durch seine ausgeprägte Kunstfertigkeit auszeichnet und zum anderen durch die Tatsache, daß er im Rahmen einer dramatischen Darstellung als ‚normale‘ Äußerungsform der Figuren präsentiert wird und im Handlungszusammenhang nicht weiter gerechtfertigt werden muß (wobei hier jede Gattung eigene Akzente setzt). An der ‚Unwahrscheinlichkeit‘ des singenden Menschen entzündet sich immer wieder die Kritik – und das nicht nur im Zeitalter der Aufklärung im 18. Jahrhundert –, an der Kunstfertigkeit des Gesangs, sei es an dessen Expressivität, sei es an dessen reiner Musikalität, die Begeisterung. Die Diskursivierung des Gesangs in der Oper, die uns hier als die letzte Kategorie im Rahmen des Modells Oper interessiert, läßt sich vor allem in zwei Bereichen des operntheoretischen Diskurses beobachten: zum einen in dem an semiotischen Argumenten orientierten Bereich, der den Gesang unter der Prämisse der zeichentheoretisch begründeten Opposition von Musik und Sprache untersucht, und zum anderen in dem Bereich ästhetischer Ansätze, die sich sozusagen der Tatsache der ‚Unwahrscheinlichkeit‘ des Gesangs im dramatischen Zusammenhang stellen und diese in ein ästhetisches Konzept nicht zuletzt für die Aufführungspraxis von Opern einzubinden versuchen.

Die im folgenden an den beiden benannten Bereichen vorgestellte Diskursivierung des Gesangs zeigt eindrücklich die Bedingungen, in deren Rahmen die Oper aufgrund ihres zentralen Elementes, des Gesangs, als ästhetisches Modell wirken kann. Die Diskussion des semiotischen Bereichs zielt dabei auf die Frage nach dem Musikbegriff, der zur Basis eines Modells gemacht wird (Ist Gesang Musik?); die Diskussion des ästhetischen Bereichs zielt auf den dramaturgischen Zusammenhang des Gesangs und die Frage seiner ‚Renaturalisierung‘, die auf zweiter Ebene mit der Auslegung des Gesangs als gesteigerte Äußerungsform des

---

Einzelbänden. Hg. von B. Schoeller, Bd. 8: Reden und Aufsätze I (1891-1913). Frankfurt am Main 1979, S. 443-448, hier S. 447.) Vgl. auch unten, Kap. 4: Goethe.

<sup>285</sup> Lütteken, S. 146.



Menschen dessen Artifizialität überspielen soll. Bei diesem Ansatz, der sich besonders gut an den Überlegungen des Regisseurs Götz Friedrich zeigen läßt, werden die ästhetischen Kategorien des 18. Jahrhunderts reaktualisiert. Der Gesang, der gerade im Kontext der Forschung zur Romantik als eines der Modelle des Musikalischen diskutiert wird<sup>286</sup>, kann durch seine Rückbindung an die Oper, in der er einen zentralen Platz einnimmt, auch zu einer Relativierung zwischen den Modellen des Musikalischen und der Oper beitragen.

Bei einem semiotischen Ansatz zur Untersuchung von Gesang betrachtet man Sprache und Musik als zwei distinkte Zeichensysteme, die Gemeinsamkeiten (akustisch, transitorisch) und Unterschiede (vor allem bezüglich der semantischen Struktur) aufweisen, und beschreibt die spezifische Verbindung beider im Gesang. Die Klärung möglicher theoretischer Positionen, die sich dabei einnehmen lassen, trägt zu einer besseren Verortung derjenigen Ansätze bei, die in Ästhetik und Literatur um 1800 auf den Aspekt des Gesangs im Rahmen des Modells Oper zurückgreifen. Die Bandbreite der möglichen Ansätze variiert enorm, sie soll im folgenden anhand zweier Positionen umrissen werden, die gegensätzliche Standpunkte vertreten: zum einen die am Beispiel des Linguisten Roland Harweg aufgezeigte Position, die von der Prämisse einer semiotisch begründeten absoluten Opposition von Musik und Sprache ausgeht und versucht, die ‚Vermählung‘ beider Zeichensysteme im Gesang zu beschreiben; zum anderen die in dieser Studie entwickelte Position, derzufolge Gesang zutreffender als eine Äußerungsform aufzufassen ist, bei der sich ‚musikalische‘ und ‚sprachliche‘ Anteile überschneiden, daß heißt, bestimmte Parameter wie Tonhöhe, Klangfarbe und Rhythmus werden vom ‚Sprach‘ - und vom ‚Musik-Anteil‘ im Gesang geteilt. Mit diesem Ansatz lassen sich die Spezifik und die Faszination des Gesangs in der Oper sehr viel besser erklären, als wenn man von einer sprachlichen Grundsubstanz ausgeht, der die Musik gleichsam übergestülpt wird.

Roland Harweg, der als Beispiel für die radikale Opposition von Sprache und Musik im Gesang fungiert, geht in seiner Studie *Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik* auch auf die Oper ein.<sup>287</sup> Harweg hatte schon in den 1960er Jahren eine Diskussion zum Vergleich von Musik und Sprache angestoßen und dabei auf einer „essentiellen immanent-zeichentheoretischen Verschiedenheit“<sup>288</sup> der beiden insistiert – eine Debatte, auf die noch die heutige Intermedialitätsforschung rekurriert.<sup>289</sup> Harweg ist

---

<sup>286</sup> Vgl. beispielsweise Lubkoll, Kap. 2.2: Musik und Tod: Clemens Brentano *Der Sänger* (S. 160-168), wo Brentanos Text im Hinblick auf Autorschaftsmodelle interpretiert wird.

<sup>287</sup> Roland Harweg: *Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik*. In: *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse*. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Hg. v. Walter Bernhart. Tübingen 1994, S. 135-152.

<sup>288</sup> Harweg: *Prosa, Verse, Gesang*, S. 145, Anm. 18.

<sup>289</sup> Zur „ersten Runde“ der Debatte vgl. Roland Harweg: *Sprache und Musik*. In: *Poetica* 1 (1967), S. 390-401 und Roland Harweg, Ulrich Suerbaum, Heinz Becker: *Sprache und Musik. Diskussion über eine These*. In: *Poetica* 1 (1967), S. 402-414 und Roland Harweg: *Noch einmal: Sprache und Musik*. Ebd., S. 556-566. – Zur anhaltenden Rezeption vgl. Wolf: *The Musicalization of Fiction*, S. 11f und S. 22: „The differences between music and (narrative) literature become even more prominent if we approach the vexed question of meaning, that is, if we leave the level of the signifiers and compare literary signifieds and referents with (potential) signifieds and referents in, or generally the meaning of, music. However, as will become apparent in the following, these differences are not as absolute as some (e.g. Harweg [...]) would have it.“ und Gier, der Harweg

der Ansicht, daß die „Musik ein asemantisches Phänomen und damit etwas ganz anderes als Sprache ist“.<sup>290</sup> Aus diesem Grund könne Musik auch keine Geschichten erzählen - denn dazu müßte sie etwas bezeichnen - und sie kann auch „keine Empfindungen oder Stimmungen ausdrücken, sie kann lediglich Empfindungen oder Stimmungen *hervorrufen*, und das ist etwas völlig anderes.“<sup>291</sup> Dazu müßte sie nämlich über eine „Art von Zeichenfunktion verfügen, also eine Art Sprache sein“. Damit räumt Harweg zwar mit einigen liebgewordenen Mythen über die Ausdrucksfähigkeit von Musik auf, erhebt zugleich aber den Anspruch auf eine endgültige Deutung der Musik im Streit um den Vergleich von Musik und Sprache, obwohl seine Prämissen standortgebunden sind und keine universale Gültigkeit beanspruchen können.

Ausgangspunkt ist ein Vergleich von Prosa und Poesie, der sowohl den Ausgangs- wie den Endpunkt des Aufsatzes darstellt - mithin bedient sich Harweg der „ästhetische Befriedigung“<sup>292</sup> gewährenden Bogenform (eine *der* musikalischen Grundformen) für seinen linguistisch fokussierten Ausflug zu Musik und Oper<sup>293</sup>. Durch den Vergleich kommt er zu einer Differenzierung von „*sprachlichem* Rhythmus“ in der Prosa und „*musikalischem* Rhythmus“<sup>294</sup> in der Verssprache (via Metrum, Versen, Strophen), der „der Sprache gleichsam von außen übergestülpt“<sup>295</sup> ist und nicht „selber als Träger eigener semantischer Informationen“<sup>296</sup> auftritt. Nun unterscheidet Harweg zwar zwischen „dem Phänomen der *Musik* und dem Phänomen des *Musikalischen*“, weist sogar darauf hin, daß dieser Begriff „überhaupt nur für eine Applikation auf solche [d.h. nicht-musikalische, S.L.] Phänomene gedacht ist“<sup>297</sup>. Trotzdem verfängt sich seine Argumentation: Die Kategorie des Musikalischen, die ein „abstrahierbarer Teil der Musik“ ist, sei natürlich „keine beliebige, sondern, im Gegenteil, die essentielle Eigenschaft der Musik“.<sup>298</sup> Die wesenhafte Definition der Musik durch ihre Asemantik entspricht dem modernen autonomen Musikbegriff; ihm

---

erwähnt, selbst aber Musik durchaus als ein semiotisches System versteht: man müsse sich „darüber verständigen, von welchem Zeichenbegriff man ausgehen will“ (Gier: Musik in der Literatur, S. 62, Anm. 6).

<sup>290</sup> Harweg: Prosa, Verse und Gesang, S. 147.

<sup>291</sup> Ebd., S. 149, Herv. im Orig.

<sup>292</sup> Ebd., S. 151.

<sup>293</sup> Bei diesem linguistischen Fokus und in der Bogenform des Aufsatzes (vgl. die Abschnitte 1. Prosa und Verse, 2. Gesang, 3. Noch einmal: die Prosa) schleicht sich zu guter letzt sogar noch eine von der Musik inspirierten Formulierung von Modellhaftigkeit ein, bei der sich die Prosa an das ‚metamusikalische‘ Ideal annähert: „Aber dieses von ihm [dem sprachlichen Rhythmus, S.L.] erzeugbare Wohlgefallen ist kein musikalisches mehr, sondern allenfalls ein metamusikalisches. Es ist ein Fall jenes Wohlgefallens, das überall dort entsteht, wo, und sei es auch nur annäherungsweise, die Performanz eine Übereinstimmung mit der Kompetenz, die Realität eine solche [Übereinstimmung] mit dem Ideal erzielt.“ (Ebd., S. 152.)

<sup>294</sup> Ebd., S. 136, Herv. im Orig.

<sup>295</sup> Ebd., S. 137.

<sup>296</sup> Ebd., S. 140.

<sup>297</sup> Ebd., S. 141, Herv. im Orig. Vgl. nochmals die Bestimmung des Musikalischen bei Leuchner, den sie deutlich von ‚Musik‘ unterscheidet.

<sup>298</sup> Ebd.

kann daher, wie wir oben gesehen haben, trotz seines universalen Geltungsanspruchs nur eine eingeschränkte historische und theoretische Gültigkeit zuerkannt werden.

Abgesehen von der Relativität des Musikbegriffs ist außerdem erstens die Frage berechtigt, ob der „musikalische Rhythmus“ der Verssprache tatsächlich „gleichsam von außen übergestülpt“ ist<sup>299</sup>, und zweitens ist auf den schiefen Vergleich bei Harweg hinzuweisen, der die Musik der Sprache (und nicht etwa der Literatur) gegenüberstellt, worauf auch Werner Wolf hinweist:

„Basically, such a procedure implies a somewhat flawed comparison between a non-artistic primary semiotic system (language) and an art such as music, which is, like all art, something Jurij M. Lotman has referred to as a ‚secondary modelling system‘.“<sup>300</sup>

Harwegs Grundbeschreibung des Gesangs läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Gesang bestehe aus einer Verbindung zweier autarker, prinzipiell trennbarer Phänomene, des semantischen Phänomens Sprache und des asemantischen Phänomens Musik.<sup>301</sup> Was zunächst einleuchtet, wirft bei genauerem Hinsehen diverse Fragen und Probleme auf. Zum einen operiert Harweg mit unklaren Metaphern und vagen Beschreibungen. Er spricht davon, wie sich das eine mit dem anderen Phänomen „vermählt“<sup>302</sup> – eine Beschreibung, mit der suggeriert wird, daß es um mehr geht als die bloße Addition (was es beim Gesang u.E. ja auch ist), ohne aber Genaueres dazu zu sagen. Auch spricht Harweg auf einmal von „Musik“ in der Verssprache (statt des „Musikalischen“ als von Musik entlehnter zentraler Eigenschaft) und von „geliehenen“ und „autarken“ „Körpern“ der Sprache und der Musik. Das ist eine Art von Metaphorik, die eine größere Komplexität beinhaltet, als es die nachfolgende Definition vom Gesang als Verbindung zweier autarker Phänomene zu erkennen gibt.<sup>303</sup>

Die Verbindung der „autarken“ Phänomene Musik und Sprache im Gesang ist diffiziler als es Harwegs Konzept darstellt. Nehmen wir den Parameter der Tonhöhe (Melodie) – ähnliches gilt aber auch für den Parameter Tondauer (Rhythmus), den Harweg interessanterweise bei der Erläuterung seines Semantik-/Asemantik-Konzepts ganz in den Vordergrund rückt. Am Parameter Tonhöhe läßt sich die komplexe Wechselwirkung bei der ‚Addition‘ von Musik und Sprache zum Gesang illustrieren. Musik wie Sprache verfügen beide über den Parameter Tonhöhe (man spricht ebenso von einer Sprach- wie von musikalischer Melodie).

---

<sup>299</sup> Vgl. dagegen Frieder Zaminer, der den Übergang zwischen Prosasprache, Verssprache und musikalischer Melodie als sehr viel fließender auffaßt: „Textgliederung (Vers- und Stropheneinteilung der Dichtung, Sinn- und Interpunktionsgliederung der Prosa) und Sprachrhythmus (Versmaße der Dichtung, Wort- und Satzakkente der Prosa) zeichnen sich im melodischen Duktus ab“. (Frieder Zaminer: Art. „Melodie“. In: Brockhaus Riemann Musiklexikon. Hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 3. <sup>2</sup>1998, S. 108-110, hier S. 109.)

<sup>300</sup> Wolf: *The Musicalization of Fiction*, S. 12.

<sup>301</sup> Vgl. Harweg: *Prosa, Verse und Gesang*, S. 142 und 145.

<sup>302</sup> Ebd., S. 142.

<sup>303</sup> „Während Musik im Rahmen der *Verssprache* nur als eine Intrusion bestimmter abstrakter musikalischer Strukturen mit von der Sprache geliehenen Körpern existent ist und einige dieser Strukturen, nämlich die Reime, nicht einmal von der Sprache isoliert werden können, ist Musik im Falle des *Gesangs* durchaus eine Struktur mit *autarkem* Körper.“ (Ebd., S. 142, Herv. im Orig.)

Die Tonhöhe ist bei der Musik allerdings ausgeprägter, weil sie dort a) in der Regel einen größeren Umfang hat, b) innerhalb eines Tonsystems fixierbar ist (das hängt von der Musikart ab), und weil wir es c) gewohnt sind, unter einer Melodie eine harmonisch und rhythmisch fixierte Tonfolge zu verstehen, die zusätzlich auf dem Parameter Klangfarbe ein harmonisches Obertonspektrum aufweist (im Gegensatz zum unharmonischen Obertonspektrum der Sprache - das hängt aber erst recht mit der Musikart zusammen). Dadurch wird der Parameter Tonhöhe in der Musik besonders deutlich ins Bewußtsein gerückt. Die Tonhöhe beziehungsweise der Tonhöhenverlauf der Sprache (des vertonten Textes) existiert im Gesang weiter und wird dort durch die Gesangsmelodie (den ‚Musik‘-Anteil des Gesangs) aufgegriffen, erweitert und zum Teil aufgehoben. Prinzipiell aber *teilen* sich sprachlicher und musikalischer Anteil den Parameter Tonhöhe, man kann es sich als eine Art gemeinsames Verfügen über *einen* Anteil des Gesangs vorstellen, der je nach musikalischer Ausformung theoretisch gegen null tendieren kann, nämlich dann, wenn entweder von der Sprachmelodie (z. B. im Koloraturgesang) oder der musikalischen Melodie (beim Sprechen) nichts mehr übrig bleibt.<sup>304</sup> Das bedeutet, daß sich der Gesang nicht sauber in einen ‚Musik‘- und einen ‚Sprach-Anteil‘ aufspalten läßt. Man kann sich das am Beispiel von Deklamation und Rezitativen veranschaulichen, die sich mehr oder weniger deutlich der Sprachmelodie anpassen. Singt man sie ohne Worte und spricht die Worte ohne Gesang, hätte man keine saubere Trennung in zwei autarke Phänomene, sondern würde gewisse Elemente, nämlich die ‚geteilten‘ Anteile, sozusagen zweimal vortragen.<sup>305</sup> Die von Harweg postulierte generelle Asemantik der Musik ist eine irreführende Kategorie, da man andernfalls annehmen müßte, der Lautkörper der Sprache überhaupt sei asemantisch. Schließlich kann man den Sinn von Sprache auch beim stummen Lesen erkennen, und mit der Formel ‚Asemantik gleich Musik‘ wäre Sprache immer schon zum Teil musikalisch - ein Gedankengang, den gerade Harweg in seinem Prosa-Rhythmus-Beispiel vehement ablehnt.

Neben diesen systematischen Überlegungen zum Gesang, mit denen sich die linguistischen Postulate von Harweg zur Dichotomie von Musik und Sprache als zumindest revidierungsbedürftig erweisen, sei noch eine historische Begründung angeführt. An historischen Gesangsformen wie dem Gregorianischen Choral<sup>306</sup> läßt sich ablesen, daß schon die Frage nach der ‚Verbindung‘ der beiden ‚autarken‘ Phänomene Musik und

---

<sup>304</sup> Vgl. noch einmal Gary Schmidgalls Skala mit den Polen Sprechen - Koloraturgesang (s. S. 48).

<sup>305</sup> Vgl. dagegen Harweg: Prosa, Verse und Gesang, S. 142.

<sup>306</sup> Michael Walter demonstriert am Gregorianischen Choral als einem besonders eindrücklichen, weil historisch fernen Beispiel, dem ein völlig anderer Musik- und Sprachbegriff zugrundeliegt, die historische Gewordenheit der heutigen Dichotomisierung von Musik und Sprache: „Alle Bemühungen, ein Wort-Ton Verhältnis ex post interpretativ herauslösen zu wollen, gehen darum in die Irre; Wort und Musik waren eins, gehobene Sprache (...), weshalb weder das Wort als vertontes noch Musik oder Melodie als vertonende existierten. Die Übergänge zwischen gesprochener Sprache, rezitierender Aussprache und gesungener Sprache war fließend und wurden auch terminologisch im Frühmittelalter nicht unterschieden: Nicht mit dem Terminus Differenz läßt sich das Verhältnis zwischen den Gebrauchsmanifestationen der Sprache beschreiben, eher als nicht-dichotome ‚Polarität‘.“ (Michael Walter: Musik und Sprache. Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung. In: Text und Musik. Neue Perspektiven ihrer Theorie. Hg. v. dems. München 1992 (Materialität der Zeichen, Reihe A, Bd. 10), S. 9-31, hier S. 9f.)

Sprache, die Harweg in seinem linguistischen Modell verabsolutiert, auf bestimmte historisch-ästhetische Prämissen zurückgeht, nämlich die der Idee der absoluten Musik, die eine dichotome Gegensätzlichkeit von ‚Musik‘ und ‚Sprache‘ voraussetzt. Positionen wie die von Harweg spiegeln mehr den ästhetischen Stand seiner Zeit wieder, nämlich den aktuellen Musikbegriff, als eine empirische Faktizität ‚des‘ Gesangs.

Am „Beispiel der Oper“ erörtert Harweg die Verbindung von Musik und Sprache im Gesang als dem einzigen „Ort“, an dem überhaupt eine Verbindung hergestellt wird, und zwar aufgeteilt in „erscheinungsbezogen“, das heißt in Bezug auf das, was akustisch-phonetisch wahrnehmbar ist,<sup>307</sup> und „semiotisch“, also zeichentheoretisch. Ohne seine Ausführungen im Detail nachvollziehen zu müssen, läßt sich festhalten, daß Harwegs Destruktion von Ulrich Weissteins Opernsystematik, die die Oper aufgrund ihres jeweiligen Verhältnisses von Musik und Sprache mit den Möglichkeiten ‚dienend/dominierend/gleichwertig/autark‘ in vier Typen unterteilt, insofern überzeugt, als es ja *innerhalb* einzelner Werke und Werktypen die verschiedensten Ausprägungen der Musik-Sprache-Relation gibt (vom *secco*-Rezitativ bis zur Koloraturarie). Harweg möchte allein schon wegen der in der Oper möglichen Plurilinearität, bei der verschiedene Personen gleichzeitig verschiedene Texte singen können, zu Weissteins vier Operntypen noch eine „fünfte Theorie“ über das Verhältnis von Sprache und Musik in der Oper“ hinzufügen, nämlich die in unserem Zusammenhang nicht überraschende Definition der Oper als „*hybrides Genre*“ - er möchte nicht an der, wie er findet, „stark wertend besetzten“ Formulierung von der Oper als „absurdes Genre“ festhalten.<sup>308</sup> Anders als Oskar Bie, der sich freimütig über die Oper als unmögliches Kunstwerk ausläßt, nimmt Harweg ‚Rücksicht‘ auf ein in seinen Augen wohl ohnehin reichlich kritisiertes Genre. Seine Ausführungen zu der einzigartigen Fähigkeit der Oper, mit der gleichzeitigen Darbietung vieler Stimmen eine unerhört transparente Plurilinearität erzielen zu können, bricht er schnell ab, um mit der Feststellung, Musik könne keine Geschichten erzählen und keine Empfindungen ausdrücken, in seiner ‚Entsemantisierung‘ der Musik fortzufahren.

Harwegs Vorgehen wirkt, abgesehen von den informativen linguistischen Differenzierungen, im Ganzen betrachtet durchaus wie der dringende Versuch einer Einhegung der Musik und der Aufwertung der bedeutungstragenden Sprache. Man hat den Eindruck, er scheue vor den Konsequenzen seiner in Bezug auf den Operngesang getroffenen Feststellung zur Überlegenheit des Gesangs gegenüber der normalen Sprache zurück, die sich aus dem ‚Plus‘ der Musik gegenüber dem bloß gesprochenen (oder gelesenen) Text ergeben würden. Abgesehen von der eingangs erwähnten Schiefelage beim Vergleich von Sprache mit der Kunstform Musik entzieht er sich zudem durch die plötzliche Einführung einer rezeptionsästhetischen Kategorie, nämlich der guten *Rezipierbarkeit* gleichzeitig gesungener Stimmen, der genaueren *semiotischen* Betrachtung der Verbindung von Musik und Sprache im Gesang. Und bevor die *Oper* ihre Stärken ausspielen kann, wird die *Musik*

---

<sup>307</sup> Vgl. auch Harwegs rigide Definition musikalischer Wahrnehmung: „Die Wahrnehmung von Musik ist eine Wahrnehmung sowohl von sinnlichen als auch von strukturellen Gegebenheiten, und beide werden teils ästhetisch unmittelbar und teils synästhetisch [z. B. räumlich, S.L.] übertragen wahrgenommen.“ ( Harweg: Prosa, Verse und Gesang, S. 150.)

<sup>308</sup> Ebd., S. 149.

von Harweg in ihre Schranken verwiesen. Zu der sinnfälligen Hybridität der Oper führt Harweg aus:

„Gleichzeitig geäußerte Texte verbinden sich, zumindest für ein und denselben Rezipienten, *nicht* zu einer höheren Einheit, gleichzeitig gesungene Musik aber tut dies sehr wohl. Der Hörer ist zwar in der Lage, eine beliebige Zahl gleichzeitiger Stimmen *musikalisch*, aber nicht, sie, selbst wenn sie nicht durch Musik verzerrt sein sollten, *sprachlich* zu rezipieren. (...) während Texte normalerweise *unilineare* Gebilde zu sein haben (...), können musikalische Schöpfungen stets und ohne weiteres *plurilinear* sein, ohne die geringste Notwendigkeit einer Verzweigung und Spaltung der Rezeptionsgemeinschaft.“<sup>309</sup>

Da es sich aber um eine „musikalische“ Rezeptionsweise der gleichzeitigen Stimmen handelt, ist es eine „asemantische“ und damit im wahrsten Sinne des Wortes „bedeutungslose“ Wahrnehmungsweise – eine implizite oder suggerierte Schlußfolgerung Harwegs zum Operngesang, mit der er sicher nicht alleine steht.

Mit dieser kleinen Skizze soll die Problematik umrissen sein, die sich für die Kategorie Gesang ergibt, wenn man sie als Verbindung von Sprache und Musik mit der Prämisse der Idee der absoluten Musik untersucht. Mit dem zweiten Bereich der Kategorie Gesang, seiner ästhetischen Diskursivierung, insbesondere unter dem Primat der ‚Natürlichkeit‘, läßt sich zeigen, in welcher Weise sich Lösungsansätze zur rationalistischen Kritik an der ‚Unwahrscheinlichkeit‘ der Oper, insbesondere des Faktors Gesang, bis heute abarbeiten. Von den beiden denkbaren Extremen, entweder der ‚Künstlichkeit‘ der Oper und des Gesangs volle Gültigkeit einzuräumen (vgl. Oskar Bie), oder eine ‚Renaturalisierung‘ der Oper und des Gesangs anzustreben, beispielsweise durch eine interpretatorische Rückbindung an das Theater, soll im folgenden letzteres am Beispiel der Positionen des Regisseurs und Opernintendanten Götz Friedrich erörtert werden (von den Postulaten zur Artifizialität der Oper ist im Abschnitt 2.1 Modell Oper heute die Rede gewesen).

Im ästhetischen Diskurs über den Gesang toben die Schlachten des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf dessen ‚Unnatürlichkeit‘ heutzutage zumindest im Bereich der Aufführungspraxis weiter. Götz Friedrich mahnt als Regisseur<sup>310</sup> in *Das Singen auf der Bühne*<sup>311</sup> eine Reform der Operninterpretation an, die dem eigentlichen Zweck dieser Kunstform, der wahren Darstellung des Dramas, neue Geltung verschaffen soll. Es geht

---

<sup>309</sup> Ebd.

<sup>310</sup> Der Wechsel der Perspektive im Operndiskurs von der Kompositionskritik zur Aufführungskritik hängt mit dem veränderten Repertoire, das zu 95 Prozent aus Opern besteht, die älter als achtzig Jahre sind, und dem Status des historischen Werkes darin zusammen. Das Verhältnis von Werk und Interpretation/Inszenierung hat sich grundlegend verändert, die Vertonung eines Librettos im 18. Jahrhundert hatte in etwa den Status, den die Neu-Inszenierung eines Repertoire-Stückes heute hat: „Helmut Hücke hat den treffenden Vergleich gefunden, die Musik [in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, S.L.] habe damals eine ähnliche Rolle gehabt wie bei heutigen Theateraufführungen die Inszenierung (...) Daß gerade in jüngster Zeit erfolgreiche Inszenierungen selbstständig werden können (...), läßt der Inszenierung etwas sehr Ähnliches wiederfahren wie es tatsächlich der Opernvertonung noch im 18. Jahrhundert wiederfuhr – sie wird zum selbstständigen Kunstwerk.“ (Strohm, S. 19.)

<sup>311</sup> Götz Friedrich: *Das Singen auf der Bühne* (1957). In: Ders.: *Musiktheater. Ansichten – Einsichten*. Frankfurt a. M., Berlin 1986, S. 15-26.

Friedrich um die Überbrückung der Differenzen zwischen Oper und Theater und deren Amalgamierung zu einer neuen Form von ‚Musiktheater‘. Schon seine Absetzbewegung gegen die „konventionelle Operndarbietung“, die er „im Folgenden der Kürze halber mit ‚Oper‘ bezeichnet“<sup>312</sup>, zeigt ebenso wie seine detailliert begründeten „Reformbestrebungen“<sup>313</sup> das Verhaftetsein in dem gegen die Künstlichkeit der Oper<sup>314</sup> gerichteten Diskurs. Sie lassen sich als eine weitere Variante des jahrhundertealten Streits um die Oper und deren Erneuerung lesen. ‚Oper‘ steht bei Friedrich für einen artistisch-musikalischen Selbstzweck, während Musik und Gesang im Musiktheater Mittel zum Ausdruck des Dramas (nicht identisch mit dem Libretto!) sind. Kennzeichnen dafür sind die „Befolgung dramaturgischer Gesetzmäßigkeiten und die reale Menschengestaltung“. Musiktheater versucht die Opposition von Oper und Theater, Wort und Ton in einer Synthese aufzulösen: „Im Unterschied zum Sprechtheater, das dazu in der Regel keine Veranlassung hat, und zur Oper, die dazu in der Regel keine Veranlassung sieht, versucht das Musiktheater, die Funktionsgesetze von Musik und Theater miteinander zu verbinden.“ Das zentrale Augenmerk ist dabei auf den Gesang gerichtet:

„Den Kern des musikalischen Theatererlebnisses bildet das Singen auf der Bühne. Das Singen als gesteigerten, unentbehrlichen, dramatisch überzeugenden Ausdruck zu entdecken und einzusetzen, ist die entscheidende Aufgabe im Musiktheater.“<sup>315</sup>

Entscheidend für die Konzeption des Musiktheaters ist eine Neufassung des Faktums Gesang, es gilt, sozusagen die Vorteile beider Gattungen, Theater und Oper, zu nutzen: „Das Musiktheater unterscheidet sich vom Sprechtheater durch die Tatsache, daß gesungen wird, und von der Oper durch die Fragestellung, warum gesungen wird.“<sup>316</sup> Der gesangliche Ausdruck muß mit Notwendigkeit aus dem dramatischen Vorgang erwachsen.

Friedrichs Argumentation ist bis ins Detail mit den auf dem ästhetischen Gegensatz von ‚Natur‘ und ‚Kunst‘ gegründeten Oppositionsbildungen durchzogen. ‚Wahrheit‘ steht gegen Unwahrheit, (artistisches) Vergnügen gegen (tiefsten menschlichen) Ausdruck, Illusionismus gegen Nicht-Illusionismus („Als Ob“ und Durchbrechen des „Als Ob), implizit stehen Sprache gegen Musik, Theater gegen Oper. Friedrich spricht etwa vom „musikalischen Selbstzweck“ herkömmlicher Opernaufführungen die durchaus „eine hohe konzertmäßige Kultur“ besitzen, im Unterschied zu Versuchen, „sie dem glaubhaften menschlichen Vorgang, wie er den Autoren vorschwebte, anzunähern.“<sup>317</sup> Dem Postulat des ‚Natürlichen‘

---

<sup>312</sup> Ebd., S. 16.

<sup>313</sup> Ebd., S. 17.

<sup>314</sup> Vgl. dazu Friedrichs Beschreibung der Oper: „Die einen kehren sich von der Oper ab als dem Tummelplatz des Unnatürlichen, des Sinnwidrigen, der artistischen Eitelkeit; aus denselben Gründen, die nur anders genannt werden, bekennen sich wiederum andere zur Oper, zu ihrer Irrealität, ihrem Zauber, zum ausschließlichen Musikgenuß, auch zu ihrer Ausstattungsfülle.“ (Ebd., S. 15.)

<sup>315</sup> Ebd., S. 16.

<sup>316</sup> Ebd.

<sup>317</sup> Ebd., S. 17.

und ‚Wahren‘ soll auch der Gesang folgen, der kein „Kunstgesang“<sup>318</sup> sein soll, dann könne er „jede andere auf der Bühne mögliche Äußerungsform in der Aussagekraft wie im ästhetischen Reiz übertreffen“, dann kann das Musiktheater zu „einer der höchsten Formen künstlerischer Wirklichkeit“<sup>319</sup> werden:

„dann wird das Singen auf der Bühne eher und stärker zu dem, was es der Natur nach in unserer Kunst ist: die das Menschliche bis in seine geheimsten Winkel durchforschende und bis zu seinen kühnsten Träumen offenbarende Äußerung, die ihresgleichen sonst nicht hat.“<sup>320</sup>

In Friedrichs Text, aus dem das letzte Zitat entnommen wurde, *Die Handlung als Kriterium*, werden die Oper und speziell der Gesang ebenso wie in dem zuvor herangezogenen Text *Das Singen auf der Bühne* als ein ästhetisches Modell konstituiert, da sie zum tiefsten menschlichen Ausdruck fähig seien, was zu der paradoxen Konstruktion von der „Natur in unserer Kunst“ führt. Dieser Konstruktion geht das Dilemma voraus, daß Friedrich einerseits den Gesang im Zentrum der Oper wie im Musiktheater sieht, sich andererseits aber vom artistischen Operngesang absetzen muß - und ein Kunstprodukt bleibt der Operngesang allemal. Dem versucht Friedrich durch die Forderung zu entgehen, daß der Gesang jeweils aus dem dramatischen Zusammenhang begründet sein müsse, wozu auch die Identifikation mit der Sänger-Rolle gehört, die ein „organischer, schöpferischer Verwandlungsprozeß“ ist und zu einer „Identifizierung mit der darzustellenden Figur“ führen soll.<sup>321</sup> Friedrich wendet sich entschieden gegen eine Inszenierungsform, bei der Sänger X brilliert statt daß Figur A leidet.<sup>322</sup> Vielmehr versucht er, für die Oper ein illusionistisches Konzept zu entwerfen, indem er zum einen die Artifizialität des Singens mit der des Malens oder Dichtens gleichsetzt:

„Wir würden den entscheidenden Qualitätsunterschied zwischen Wirklichkeit und Kunst negieren, wenn wir nicht energisch darauf bestehen würden, daß das Singen so sehr oder so wenig ‚künstlich‘ ist wie der Pinselstrich eines Malers, die Linie einer Skulptur oder der Reim eines Gedichtes.“<sup>323</sup>

Und zum anderen will Friedrich der Oper und dem Operngesang - unter grundsätzlicher Anerkennung der Künstlichkeit der Kunst im allgemeinen - eine Natürlichkeit innerhalb der Grenzen der Kunst zu verschaffen, bei der das Singen nicht als „Kunstmittel“, sondern als

---

<sup>318</sup> Ebd., S. 19.

<sup>319</sup> Ebd., S. 26.

<sup>320</sup> Götz Friedrich: *Die Handlung als Kriterium* (1962). In: Ders.: *Musiktheater. Ansichten - Einsichten*. Frankfurt a. M., Berlin 1986, S. 27-33, hier S. 33.

<sup>321</sup> Ebd., S. 20.

<sup>322</sup> Vgl. auch Erika Fischer-Lichte, die das Faktum Gesang in der Oper in Unterschied zum Schauspiel mit zeichentheoretischer Methodik charakterisiert: „Das Singen des Schauspielers denotiert im dramatischen Theater das Singen der Rollenfigur X, im Musiktheater dagegen ein besonderes Sprechen von X. (...) Während in der Oper das Singen zur Definition der Gattung gehört und insofern das Faktum des Singens selbst nicht als bedeutungstragendes Element gelten kann, muß es im dramatischen Theater als solches bewertet werden.“ (Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen <sup>4</sup>1998, S. 173f.)

<sup>323</sup> Friedrich: *Die Handlung als Kriterium*, S. 31.



„notwendige Äußerungsform des Menschen“ erscheint. Man dürfe „innerhalb des Als-Ob-Lebens auf der Bühne“ nicht noch ein

„zweites Als-Ob einsetzen (...), etwa derart: Das Singen ist ein künstlich-technischer Vorgang und beruht auf der Vereinbarung zwischen Bühne und Publikum<sup>324</sup>, daß ‚hier eben gesungen wird‘, wir singen also, als ob wir sprechen würden oder in diesem Moment eigentlich auch sprechen könnten. (...) Denn dann würden die real wirkenden Kausal-Gesetze - innerhalb des Als-Ob muß alles stimmen, funktionieren, zueinander sich logisch verhalten - durchbrochen durch ein neues Als-Ob, und es würde eintreten, was wir als ‚künstlich‘ oder ‚falsch‘ oder manchmal auch als ‚formalistisch‘ bezeichnen. Dann würden wir auch das Singen, diese ursprünglich spontane, in ganz bestimmten Situationen notwendige Äußerungsform des Menschen, seiner elementaren Kraft und Schönheit berauben und es als Kunstmittel sterilisieren.“<sup>325</sup>

Zu der Auffassung vom Gesang als zentralem Mittel zu einem höheren Zweck gehört bei Friedrich auch eine dezidierte Vorstellung vom Musiktheater als *Gesamtkunstwerk*:

„Wenn wir uns einig sind, daß Oper als neue Qualität, die die anderen an ihr teilhabenden Künste ‚aufhebt‘, zur darstellenden Kunst gehört, dann müssen wir auch sagen, daß ihr entscheidendes Spezifikum nicht lediglich in der Einheit von Wort, Ton, Bewegung und Bild besteht, sondern darin, daß diese Einheit ihr Zentrum und ihr Leben findet in dem singenden Menschen auf der Bühne.“<sup>326</sup>

Der singende Mensch bietet auch den besten Ansatzpunkt, so erläutert Reinhard Strohm, sich dem heute fremd gewordenen Phänomen der italienischen Opera seria zu nähern. Vom Gesang, diesem offensichtlich am unmittelbarsten anthropologisch erfahrbaren Element der Oper, müßte die Faszination für die ältere Oper ausgehen. Dabei zieht Strohm einen Vergleich zur heutigen Kultur, aber nicht zum heutigen Opersänger - sondern zum Popsänger, der im besten Fall über eine Faszinations- und Ausdruckskraft verfüge, die das Publikum, ähnlich wie der Sänger der Opera seria, in unmittelbarer Weise anzusprechen vermag.<sup>327</sup> Strohm betont mit diesem Vergleich den kulturhistorischen Wandel, während er zugleich durch seinen Rekurs auf den Gesang als zentrales Merkmal der Oper in der Tradition des Opern-Diskurses steht. Im Gegensatz zu den Bemühungen von Götz Friedrich um eine Renaturalisierung des Gesangs auf der Opernbühne begründet Strohm das Besondere der Oper (der Opera seria) mit deren ausgestelltter Künstlichkeit. Nach der „psychologischen Wende“ in der Ästhetik mag man, so Strohm, einen Mangel an „echtem Leben“ auf der Opernbühne vermissen, das damalige Publikum hatte aber „das Künstliche, das Gemachte, die Faszination des Artistischen“ vorgezogen, realen Menschen begegnete man schließlich im Alltag:

„Das Musiktheater - das weithin einzige literarische Theater [in Italien im 18. Jahrhundert, S.L.] - wäre seinem Publikum deshalb das Geld wert gewesen, weil es gescheiter, kunstvoller, komplizierter war als die geistigen Erlebnisse des

<sup>324</sup> Vgl. oben, Abschnitt „Zwei historische Kategorien“, S. 62 und S. 62, Anm. 231.

<sup>325</sup> Friedrich: Die Handlung als Kriterium, S. 31f.

<sup>326</sup> Ebd., S. 28.

<sup>327</sup> Strohm, S. 27.

Alltagslebens. Und diese Unterschiede würden nicht zuletzt die Sprache selbst betreffen.“<sup>328</sup>

Wie man sieht, ist der Gesang im Operndiskurs einer paradoxen Bewegung unterworfen, die von seiner Konstitution als grundsätzlicher oder außerordentlicher Äußerungsform des Menschen bis zu seiner explizierten Artifizialität reicht. Für das Modell Oper liegt darin ein Ansatzpunkt, mit dem sich ein ganzer Bereich des Operndiskurses gerade für die Zeit um 1800 perspektivieren läßt. Gerade in der Möglichkeit, im Operngesang höchster Artifizialität mit tiefstem Ausdruck zu verbinden, liegt ein besonderes Potential der Oper für ihre modellhafte Diskursivierung.

An sieben Bereich des Operndiskurses - den für die Arbeit zum Modell Oper zusammengestellten Diskurs-Kategorien Skalierung von Opernhaftigkeit, Librettotauglichkeit von Literatur, den beiden historischen Kategorien Unwahrscheinlichkeit und Wunderbares, Visualität und szenische Präsentation, Oper als Kollektivprodukt, Opernfinale und schließlich der Kategorie Gesang: Sprache plus Musik - wurden grundlegende Merkmale und Charakteristika der Oper und deren Diskursivierungen aufgezeigt. Die Perspektivierungen des Kategorien fallen zwar unterschiedlich aus - sie reichen von sehr stark auf das Modell Oper ausgerichtete Kategorien (Skalierung, Librettotauglichkeit) über historische Begriffe bis zu den eher an der Faktizität der Oper orientierten Diskursivierungen (Finalstruktur, Gesang). Ihnen gemeinsam ist aber die Ausrichtung auf die der Studie zugrunde liegende Frage nach der Oper als ästhetisches und strukturelles Modell in der Zeit um 1800. Die vorgelegte Analyse der Diskurs-Kategorie hat dabei zum einen die Funktion, das Kulturphänomen Oper genauer zu erfassen und damit das Verständnis des Modells Oper auch für die Zeit um 1800 zu verbessern. Zum anderen, und das ist ihre wichtigste Aufgabe, sind die Diskurs-Kategorien im historischen Teil der Arbeit, der die ästhetischen und literarischen Texte um 1800 im Hinblick auf das Modell Oper in den Blick nimmt, präsent und dienen dort als Orientierungspunkte zur Auswertung des Materials. Im historischen Teil werden Bezüge zu dieser Systematik immer wieder anhand von Schlüsselwörtern aus den Diskurs-Kategorien hergestellt, um in der Schlußdiskussion in Kap. 7: Modell Oper (II) in Bezug auf die Analyseergebnisse zum Modell Oper abschließend erörtert zu werden. Bevor wir zu den historischen Analysen aus dem Bereich klassizistischer und romantischer Ästhetik und Literatur kommen, wird auf den nächsten Seiten eine Strukturierung des Modells Oper in drei Modi vorgeschlagen, die als erkenntnisleitende Kategorien einen systematischen Zusammenhang für die Ansätze zum Modell Oper um 1800 bieten.

---

<sup>328</sup> Ebd., S. 18. - Ähnlich äußert sich Schauenberg zur Artifizialität der Oper: „Erst als Spiegel der Künstlichkeit, der Uneigentlichkeit des Dargestellten, wird die Oper des Barock zur dominanten Theaterform eines Zeitalters. (Schauenberg, S. 62.) Vgl. auch seine Beschreibung des *deus ex machina*: „Der Operntopos *deus ex machina* zeigt die Oper als künstliches Gebilde.“ (Ebd.)

### 2.3. Drei Modi der Funktionalisierung von Oper als ästhetisches Modell

Innerhalb der Ansätze, bei denen die Oper um 1800 als ein ästhetisches und literarisches Modell konstituiert wird, lassen sich spezifische Übereinstimmungen beobachten, die in drei Perspektivierungen des Modells Oper zusammenlaufen. Sie werden im Rahmen der hier vorgestellten Theorie zum Modell Oper als ‚Modi‘ bezeichnet, die es im folgenden zu spezifizieren gilt. Im Unterschied zu den Diskurs-Kategorien, die auf eine Bündelung von Merkmalen der Oper und deren Diskursivierung abzielen, stellen die Modi drei Kategorien bereit, mit denen sich die Funktionen des Modells Oper erklären lassen. Es sind dies der Modus 1: Oper und die Idee der absoluten Musik (Autonomieästhetik), Modus 2: Oper und die Idee des Gesamtkunstwerks und Modus 3: Oper und die poetologische Idee der Ironie. Sie dienen als systematisierte Orientierungs-Linien für die Zuordnung der einzelnen Ansätze, in denen sich die Oper als ästhetisches und strukturelles Modell um 1800 ausprägt. In diesem Sinn lassen sie sich als eine Matrix, eine Art Koordinatenkreuz beschreiben, deren drei Achsen – die drei Modi – das Modell Oper aufspannen, in deren Raum die verschiedenen Ansätze des Modells Oper mittels der Koordinaten (Modi) präzise verortet werden können. Dieses mathematisch-räumliche Modell bildet den gedachten Zusammenhang zwischen den Modi gut ab, die nicht als oppositionelle Erklärungsmuster gedacht sind, sondern in verschieden starker Ausprägung in den einzelnen Beispielen gemeinsam auftreten können, als eine Art zugespitzte Benennung von drei Clustern, die sich im Feld der Funktionalisierungen der Oper als ästhetisches Modell bilden. Wenn man im Bild des Koordinatenkreuzes bleibt, dann nimmt der Modus 3 (Idee der Ironie) die von der x,y-Ebene in den Raum ragende z-Achse ein. Im Unterschied zu den beiden ersten Modi (Idee der absoluten Musik und des Gesamtkunstwerks), die sich auf ästhetische Zusammenhänge konzentrieren, zielt der dritte Modus auf solche Textstrategien, die eine Art Metaebene zu den beiden anderen Modi darstellen.

Die Bezüge zum Forschungskontext, wie er in der Einleitung erörtert wurde, stellen sich wie folgt dar: Modus 1 stellt die Ausweitung der Fragestellungen zum Musikalischen als Modell um 1800 auf die Oper dar, Modus 2 ist die Ergänzung dazu, indem nämlich die einmalige, gefeierte und ebenso umstrittene Tatsache der Oper als Kompositum einen gänzlich neuen Aspekt gegenüber dem Autonomie-Modell beinhaltet. Modus 3 schließlich bildet den Anschluß des Modells Oper an genuin poetologische Fragestellungen. Er fragt nach der ironischen Faktur von Texten, Schreibweisen und Strukturprinzipien im Zeichen der Oper. Bei der folgenden Spezifizierung der Modi geraten erneut die Diskursivierungen der Oper in den Blick. Damit soll der Forschungskontext erläutert werden, in dessen Rahmen die Systematisierung des Modells Oper und die Zuordnung der drei Modi vollzogen wird. Im anschließenden historischen Teil der Arbeit, den ästhetischen und literarischen Analysen um 1800, sind die Modi als erkenntnisleitende Kategorien implizit und explizit präsent. Wie weit sie über diese Zeit hinaus tragen würden, wäre in einer anderen Arbeit zu prüfen. Die oben vorgestellten Beispiele zum „Modell Oper heute“ lassen eine weitere Gültigkeit vermuten, der folgende historische Teil der Arbeit beschränkt sich allerdings schon allein aus pragmatischen Gründen auf die Zeit um 1800.

Die drei Modi sind im Einzelnen:

1. *Oper und die Idee der absoluten Musik (Autonomieästhetik)* - Modus 1 zielt auf autonomieästhetische Entwürfen in den verschiedensten Ausprägungen, die an der Oper als Modell artikuliert oder entwickelt werden. Die Formulierung „Idee der absoluten Musik“ bezieht sich auf den theoretischen Kontext der an der Instrumentalmusik orientierten Modellvorstellung von Musik (vgl. die Ausführungen zu Dahlhaus, Lubkoll, Gier, Wolf u. a. in der Einleitung) und soll auf eine Erweiterung der bisherigen Forschungskonzepte verweisen. Der diskutierte Status der Oper als nicht-mimetische Kunstform wird im Modus 1 gegen das aufklärerische Mimesis-Postulat gewendet und von Klassizisten wie Romantikern für eine neue Ästhetik in Anschlag gebracht.

2. *Oper und die Idee des Gesamtkunstwerks* - Modus 2 ist opernspezifisch und stellt insofern eine Ergänzung der Fragestellung zum Musikalischen als Modell dar. Der Modus zielt auf das Ideal des Zusammenwirkens der verschiedenen Künste in der Oper, das zu einem den Einzelkünsten überlegenen Ganzen führt. Der Terminus ‚Gesamtkunstwerk‘ wird im Hinblick auf die Oper als Kompositum und deren utopischen Funktionalisierungen im Rahmen des Modells Oper gebraucht und nicht als historischer, auf Wagners Ästhetik bezogener Terminus. Ansätze in der Perspektive des zweiten Modus können retrospektiv argumentieren, indem sie sich auf die antike Tragödie als vergangenes, an der Oper reaktualisierbares Modell beziehen, oder sie können prospektiv formuliert sein im Sinne einer noch zu verwirklichenden Utopie. Häufig sind die retrospektiven Ansätze mit den prospektiven verknüpft, vor allem dann, wenn sich die Bestimmung der Oper als Wiederbelebung des antiken Dramas mit der Hoffnung auf eine zukünftige Revision von Ästhetik und Literatur im Zeichen der Oper verknüpft. Die Nähe zur romantischen Romanpoetik und Universalpoesie-Konzepten wird Gegenstand der Untersuchungen im fünften Kapitel zu den Romantikern sein.

3. *Oper und die poetologische Idee der Ironie* - Im dritten Modus schließlich steht Oper als Modell für ein selbstreflexives Schreiben, für bestimmte poetologisch ausgerichtete Textstrategien. Die Idee der Ironie fächert sich dabei in zwei Varianten auf, die sich mit ‚romantische Ironie‘ (um einen ästhetikgeschichtlichen Terminus aufzugreifen) und ‚dramatische Ironie‘ am ehesten erfassen lassen. Erstere Variante zielt auf eine Ironisierung von Literatur und Sprache, die in Analogie zu bestimmten Merkmalen der Oper wie der Selbstdistanzierung der Sprache im Gesang oder der Konzeption der Oper als ‚ewig Werdendes‘ gefunden werden kann; die zweite Variante zielt eher auf die dramaturgischen Brüche in der Oper, die sich in einer nicht-linearen Dramaturgie (Oper als episches Theater, Dissoziation der Zeit) oder der Differenzierung von Kommunikationssystemen und Erzählebenen (Orchester als ‚Erzählkommentar‘, parabatische Funktionen von Chören, antiillusionistischer Operngesang) zeigen können und auf die beim Modell Oper rekurriert wird.

### **a) Modus 1: Oper und die Idee der absoluten Musik (Autonomieästhetik)**

Die Formulierung ‚Idee der absoluten Musik‘, die den ausschließlich auf der Instrumentalmusik basierenden neueren Musikbegriff als Prämisse für die bisherigen Entwürfe zum Modell des Musikalischen auf den Punkt bringt, dient als Schlagwort für den

ersten Modus der Oper als Modell für die Literatur. Das ist durchaus provokant gemeint. Die textgebundene Oper ist natürlich nicht in dem strengen Sinn ‚absolute Musik‘, wie es der von Dahlhaus geprägte musikästhetische Terminus meint.<sup>329</sup> Oper erfährt aber in der ästhetischen Theorie und der literarischen Praxis um 1800 eine ähnliche modellhafte Funktionalisierung wie die autonome Instrumentalmusik, die Umwertung der Musik zur ‚absoluten‘ Kunst – die „Musikalisierung der Musik“, wie Michael Lingner es so treffend ausdrückt<sup>330</sup> – geht auch *innerhalb* der Oper vonstatten, sozusagen als ‚Musikalisierung der Oper‘. Was der Terminus ‚absolute Musik‘ anzeigen will, ist die Tendenz zur totalen Autonomisierung der Kunst. Das ‚Absolute‘ als Denkfigur gibt die Richtung an. Die vielbeschworene ‚Künstlichkeit‘ der Oper besagt eben dies: losgelöst von Mimesis-Postulaten wird die Oper als ein radikal autonomes Kunstwerk rezipiert und funktionalisiert. Modus 1 bezeichnet also die im Zeichen der Oper aufgestellte Forderung nach einer möglichst großen künstlerischen Autonomie mit dem teleologischen Gestus des ‚Absoluten‘.

Sieht man in den Autonomiebestrebungen eines der wichtigsten Merkmale moderner Ästhetik, dann kommt der Oper um 1800 gerade in Bezug auf dieses Merkmal eine wichtige Rolle als ästhetisches Modell zu. Zum Status der Oper, der die ‚Künstlichkeit‘ zur ‚Natur‘ geworden ist – für die also ein spezifisches Konzept ästhetischer Autonomie gattungsdefinierend ist –, hat Mathias Mayer in seinem Aufsatz zur „Literaturgeschichte der Oper“ einen guten Überblick gegeben. Ihre „Künstlichkeit“ mache sie zum „Medium der Erkenntnis“, indem sie ganz bewußt „den Abstand zur Wirklichkeit als Selbstlegitimation nutzt“. <sup>331</sup> Wegen ihrer ‚Künstlichkeit‘ ist die Oper eine Art *proto-modernes Kunstwerk*, und das schon seit dem 18. Jahrhundert (oder dem 17. oder 19. Jahrhundert – je nach Prämisse). Es läßt sich mit Dahlhaus zeigen, daß einige der Kategorien, in denen sich im Schauspiel eine moderne Dramaturgie manifestiert, in der Oper

„paradoxerweise zu den Merkmalen gehören, die immer schon, zumindest im 19. Jahrhundert, für die Gattung konstitutiv waren. Mit anderen Worten: Die ‚nicht-aristotelische‘ Dramaturgie, im Schauspiel ein Zeichen von Modernität, erscheint in der Oper, pointiert ausgedrückt, als ein Stück Tradition.“ <sup>332</sup>

Beispiele für solche Merkmale sind der Zerfall des Dialogs, die ästhetische Präsenz des Autors, die Trennung des Darstellers von der Rolle und die Montagetechnik der Szenenfügung.<sup>333</sup>

<sup>329</sup> Vgl. auch Dahlhaus' zweifache Ausdeutung des Konzeptes „absolut“: einmal im Sinne von ‚losgelöst‘, nämlich von losgelöst von ‚außermusikalischen‘ Inhalten und zum anderen als Ahnung des oder Bewegung hin zum ‚Absoluten‘ (Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, S. 1).

<sup>330</sup> Michael Lingner: Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit ‚Absoluter Kunst‘. Zur rezeptionsästhetischen Typologisierung von Philipp Otto Runge's Universalkunstwerk und Richard Wagners Totalkunstwerk. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800 (Katalog zur Ausstellung). Hg. v. Harald Szeemann. Aarau, Frankfurt a. M. 1983, S. 52-69, hier S. 59.

<sup>331</sup> Mayer, S. 160. Mayers Zusammenstellung der Argumente von Gottsched bis Wagner und Bachmann stützt die These vom ahistorischen Blick auf die Oper bei ihrer Konstituierung als ästhetisches Modell.

<sup>332</sup> Dahlhaus: Traditionelle Dramaturgie, S. 284.

<sup>333</sup> Vgl. ebd., S. 287.

Weitere Aspekte, die zum autonomieästhetischen Status der Oper gezählt werden können, sind ihre nicht-illusionistische, nicht-aristotelische Dramaturgie und ihre nicht-diskursive Struktur, bei der „im Libretto die Logik und Rhetorik des dramatischen Diskurses durch eine einfache Affektsprache zurückgedrängt wird“<sup>334</sup>. Oper kann als ein Residuum für die von der Aufklärung zurückgedrängte Irrationalität und Emotionalität betrachtet werden:

„Zwar ist die Oper, als Drama der Affekte, wie das Schauspiel durch Konflikte bestimmt, die das bewegende Moment der Handlung bilden. Die Gegensätze werden jedoch weniger in Dialogen ausgetragen, als daß sie in drastischen dramatischen Situationen, die zu entschiedenen musikalischen Affektäußerungen herausfordern, sinnfällig zutage treten und als ‚szenisch-musikalische Bilder‘, als tönende Tableaus, festgehalten werden. Nicht die Rationalität des Rededuells, sondern die Irrationalität des Zusammenpralles von Affekten dominiert in der Oper.“<sup>335</sup>

Das Kriterium der Künstlichkeit und ästhetischen Autonomie im Rahmen des ersten Modus betrifft auch das ‚eigene‘ oder ‚andere Welt‘-Argument (s.o. S. 58). Dabei sind zwei Varianten zu unterscheiden: auf der einen Seite die klassizistisch-romantische ‚eigene Welt‘-Konzeption, die unter Rekurs auf die ästhetische Autonomie der Oper, nicht zuletzt aufgrund ihres Status‘ als „Paradigma des Wunderbaren“ (Lütteken) und insbesondere wegen der ‚wunderbaren‘ Musik, an der Auflösung des Mimesis-Postulat arbeitet; auf der anderen Seite die ‚eigene Welt‘ auf der Theaterbühne, die gerade in ihrer (fiktiven) Abgeschlossenheit gegenüber dem Zuschauerraum ein ästhetisches Abbild der Welt vorführen soll.<sup>336</sup> Die Charakterisierung der Oper als offenes Drama, das sich schon immer radikal von der dramatischen Illusion im Sprechtheater unterschieden hat, besagt, daß das Bewußtmachen ihrer Artifizialität zum ‚Wesen‘ der Oper gehört.

Der Modus 1 Oper und die Idee der absoluten Musik kommt also dort zum Tragen, wo die Funktionalisierung der Oper als Modell für autonomieästhetische Konzepte erkennbar ist. Diese Konzepte weisen in den einzelnen Beispielen eine große Bandbreite an Möglichkeiten auf und sie betreffen alle Bereiche der Textsorten. Um Funktionalisierungen im ersten Modus handelt es sich beispielsweise dort, wo in autonomieästhetischen Entwürfen anhand der Oper neue Konzepte und Ideale erprobt werden (Bsp. Goethe, *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, E.T.A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*). Im Bereich der dramatischen Texte ist es sowohl der Aspekt der Verselbstständigung der musikalischen Schicht als auch derjenige der dramaturgischen Konzeptionierung als tendenziell nicht-aristotelisches Drama, mit der die Oper als autonomieästhetisches Modell im Drama installiert wird (Bsp. Goethe, *Egmont*, Schiller, *Die Braut von Messina*, Tieck, *Der*

---

<sup>334</sup> Ebd., S. 290.

<sup>335</sup> Ebd., S. 285.

<sup>336</sup> „Daß ein Schauspiel eine eigene, in sich geschlossene Welt darstellt, in die das Publikum bloßzufällig, gleichsam durch Wegziehen einer Wand, Einblick erhält, gehört zu den tragenden Prämissen oder Fiktionen, von denen das klassische Drama ausging.“ Es sollte „der Schein aufrechterhalten werden“, die Leute sprächen nur zueinander. Dagegen sind in der Oper „Formen der direkten, unverstellten Anrede an das Publikum“ wie Prolog, Epilog und Chor, die „in der antiken Tragödie (...) unentbehrlich waren (...), niemals so rigoros zurückgedrängt worden wie im Schauspiel der Neuzeit. Die Oper ist ein prinzipiell ‚offenes‘, an das Publikum gerichtetes Theater.“ (Ebd., S. 289f.)

*gestiefelte Kater*). Gerade der Faktor Musik als neue amimetische Schicht im Drama wird auch in ästhetischen Reflexionen, in denen Oper als Modell erscheint, thematisiert (Bsp. Tieck, *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*). In Prosatexten können sowohl die dramaturgische Autonomie als auch die musikalische Autonomie als Funktionen des Modells Oper identifiziert werden, beispielsweise bei der opernbezogenen Verwendung von epischen Szenen und der ‚Musikalisierung‘ eines Erzähltextes, wie er vor allem in den Märchen zu finden ist (Eichendorff, Jean Paul, Goethe, Hoffmann).

## b) Modus 2: Oper und die Idee des Gesamtkunstwerks

„Unter den verschiedenen Arten dramatischer Werke ist die Oper allen übrigen weit überlegen, weil sich da alle schönen Künste ohne Ausnahme bey einander finden. Wenn alle diejenigen, welche das Ihrige dazu beytragen, dieses Schauspiel glänzend zu machen, wenn Dichter, Tonkünstler, Schauspieler, Tänzer, Mahler u.s.w. mit dem Charakter großer Künstler philosophische Einsichten verbänden und in ihren Absichten recht einstimmig wären, so würde dieses Schauspiel unter den Händen eines philosophischen Gesetzgebers unendlich wichtig werden. Aber eben dieses Schauspiel beweist auf eine merkwürdige Art, wie weit die Neueren den wahren Begriff desselben verfehlen.“<sup>337</sup>

Was Johann Georg Sulzer hier als Charakteristik der Oper als Gesamtkunstwerk anführt, umfaßt praktisch alle Aspekte, die im zweiten Modus des Modells Oper zum Tragen kommen: die theaterpraktische Vereinigung der Künste in Verbindung mit ästhetischen Reflexionen („philosophische Einsichten“), die herausragende Stellung, die der Oper als Gesamtkunstwerk in der Ästhetik zukommt oder zukommen könnte, wenn nicht Realität und Ideal so weit auseinanderklaffen würde, schließlich die anhaltend präsente Vergleichsform der antiken Tragödie (als gedachter Gegenpol zu den „Neueren“). In Sinne dieser Diskursivierung der Oper als Gesamtkunstwerk läßt sich immer dann vom Modus 2 des Modells Oper sprechen, wenn anhand der Oper das Ideal einer Synthese der Künste ästhetisch beschworen oder im literarischen Text inszeniert wird. Nicht die Tatsache an sich, daß die Oper eine Kompositum vieler Künste und Medien ist, sondern die utopische oder modellhafte Diskursivierung dieser Tatsache macht die Oper zum Gesamtkunstwerk im Sinne des zweiten Modus.<sup>338</sup> Die Art der Verbindung der Künste, die dabei angestrebt wird, kann sich im Einzelfalls recht unterschiedlich gestalten. Für die Frühromantik beispielsweise läßt sich das Konzept des Gesamtkunstwerks einerseits dem Modell der

---

<sup>337</sup> Johann Georg Sulzer: Von der Kraft in den Werken der schönen Künste (1765). Zitiert nach: Szeemann (wie Anm. 330), S. 114.

<sup>338</sup> Vgl. dazu Carl Dahlhaus: „Die Oper ist ein zusammengesetztes, aber darum noch kein Gesamtkunstwerk.“ (Carl Dahlhaus: Musikästhetik. Köln 1967, S. 98.) Dahlhaus würde nur dann von einem ‚Gesamtkunstwerk‘ sprechen, wenn die Oper einen Zustand der „inneren Gleichzeitigkeit der Künste“ erreichen würde, bei dem die beteiligten Künste „sämtlich dieselbe Entwicklungsstufe repräsentieren“ - ein Zustand, der in der Oper selten oder nie verwirklicht werden konnte, nicht einmal bei Wagner. Selbst einem orthodoxen Wagnerianer müsse es schwer fallen, sich „blind gegenüber der Tatsache zu machen, daß Wagners malerische Phantasie hinter seiner musikalischen zurückbleibt.“ (Ebd., S. 98.).

Synästhesie zuordnen, bei dem die verschiedenen Kunstarten zusammenfließen, und andererseits der Idee der progressiven Universalpoesie, bei der Formen und Kunstarten einen Kosmos bilden und ineinander übergehen, ohne daß die Grenzen zwischen den Künsten verschwimmen.<sup>339</sup>

Auch wenn die Verwendung des Begriffs ‚Gesamtkunstwerk‘ in der Forschung facettenreich ist und stark variieren kann, zum Teil auch ins Allgemeine oder Normative tendiert<sup>340</sup>, so läßt sich das Konzept im Anschluß an Jürgen Sörings Darstellung im *Reallexikon der deutsche Literaturwissenschaft* wie folgt explizieren:

„Das Gesamtkunstwerk beruht auf dem - die Autonomie der Einzelkünste widerrufenden - Prinzip der intermedialen Grenzüberschreitung und intendiert eine Reintegration der Darstellungsmittel von Dichtung, Musik, Schauspiel-, Tanz- und bildender Kunst zu einer komplexen Ganzheit. Deren Gelingen hängt sowohl vom Grad der Selbstbewahrung ihrer (Teil-) Momente als auch von deren ‚Hingebung an das Gemeinsame‘ ab (R. Wagner). Damit kann in letzter Konsequenz eine ‚Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität‘ (O. Marquard) als Übergang der Kunst ins Leben verbunden sein.“<sup>341</sup>

Die folgenden Erläuterungen zum Kontext des Konzeptes ‚Gesamtkunstwerk‘ geben Aufschluß über einige der Bezugspunkte, die für den Modus 2 des Modells Oper besonders relevant sind.

Die antike Tragödie als Folie für die Idee vom Gesamtkunstwerk ist vor allem eine utopische Größe, mit der ein triadisches Zeitmodell installiert werden kann: von der ursprünglichen Einheit über die gegenwärtige Zersplitterung der Künste zu einer wiederzuerlangenden Einheit. Die konzeptionelle Nähe zum Modell des Musikalischen, das häufig mit einer ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache operiert, ist wohl kein Zufall. Mit der antiken Tragödie als einem zentralen Bezugspunkt für den zweiten Modus des Modells Oper entsteht auch ein neues Erklärungsmuster für die im 18. Jahrhundert so wichtige Antiken-Rezeption. Durch die Verknüpfung mit der Oper wird die antike Tragödie nicht mehr im Sinne der aristotelischen Poetik aktualisiert, sondern sie würde als frühe oder ursprüngliche Form des ‚Gesamtkunstwerks‘, als Verbindung von Literatur, Musik, bildender Kunst und Tanz rezipiert. Die Oper als Wiederbelebung des antiken Dramas spielt seit der Begründung der Gattung eine entscheidende Rolle. Schauenberg verweist darauf, daß der Versuch, die Oper als Restauration der antiken Tragödie zu verstehen, in der

<sup>339</sup> Zum Gesamtkunstwerk als utopisches Konzept in der Romantik vgl. Peter Rummenhölter: „Ist Utopie der Begriff, in dem sich die Unerfüllbarkeit romantischen Denkens fassen läßt, so hat diese Utopie im Bereich der Kunst ihre Erscheinung in der Idee des Gesamtkunstwerks.“ (Peter Rummenhölter: Romantik und Gesamtkunstwerk. In: Walter Salmen (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Regensburg 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhundert; 1), S. 161-170, hier S. 161)

<sup>340</sup> Vgl. beispielsweise die psychoanalytisch ausgerichtete Studie von Robert Donington zum Symbolischen in der Oper: „Text, Musik und Inszenierung vereinigen sich zu einem unauflöselichen Ganzen und ergeben zusammen die wirklich große Oper.“ (Robert Donington: Die Geschichte der Oper. Die Einheit von Text, Musik und Inszenierung. München 1997, S. 12.) Donington spricht dem „absoluten“ Kunstwerk Oper eine einzigartige Kulturposition zu, weil sie einen „Königsweg zum Unbewußten“ bietet und wie kaum eine andere Kunst rationale und emotionale Elemente miteinander verwebt und leidenschaftlich erlebbar macht (ebd., S. 9).

<sup>341</sup> Jürgen Söring: Art. „Gesamtkunstwerk“. In: Reallexikon der deutsche Literaturwissenschaft. Hg. v. Klaus Weimar, Bd. 1. Neubearb. Ausg. Berlin, New York 1997, S. 710-712, hier S. 710.



Operngeschichte bis hin zu Richard Wagner immer wieder unternommen wurde, aber schon von Beginn an, schon bei den Bemühungen der Florentiner Camerata, bekanntlich irrtümlichen Vorstellungen über die Rolle der Musik im antiken Drama unterlag:

„Dem Irrtum, das Drama der Antike in seiner ursprünglichen Form wiederherstellen zu können, ist auch die Camerata verfallen. Daß ihr Antikenbild keineswegs durch die Vorstellungen der Hellenen geprägt ist, sondern durch die Bukolik Vergils und zeitgenössischer italienischer Dichtkunst, liest man unschwer an den Werken des Kreises ab. (...) Zwar ist die Mitwirkung von Musik bei den Dramen der Antike verbürgt, von einem Zusammenwirken im Sinne des Musiktheaters kann jedoch nach dem heutigen Stand der Forschung nicht die Rede sein.“<sup>342</sup>

Dahlhaus bezeichnet diese Versuche der Rückbindung der Oper an die antike Tragödie zutreffend als eine „idée fixe der Operngeschichte“. Das „Unerreichbare oder unerreichbar Scheinende“ stellt die Herausforderung dar, die den Motor der Gattungsentwicklung antreibt:

„Immer wieder ist versucht worden, das zusammengesetzte in ein Gesamtkunstwerk zu verwandeln; und zwar zehrte die Vorstellung, daß es möglich sein müsse, die heterogenen Momente zu einer homogenen Form zusammenzuzwingen, von einer Idee, die gleichsam eine idée fixe der Operngeschichte darstellt: dem Traum von einer Wiederkehr oder Renaissance der antiken Tragödie.“<sup>343</sup>

Es bleibt die Fiktionalität der historischen Bezugsgrößen festzuhalten. Diskussionen um das Gesamtkunstwerk handeln immer von der eigenen Zeit, den eigenen Bedürfnissen und empfundenen Leerstellen, sie sind als Projektionen auf vergangene Größe und zukünftige ästhetische Programme zu lesen. Deswegen hat der Konnex von antiker Tragödie und Oper Modellcharakter.

Erstaunlicherweise ist die lexikalische Erfassung des Begriffs „Gesamtkunstwerk“ sehr spärlich, sie nimmt erst in jüngster Zeit zu. Unter den einschlägigen musikwissenschaftlichen Standardwerken verzeichnet eigentlich nur die neue Ausgabe des *MGG* sowie die Neuausgabe des *Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft* (s. vorige S.) einen Eintrag zum Gesamtkunstwerk.<sup>344</sup> Dieter Borchmeyer konstatiert in seinem

<sup>342</sup> Schauenberg, S. 31 – Hier sei die Diskussion um die ‚Musikalität‘ der griechischen Sprache, die auch um 1800 eine nicht unbedeutende Rolle spielt, lediglich erwähnt. Schauenberg konstatiert in Anlehnung an die Forschungen des Musikwissenschaftlers Thrasyboulos Georgiades: „In der griechischen Sprache sind Sprachrhythmus und musikalischer Rhythmus identisch, da die Silbenlänge a priori festgelegt und musikalisch nicht veränderbar ist. Komponierbare Musik für Singstimme im heutigen Sinne wäre also unmöglich.“ (Ebd., S. 30) Roland Harweg widerspricht explizit der Auffassung Georgiades’: Die „rhythmischen Verpflichtungen der Verssprache“ seien „außersprachlicher Natur“, also das, was Harweg „musikalische Rhythmen“ nennt, sie seien „der Sprache gleichsam von außen übergestülpt.“ Das dürfte, „entgegen der prononciert gegenteiligen Ansicht von Th. Georgiades (...), auch für den altgriechischen Vers gelten.“ (Harweg: Prosa, Verse, Gesang, S. 137 u. Anm. 5.)

<sup>343</sup> Dahlhaus: Tradition und Reform in der Oper. In: Ders.: Musikästhetik. Köln 1967, S. 97-104, hier S. 98.

<sup>344</sup> Keine Einträge finden sich in der alten *MGG*, im *Handbuch der musikalischen Terminologie*, im *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, dem Standardwerk für den englischsprachigen Raum *The New Groves Dictionary of Music and Musicians* und auch nicht im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*.

Beitrag in der neuen *MGG*<sup>345</sup> eine gegenüber der Begriffsgeschichte sehr viel weiter zurückreichende Ideengeschichte. Wagner ist dabei nur eine Station, wenngleich eine wichtige. Bevor der Begriff als Kompositum zum ersten Mal bei dem spätromantischen Philosophen Karl Friedrich Eusebius Trahdorff 1827 in dessen *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* nachgewiesen werden kann, läßt sich die Idee schon um 1800 in einer klassischen und einer romantischen Variante beobachten. Borchmeyer identifiziert „Idee und Begriff“ des Gesamtkunstwerks als „ein Produkt des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts“<sup>346</sup>. Es ist als eine Gegenbewegung zu der im 18. Jahrhundert einsetzenden Desintegration und Defunktionalisierung der Künste zu verstehen, die mit dem Zerfall einer übergreifenden und bindenden religiösen, politischen (Französische Revolution!) und gesellschaftlichen Ordnung korrespondiert. Der Ausdifferenzierungsprozeß der Moderne führe, so Borchmeyer, nicht nur zur Autonomie der Kunst als solcher (Kant), sondern auch zur Ausdifferenzierung der Einzelkünste, die sich besonders an der Emanzipation von der Rhetorik ablesen lasse. Den „Preis ihrer ‚Freiheit‘“ - hier nimmt Borchmeyers Stil selbst eine kulturutopische Wendung - sei ihre „Entwurzelung, Zersplitterung, Einsamkeit und Heimatlosigkeit, die einen melancholischen Schatten auf das Selbstverständnis des Künstlers seit der Romantik werfen.“<sup>347</sup> Nun machte man aus der Not (der Desintegration der Künste) eine Tugend, indem man die Künste programmatisch voneinander absonderte oder aber Grenzüberschreitungen oder synästhetische Grenzverwischungen als neue Integrationsmodelle erprobte. Eine Art klassische Variante des Gesamtkunstwerks findet sich - trotz der eigentlich intendierten „Abgrenzungsästhetik“ - bei Goethe (im „gattungsmischenden“ *Faust*) und Schiller (Vorrede zur Chortragödie *Die Braut von Messina*). Die „gleichzeitige romantische Kunsttheorie“ setzte auf die „zumal von der Musik inspirierten Synthese der Gattungen und Künste“.<sup>348</sup> Der Begriff des Gesamtkunstwerks läßt sich mit Borchmeyer auf ein spezifisches, utopisch modelliertes Kunstkonzept eingrenzen, das die ‚ältere‘ Oper nicht mit einschließt:

„Das Zusammenwirken verschiedener Künste vor allem in der Architektur und im Theater (zumal in der Oper) der vormodernen Gesellschaften bedarf eines anderen terminologischen und analytischen Instrumentariums.“<sup>349</sup>

---

<sup>345</sup> Dieter Borchmeyer: Art. „Gesamtkunstwerk“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 3. Kassel/Basel/Stuttgart 1995, Sp. 1282-1289.

<sup>346</sup> Ebd., Sp. 1282.

<sup>347</sup> Ebd., Sp. 1283.

<sup>348</sup> Ebd.

<sup>349</sup> Ebd., Sp. 1288. - Hofmannsthal's Funktionalisierung der Barockoper als Gesamtkunstwerk bzw. „Wiedergeburt des antiken Gesamtkunstwerks“ als Gegenbewegung zu Wagners Musikdrama analysiert Borchmeyer als eine Rückprojektion moderner Kunsttendenzen: „Nicht das Wagnersche, sondern die Fiktion des barocken Gesamtkunstwerks ist das in einer Spätzeit heraufbeschworene Gespenst; Wagner subjektivierte nicht alte Kunsttendenzen, sondern Hofmannsthal reprojizierte durchaus moderne Kunsttendenzen - nämlich den aus dem Zerfall der übergreifenden Einheit der Künste am Ende des 18. Jahrhunderts, ihrer modernen ‚Ausdifferenzierung‘ resultierenden Hang zum Gesamtkunstwerk - in den Barock.“ (Ebd.)

Die Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts läßt sich als „Pendelbewegung zwischen den auf ‚Reinheit‘ des jeweiligen ästhetischen Mediums dringenden Abgrenzungstendenzen der Künste“ und ihren „Mischungs- oder Vereinigungsbestrebungen“<sup>350</sup> charakterisieren. Die Idee des Gesamtkunstwerk, auch wenn der Begriff heute meist gescheut wird, bleibt im Bereich des Theaters, des Tanzes, der experimentellen Musik und der halbtheatralen, multimedialen Aktionsformen bis in die Gegenwart präsent.

Ähnlich wie Borchmeyer, dessen kulturgeschichtlicher Ansatz zum Gesamtkunstwerk auch Phänomene wie die Theatralisierung der Gesellschaft im 19. Jahrhundert erfaßt (beispielweise wird Gottfried Sempers Totalarchitektur angeführt), argumentiert auch Eckart Kröplin. In einem Gesamtkunstwerk-Kaleidoskop werden Oper, Theaterarchitektur, Festumzüge im Stadtraum oder ästhetische (Schelling) und theaterpraktische (Schinkels Ausstattung der *Zauberflöte*) Aspekte verknüpft. Dabei unterstreicht Kröplin die wesentlichen Differenzen zwischen den verschiedenen Ausformungen der Idee des Gesamtkunstwerks, vor allem die zwischen romantischen Utopien und dem Modell eines Gesamtkunstwerks als totalitäre Theatralisierung der ganzen Gesellschaft:

„Totalitarismus meint eben gerade nicht, wie der romantische Erlösungsgedanke, die Aufhebung des Individuums in die Freiheit, sondern letztlich die Entmündigung des Subjekts im anonym machenden, ja unterordnenden Kollektiv eines machtbewußten, festgefügtten Staatssystems. Allerdings sind beide Modelle, das der Kunst und das der Gesellschaft, durch ihre Kehrseite auch dialektisch spannungsvoll und untrennbar miteinander verbunden; suchte das eine immer wieder nach realer Verwirklichung und verlor dadurch seine künstlerische ‚Unschuld‘, strebte das andere stets nach künstlerischer Form und schöner Verbrämung, nach dem Schein ästhetischer Berechtigung; beide operieren, wenn auch von entgegengesetzten Standpunkten aus, mit den Einheit gebietenden Mitteln der Synästhesie.“<sup>351</sup>

Eine besondere Funktion kommt der Musik auch für die Gesamtkunstwerk-Konzepte zu. Vor allem die vereinigende Kraft der Musik und ihre Fähigkeit zur *harmonia* und Vielstimmigkeit garantieren die Einheit des Gesamtkunstwerks Oper.<sup>352</sup>

Der Modus 2 sind die Funktionalisierungen des Modells Oper im Hinblick auf Gesamtkunstwerk-Konzepte zusammengefaßt. Dabei spielt die Ausrichtung auf das griechische Drama vor allem bei den Klassizisten eine große Rolle (Herder, Schiller, Goethe), aber auch noch bei den Frühromantikern (Schlegel, Novalis). Wichtig ist dabei das utopische Moment für die neuen Literaturkonzepte, die im Modus 2 des Modells Oper entwickelt werden. Als Gegenmodell zum griechischen wird zunehmend Shakespeares Theater stark gemacht (Tieck). In fast allen Beispielen stellt die Musik den entscheidenden

---

<sup>350</sup> Ebd., Sp. 1287.

<sup>351</sup> Kröplin, S. 98. Zum Thema Oper und Gesamtkunstwerk-Utopien im 19. Jahrhundert vgl. auch Matthias Brzoska: Die Idee des Gesamtkunstwerks und ihre Ursprünge in der Opernästhetik und Musikpublizistik der Julimonarchie (Thurnauer Schriften zum Musiktheater; 14), Hans Günther (Hg.): Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos. Bielefeld 1994 und Werner Hoffmann: Gesamtkunstwerk Wien. In: Szeemann (wie Anm. 330), S. 84-92.

<sup>352</sup> Vgl. Gerhard Scheit: Die Oper als Gesamtkunstwerk. In: Literatur intermedial. Musik - Malerei - Fotografie - Film. Hg. von Peter von Zima. Darmstadt 1995, S. 93-125, bes. S. 97.

Faktor des Gesamtkunstwerks Oper dar, anhand dessen die Modellhaftigkeit der Oper artikuliert wird.

### c) Modus 3: Oper und die poetologische Idee der Ironie

Anders als die ersten beiden Modi, die sich auf zeichen- und medientheoretische Modelle beziehen lassen (Ent-Referentialisierung, Medien- und Künsterverbund) zielt der dritte Modus Oper und die poetologische Idee der Ironie auf eine Schreibweise oder Erzählhaltung in den zur Analyse stehenden literarischen Texten. Ansatzpunkte für den dritten Modus liegen in Analogien zwischen Merkmalen der Oper und Bestimmungen von Ironie als Textstrategie, insbesondere den mit den Attributen ‚romantisch‘ und ‚dramatisch‘ versehenen Varianten der Ironie. Gemeinsamer Fluchtpunkt der in Frage stehenden Verfahren sind Effekte von Distanz, Brechung und selbstreflexiver Bewegungen. Merkmale der Oper, die Ähnlichkeiten zu ironischen Verfahren aufweisen, sind:

- Selbstdistanzierung der Sprache im Gesang, die im Anschluß an Manfred Frank als eine Ironisierung im Sinne der romantischen Ironie beschrieben werden kann;
- die utopische oder modellhafte Konzeption der Oper als „ewig Werdendes“ (Oskar Bie), die, in Kombination mit der Verfaßtheit der Oper als ein aus wechselseitig aufeinander bezogenen Künsten zusammengesetztes ‚Gesamtkunstwerk‘, der „progressiven Universalpoesie“ von F. Schlegel entspricht;
- die nicht-finale und nicht-aristotelische Dramaturgie der Oper, zu der die Charakterisierung der Oper als episches Theater und die Dissoziation der Zeit zu zählen sind;
- die Aufspaltung und Brechung der Kommunikationssysteme und der ‚Erzählebenen‘ in der Oper (parabatische Funktion der Chöre und des Orchesters; die Orchestermusik, besonders auch in der Ouvertüre, als zusätzliche Kommunikationsebene; der antiillusionistische Operngesang, bei dem Darsteller, Sänger und Figur tendenziell als distinkte Agenten wahrgenommen werden);
- die ironische Brechung der theatralen Inszenierung durch die inhaltliche Parodie von Oper bei gleichzeitiger Ausnutzung deren theatraler Effekte (Bsp. Tieck, *Der gestiefelte Kater*);
- die Musik, die auch beim Ironie-Modus der entscheidende Faktor in der Oper ist, wie die genannten Merkmale zeigen.

Der Begriff der *dramatischen Ironie* bezieht sich auf die ironischen Widersprüche und Diskrepanzen im Drama, die sich „aus der Interferenz des inneren und äußeren Kommunikationssystems ergeben“, wie Manfred Pfister in *Das Drama* erläutert. Man kann immer dann von ‚dramatischer Ironie‘ sprechen, wenn die „sprachliche Äußerung oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intentionen der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält.“<sup>353</sup>

In der Oper stellen die vielen musikalischen Elemente, das Orchester, der Gesang, die Ouvertüre eine eigene Bedeutungsschicht dar, mit der der Komponist über die eigentliche Handlung auf der Bühne und die Intentionen der Figuren hinweg mit dem Publikum

---

<sup>353</sup> Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München <sup>9</sup>1997, S. 88.

kommunizieren kann. Die Möglichkeit der ironischen Brechung zwischen den beiden Kommunikationsebenen, aber auch schon diese strukturelle Eigenschaft der Oper an sich - als „Wirkungsbedingung der dramatischen Ironie“<sup>354</sup> - stellen ein wichtiges Moment für den dritten Modus der Oper dar, das als strukturelles Modell den literarischen Text zu ironisieren vermag. Das Konzept der dramatischen Ironie kann auch auf Prosatexte übertragen werden, daher kommt der dritte Modus auch dort zum Tragen (z. B. in den beiden untersuchten Märchen von Goethe und E.T.A. Hoffmann).

Carl Dahlhaus spricht von der „ästhetischen Gegenwart des Autors“ in der Oper, die mit der Dissoziation des Zeitablaufs in eine formale und eine inhaltliche Zeit eng zusammenhängt, und die die Oper mit dem Roman - im Unterschied zum Schauspiel - teile: „Ähnlich wie in epischer Dichtung gehört in der Oper die Präsenz eines Erzählers, der die Vorgänge lenkt, durchaus zum ästhetischen Sachverhalt.“<sup>355</sup> Im Gegensatz zum Schauspiel, in dem der Dramatiker hinter der sozusagen von alleine abrollenden Handlung verschwindet, ist in der Oper die „fühlbare Anwesenheit des Autors“ ein gattungstypisches Moment. Besonders stark ausgeprägt ist diese Anwesenheit des Autors (oder vielmehr eines ‚impliziten Erzählers‘) in der Technik des Erinnerungsmotivs, die von Wagner später zur Leitmotivtechnik ausgebaut wurde. Denn diese Techniken sagen, wie Dahlhaus feststellt, oft nichts anderes, als daß sich

„der Komponist mit dem Publikum über die Köpfe der handelnden Personen hinweg über innere Zusammenhänge zwischen der gegenwärtigen und einer früheren Situation mit musikalischen Mitteln verständigt.“<sup>356</sup>

Auch Oskar Bie konstatiert, daß das Orchester gegenüber dem Text und dem Gesang einen eigenen semantischen Raum produziert, eine „zweite Sprache, die hinter der konventionellen Sprache ruht“. Das Orchester zeichnet deutlich hörbar den

„Horizont der Stimmung, das Milieu der Seeleneinstellung, die innere Regie der Instinkte, die das gesprochene Drama zwischen den Zeilen ruhen läßt. Alles, was zwischen dem Wort und dem Zuhörer liegt, wird sein Reich.“<sup>357</sup>

Mit einem scharfen Wagner-kritischen Impetus, aber unter Bezug auf die gleichen strukturellen Gegebenheiten der Oper, die auch Dahlhaus benennt, beschreibt Adorno das Verhältnis der ‚entsubjektivierten‘ Sänger-Darsteller zum auktorialen Komponisten:

„Der Komponist entlastet gleichsam seine Figuren von der Verpflichtung, selbst Subjekte, selbst eigentlich beseelt zu sein: sie singen nicht, sondern rezitieren ihre Rollen. Zappelnde Marionetten in der Hand des Weltgeist-Regisseurs, der sie technologisch verwaltet, nähern sie sich dem gegenständlich Unbeseelten des Nibelungenliedes, wo der geleitende Gestus des Erzählers gegenüber den dargestellten Menschen den Vordergrund behauptet.“<sup>358</sup>

---

<sup>354</sup> Wolfgang Müller: Art. „Ironie“. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 290f, hier S. 290.

<sup>355</sup> Dahlhaus: Zeitstrukturen in der Oper, S. 29.

<sup>356</sup> Dahlhaus: Traditionelle Dramaturgie, S. 286.

<sup>357</sup> Bie, S. 46.

<sup>358</sup> Adorno: Versuch über Wagner, S. 118.

Die *romantische Ironie* tritt in der „zur Philosophie erhobenen Poesie auf, die ständig den Widerstreit zwischen Ideal und Wirklichkeit zum Ausdruck bringt.“<sup>359</sup> Fr. Schlegel verbindet die Ironie mit der Parabase, einer Technik der Illusionsdurchbrechung in der attischen Komödie. Man kann von parabatistischen Prinzipien, von der Durchbrechung der Spielebenen in der Oper in mehrerer Hinsicht sprechen – hier überschneiden sich Merkmale der Oper im Hinblick auf die dramatische und die romantische Ironie –, im Hinblick auf die Ebene der Musik und das Orchester (z. B. die Ouvertüre), vor allem aber in Bezug auf den Gesang. Die Differenz zwischen Sänger und der dargestellten Person tritt in der Oper deutlich hervor. Die Figur X der Handlung wird immer auch als Sänger Y wahrgenommen (vielleicht als Gaststar des Abends). Insbesondere im Arien- und Szenenapplaus, der die dramatische Handlung zwischen den *Figuren* zugunsten der Kommunikation (Lob) zwischen *Sängerin* und Publikum unterbricht, kommt diese doppelte Rezeptionshaltung zum Ausdruck. Dahlhaus spricht in Bezug auf die Beziehung zwischen Darsteller und Rolle von einem geringeren Grad an Identifikation, der sich „ohne Gewalttätigkeit aus der Differenz ableiten [läßt], die zwischen der Sprache der Oper und der des Schauspiels besteht.“<sup>360</sup> Der in sich geschlossene Vorgang auf der Bühne wird in der Oper durch Formen der direkten Anrede an das Publikum, in den Arien und den Choreinsätzen, aufgebrochen.

Das Konzept der romantischen Ironie, wie es beispielsweise Manfred Frank vorstellt, wird in der Oper und deren Gesang in besonderer Weise erfüllt. Der Einsatz des Gesangs innerhalb eines dramatischen Geschehens *als ob man spräche* konstituiert eine Distanz zur Sprache, zum ‚realen‘ Sprechen im Schauspiel (zumindest eine relative Distanz, vgl. das ‚Alexandrinier-Argument‘, s.o. S. 48). Die strukturelle Analogie zwischen Gesang und romantischer Rede liegt in der Potenzierung und zugleich Relativierung des semantischen Gehalts durch das Singen, die Sprache tritt im Gesang sozusagen in ein ‚musikalisches‘ Spiel ein. Wenn die romantische Ironie sich dadurch charakterisiert:

„Etwas Bestimmtes so sagen, daß im Redeakt diese Bestimmtheit sich zugunsten des Unbestimmten zurücknimmt; sagen, als sagte man nicht: das kann nur der Dichter.“<sup>361</sup>

Dann wäre zu fragen, ob nicht der Opernkomponist in noch größerem Maße zum ironischen Sprechen befähigt ist als der Dichter. Eine musikalisierte Sprache wird nicht nur in der romantischen ‚Wortmusik‘ und der Aneignung ‚musikalischer‘ Strukturen durch die Dichtung verwirklicht, sondern in direkter Weise im Gesang. Die Erfahrung der Entsemantisierung und zugleich Potenzierung des semantischen Gehalts im Gesang, speziell in der Arie, ist Grundbestand des Operndiskurses. Man ironisiert den Zeichengebrauch, indem man das sprachliche Zeichen im wörtlichen Sinn zum Klingen bringt, was über die gewöhnliche Kommunikationssituation hinausführt. Frank faßt diesen Vorgang unter Bezug auf Friedrich Schlegel zusammen:

„und wenn die menschliche Stimme, als das ‚beste Organ der Melodie‘, diese Seite [die physische Seite der Sprache, S.L.], die sonst nur Sinträgerin ist, als

---

<sup>359</sup> Müller, S. 290.

<sup>360</sup> Dahlhaus: Traditionelle Dramaturgie, S. 286.

<sup>361</sup> Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt am Main 1989, S. 306.

solche hervortreten läßt, d. h. sich von der Verweisungsfunktion befreit, musikalisiert sich die Poesie.“<sup>362</sup>

Gerade im Libretto ist die Bedingung erfüllt, daß die Sprache nicht nach semantischen, sondern nach ästhetischen Kriterien modelliert ist.<sup>363</sup> Insofern wäre der ironische Stil für die Oper konstitutiv, da schon im Libretto die strukturellen Voraussetzungen gegeben sind, um das, was Frank über die ironische Dichtung sagt, im autonomen Gesamtkunstwerk Oper zu verwirklichen: eine „endlich bestimmte Rede mit einem unendlichen Sinn zu befrachten.“<sup>364</sup> So wie in der Forschung zum Musikalischen eine direkte Anbindung von Musik und Ironie vorgenommen wird, so kann auch für die Oper als Modell der Modus der Ironie via Analogiebildungen konstituiert werden. Anhand des Kriteriums der Autoreferentialität stellt Leuschner eine Analogie zwischen diesem Strukturmerkmal der Musik, das modellbildend für die Literatur wirkte, und poetologischen Theorien her: „Musik, Arabeske und Ironie [sind] über das Tertium der Autoreferentialität strukturäquivalente Aspekte derselben Literaturtheorie.“<sup>365</sup> Über diese Analogiebildung lassen sich auch zwischen den „poetischen Entwürfen des Musikalischen“ (Lubkoll) und dem Modell Oper ästhetische Konzepte und literarische Texte Zusammenhänge erschließen.

Ziel der historischen Untersuchungen im folgenden Teil ist es, die vorgestellten drei Modi der Funktionalisierung der Oper als ästhetisches Modell an konkreten Beispielen in der Literatur um 1800 aufzuzeigen. Dabei sollen klassizistische und romantische Schlüsseltexte auf ihre Opernhaftigkeit hin neu perspektiviert und der spezifischen Funktionalisierungsweisen innerhalb des durch die drei Modi aufgespannten Raums verortet werden. Die Diskurs-Kategorien der Oper dienen dabei als Orientierungspunkte zur Identifizierung von opernhaften Strukturmerkmalen in den literarischen Texten und als Merkmale der Oper bei ihrer modellhaften Funktionalisierung in ästhetischen Entwürfen. Leitfragen bei den Analysen werden insbesondere sein, wie sich das Verhältnis zwischen ästhetischen Entwürfen und Opernhaftigkeit im Text im Hinblick auf das Modell Oper genau bestimmen läßt und wie Intentionalität bezüglich des Modells Oper und Applikation der Systematik zum Modell Oper zu einander im Verhältnis steht. Die Untersuchung verspricht damit, zu einem tieferen Verständnis der Literatur und Ästhetik um 1800 beizutragen und der Interpretation der analysierten Dichtungen einige neue Aspekte hinzuzufügen.

---

<sup>362</sup> Ebd., S. 369.

<sup>363</sup> Dahlhaus spricht von einer „sinnfälligeren Differenzierung zwischen Darstellungssprache und dargestellter Sprache“ in der Oper gegenüber dem Schauspiel. (Dahlhaus: Traditionelle Dramaturgie, S. 292.)

<sup>364</sup> Frank, S. 370.

<sup>365</sup> Leuschner, S. 28.

## TEIL II: KLASSIZISTEN

### 3. Oper als ästhetisches Modell bei Herder und Schiller: zwischen Anthropologie, Affektrhetorik und autonomem Gesamtkunstwerk

Im folgenden Kapitel werden Texte von Herder und Schiller daraufhin untersucht, auf welche Weise die Oper als ein Modell für deren ästhetische Entwürfe und literarischen Texte funktionalisiert wird. Herders 1769 im Umkreis des *Reisejournals* entstandene Skizze *Ueber die Oper* stellt das erste, frühe Beispiel für einen ästhetischen Entwurf dar, bei dem die Oper in ausgeprägter Weise als Kristallisationspunkt für eine neue, anthropologisch fundierte Ästhetik erscheint. In seinen Entwürfen um 1800 formuliert Herder für Musik und Oper grundlegende Positionen, die einige zentrale Prämissen für die romantische Ästhetik zur wortlosen Instrumentalmusik beinhalten und zugleich auf Ideen vom Gesamtkunstwerk im 19. Jahrhundert voraus. An Herders ästhetischen Entwürfen lassen sich wesentliche Prämissen für das Modell Oper aufzeigen und sie bieten erste Anknüpfungspunkte für die Analysen zur Oper als Modell für die Literatur um 1800. An Schiller kann anschließend gezeigt werden, in welcher Weise noch die barocken Opernformen für die Struktur und Wirkungsästhetik des Dramas fruchtbar gemacht werden können (*Die Räuber*) und wie der Rückgriff auf das über die Oper vermittelte antike Drama speziell im Hinblick auf den Faktor Chor dem klassizistischen Drama neue Impulse gibt (*Die Braut von Messina*, Vorrede zu *Braut*, Brief an Goethe).

Bevor wir zu den Analysen der Textbeispiele von Herder kommen, sind noch einige systematische Anmerkungen zu der Frage nach den teleologischen Implikationen, wie sie die Perspektivierung auf die Zeit um 1800 aufwirft, und zu dem Verhältnis von Musik und Oper in der Ästhetik vorzuschicken sowie - im nächsten Abschnitt des Kapitels - einige operngeschichtliche Voraussetzungen im ausgehenden 18. Jahrhundert zu klären, die für die Herausbildung der Oper als Modell eine entscheidende Grundlage darstellen.

#### Teleologische Struktur?

Im Hinblick auf den synchronen Ansatz dieser Studie ist zu betonen, daß es nicht um eine Perspektive geht, die dem 18. Jahrhundert lediglich eine Art ‚Vorläuferfunktion‘ für die ästhetischen Innovationen zum 1800 zuerkennt, wie es in vielen Forschungsansätzen zum Musikalischen als Modell für Ästhetik und Literatur erscheint. Die implizite Annahme einer linearen, notwendigen und folgerichtigen Entwicklung des Musikalischen - also die Annahme einer Teleologie ist eine nicht selten anzutreffende Forschungsposition. Gerade vor dem Hintergrund der Oper und deren Funktionalisierung als ästhetisches Modell zeigen sich komplexe Zusammenhänge zwischen Musik, Musiktheater und Ästhetik, die nicht über eine unilineare Perspektive erschlossen werden können. Weder gibt es eine innere Notwendigkeit zur Ausprägung einer ‚absoluten‘, die Oper kategorisch ausschließenden Ästhetik der Instrumentalmusik, noch werden die älteren Position eindeutig und restlos von den neueren Positionen nach 1800 abgelöst. Zur Abgrenzung des synchronen Ansatzes



dieser Studie seien einige Beispiele skizziert, die unzulässige teleologische Konstruktionen implizieren und damit den Ausschluß oder die Marginalisierung der Oper in ihren Darstellungen bedingen, obwohl sie vom Gegenstand her durchaus in deren Kontext gehörten. Dazu kann im Anschluß an die Ergebnisse von Downing A. Thomas ein Gegenvorschlag unterbreitet werden.

Das wohl ausgeprägteste Beispiel, das in seiner Darstellung eine zielgerichteten inneren Entwicklung des Musikalischen impliziert, stellt Barbara Naumanns Studie zum ‚Musikalischen‘ in Poetik und Sprachphilosophie der Frühromantik dar, die in Erfüllung ihrer eigenen Forschungsprämisse von der ästhetischen Verabsolutierung im Zeichen der Musik zu einem ‚Wissenschafts-Absolutismus‘ führt. Schon in der dreiteiligen Form des Buches, das, beginnend mit Wackenroder und Tieck, über Friedrich Schlegel zu einer Novalis-Apotheose führt, zeige sich - so Gregor Wedekind in einer Rezension - „ganz ungeniert die teleologische Struktur als aufsteigendes Stufenmodell“<sup>366</sup>.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Überlegung, daß Carl Dahlhaus, dessen Analysen zur Idee der absoluten Musik nicht nur die Auffassung von romantischer Musikästhetik lange Zeit dominierten, sondern auch die musikwissenschaftliche Forschung (und damit auch die Forschung zur Musik in der Literatur), worauf Ulrich Tadday aufmerksam gemacht hat:

„Die ‚Idee der absoluten Musik‘ als einer ‚von Texten, Programmen und Funktionen losgelösten Instrumentalmusik‘ wurde durch Dahlhaus aber nicht nur zum leitenden ästhetischen Paradigma der sogenannten ‚romantischen‘ Kunstmetaphysik des 19. Jahrhunderts, sondern auch zum wissenschaftlichen Paradigma einer ganzen Generation von (westdeutschen) Musikforschern.“<sup>367</sup>

Auch die vielbeachtete Studie „Die Emanzipation der Musik von der Sprache“ (*The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*) von John Neubauer ist einer teleologischen Perspektive auf die Musikästhetik und -geschichte verpflichtet. Neubauer gesteht der Oper zwar einen gewissen Anteil an der Emanzipation der Musik von der Sprache zu, indem sie in ihren historischen Metamorphosen wichtige Impulse für die Ästhetik im allgemeinen geliefert und im besonderen die rationalistischen Kriterien von Nützlichkeit und Naturnachahmung erfolgreich zurückgedrängt habe: „Opera helped unburden the stage of didacticism and moralizing as well as strict imitation, by defending it as pure entertainment.“<sup>368</sup> Es ist aber fraglich, ob Neubauer der Oper tatsächlich eine große Bedeutung für die „Emanzipation der Musik“ beimißt, oder ob sie für ihn nur einen von vielen Schritten auf dem Weg dorthin darstellt, ohne am Endpunkt, nämlich der „emanzipierten“ autonomen Musik noch relevant zu

---

<sup>366</sup> Gregor Wedekind: Rezension zu Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990. In: Hoffmann-Jahrbuch 2 (1994), S. 140-142, hier S. 141. Wedekind beschreibt pointiert die eigentümliche Verschmelzung von Naumanns wissenschaftlichem Vorgehen mit ihrem Gegenstand: „Naumann hat sich hemmungslos in ihren wissenschaftlichen Solipsismus verrannt, mit dem Ergebnis Naumann = Naumann. Haben andere zu anderen Zeiten die absolute Musik und die absolute Kunst kreiert, ist es Naumann gelungen, ein Beispiel für absolute Wissenschaft zu setzen.“ (Wedekind, S. 142.)

<sup>367</sup> Tadday, S. 2.

<sup>368</sup> Neubauer, S. 142

sein.<sup>369</sup> Die teleologische Anordnung des Materials und die Formulierung „from Language“, von der sich die Oper in einem strengen Sinn natürlich nicht „emanzipieren“ kann, legen letzteres nahe. Darauf deuten auch einzelne Formulierungen, wie die Frage nach der Position Glucks in diesem Prozeß der Emanzipation: „It may therefore be asked if Gluck’s revival of the rhetorical style did not *retard* the emancipation of music from language.“<sup>370</sup> „Retard“ – Verzögern? Eine folgerichtige Entwicklung auf *ein* Ziel hin verzögern, ist die hier zugrunde liegende Denkfigur.

Anders als viele Ansätze, die im 18. Jahrhundert nur eine Übergangsphase zwischen dem neoklassizistischen Nachahmungspostulat des 17. Jahrhunderts, bezogen auf Frankreich, und der Ästhetik des Absoluten in der Romantik in Deutschland und England sehen, möchte Downing A. Thomas eine nuanciertere Lesart anbieten:

„While I would agree that conceptions of music and of aesthetic experience changed drastically during the eighteenth century and that instrumental music played an important role in these changes, I would take issue, first, with the particular teleological vision that appears to be valorized by many critics, and second, with the idea that the conception of music as an affective language is epistemologically incompatible with the aesthetics that developed in the late eighteenth century.“<sup>371</sup>

Thomas weist auf die Tatsache hin, daß klassizistische und romantische Autonomie-Entwürfe im Zeichen der Musik nicht grundsätzlich eine Affektbesetzung von Musik/Oper ausschließen – ganz zu Schweigen von der Kategorie des Poetischen, die gerade in der Romantik auf die Musik appliziert wurde. Zudem kritisiert er einseitige teleologische Konstruktionen wie die von Neubauer, die Thomas neben einer Reihe weiterer Beispiele benennt. Schon der Titel von Neubauers Studie, *The Emancipation of Music from Language*, offenbare dessen Auffassung von Musik- und Ästhetikgeschichte als einem kontinuierlichen Fortschritt hin zur endgültigen „Emanzipation“.<sup>372</sup> Thomas weist eindrücklich darauf hin, daß die „absolute Ästhetik“, also das, was in unserem Zusammenhang mit dem Schlagwort

---

<sup>369</sup> Einen ähnlichen, an Neubauer orientierten Ansatz hinsichtlich der Emanzipation der Musik von der Sprache vertritt Werner Wolf. In dem mit „From the ‚verbal domination of music‘ to the ‚emancipation of music from language [and literature]‘“ überschriebenen Abschnitt in seiner Studie zur Musikalisierung der Erzählliteratur seit 1800 steht die Oper paradigmatisch für die „verbal domination of music“ (Wolf: *Musicalization of Fiction*, S. 99). Dabei führt Wolf sechs Faktoren aus, die die Bedingungen für die „steigende Hoch- und Überschätzung textloser Musik“ (Clout, S. 99) seit der Mitte des 18. Jahrhundert begründen, die aber – entgegen der Intention ihres Autors – zum großen Teil auch für die Konzepte zur Oper als ästhetisches Modell um 1800 greifen (Faktor 2 bis 5): 1. Neuaufgabe des Pythagoräismus, „Weltenharmonie“; 2. Musik als älteste Kunst, als Ursprung menschlichen Ausdrucks, ein in die Antike verlegtes Ideal der (Wieder-) Vereinigung der Künste; 3. Musik als Gefühls- und Ausdruckskunst, als „eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen“; 4. Psychologisierung der Musik, Betonung der Imagination und des Unbewußten, irrationale Wirkung; 5. Musik als Zeitkunst („Bewegung der Seele“, „Strom der Gefühle“), imaginative Prozeßhaftigkeit von Musik und Literatur statt statischer Mimetik; 6. Formalismus, Musik als eine „particularly aesthetic and ‚pure‘, i.e. de-semanticized, a-mimetic and self-referential art“ (vgl. Wolf, S. 101-108).

<sup>370</sup> Ebd., S. 143, Herv. S.L.

<sup>371</sup> Downing A. Thomas: *Music and the Origins of Language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge 1995, S. 6.

<sup>372</sup> Ebd.

„Idee der absoluten Musik“ tituliert wird, bestimmten ideologischen Implikationen unterworfen und mitnichten interesselos, unpolitisch und autonom sei. Nimmt man dieses Telos für bare Münze, verschenke man sich die Möglichkeiten einer kritischen Haltung gegenüber der Musikanschauung, die vom 19. Jahrhundert auf uns überkommen ist:

„It would be possible to show that absolute aesthetics (...) is bounded by and implicated in particular beliefs and aspirations. Thus, in taking the telos of absolute music at face value, the commentator forgoes any meaningful critical stance with respect to the particular view of music and music history we have inherited from the late nineteenth century.“<sup>373</sup>

Thomas bezeichnet das im Anschluß an Christopher Norris und Paul de Man als eine Form von „ästhetischer Ideologie“<sup>374</sup>. Konsequenterweise besteht Thomas' Ansatz nicht darin, für oder gegen die ‚absolute Musik‘ Partei zu ergreifen, sondern darin, den diskursiven Kontext der einschlägigen Musik-Ideologien herauszuarbeiten:

„My intention is not to argue against absolute music or to praise mimesis. (...) My interest lies with the discourses that gave meaning to the musical object which in turn contributed to a larger context of cultural practices and visions.“<sup>375</sup>

Eben dieser diskursive Kontext autonomieästhetischer Entwürfe – und in Ergänzung dazu Ideen vom Gesamtkunstwerk – soll im Anschluß an die Erweiterung der Untersuchungen zur Musik und zum Musikalischen um 1800 für die Oper als Modell geklärt werden.

### **Musik *innerhalb* der Oper**

Eine zentrale Prämisse für das Modell Oper stellt die Aufwertung der Musik innerhalb der musiktheatralen Gattungen dar, eine Aufwertung, die kompositions- wie ästhetikgeschichtlich erfaßt werden kann. Die Annahme dieser Aufwertung erlaubt es, den sich um 1800 unbestreitbar vollziehenden Paradigmenwechsel in der ästhetischen Auffassung von Musik ohne den Ausschluß der Oper zu beschreiben. Die zunehmende kompositorische Kompetenz, autonome musikalische Strukturen und Verweissysteme zu schaffen, geradezu musikalische Narrationen hervorzubringen, veränderte die Oper selbst. Zugleich läßt sich eine Veränderung der ästhetischen Wahrnehmung der Oper beobachten, die – prinzipiell schon immer, jetzt aber verstärkt und unter neuen Vorzeichen – als genuin musikalisches Kunstwerk rezipiert wird. Die steigende Bedeutung der Sinfonie als selbständiges Eröffnungstück der Oper, rein instrumentale Passage und das begleitende Orchester bilden eine zunehmend selbstständige musikalische Schicht. In der Vereinigung von Wort, Ton und Bild auf dem Musiktheater nimmt die Musik eine immer dominantere Rolle ein, was nicht ohne Folgen für die ästhetischen Entwürfe bleibt.

Ein weiterer wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang stellt die Herausbildung einer Dichotomie von realer und fiktiver Musik dar, auf die Laurenz Lütteken ausdrücklich hinweist. Dadurch wird das Sprechen über Musik in einer neuen Weise ermöglicht, das, von einer konkreten akustischen Wirklichkeit entbunden, zur Aufgabe der individuellen

---

<sup>373</sup> Ebd., S. 7.

<sup>374</sup> Ebd., S. 19.

<sup>375</sup> Ebd., S. 19f.

Einbildungskraft wird, was aber wiederum auf die Musik selbst zurückwirkt, „auf ihr ästhetisches Programm, das bestenfalls ein utopisches Potential“<sup>376</sup> in sich birgt. An diesem „utopischen Potential“ hat, wie gezeigt werden soll, auch die Oper um 1800 einen großen Anteil. Lüttekens Differenzierung von realer und fiktiver Musik hat seine Entsprechung in der bereits in der Einleitung konstatierten Differenz von realer Oper und Opernideal. Die beiden Varianten der Dichotomisierung können als zwei verschiedene Ausprägungen eines einheitlichen Sachverhalts gewertet werden, der sich je nach Kontext eher den musiktheatralen oder den instrumentalmusikalischen Gattungen zuwendet.

In der musikwissenschaftlichen Forschung ist die Polarisierung von Oper und Musik bereits verschiedentlich korrigiert worden. Der italienische Musikästhetiker Enrico Fubini beispielsweise bringt den musikalischen Unsagbarkeitstopos auch für die Oper in Anschlag, indem er einerseits zwischen Ideal und musikgeschichtlicher Realisation unterscheidet und andererseits die Aufwertung der Musik auch innerhalb der Oper in Rechnung stellt. Das neue Ideal von Klassik und Romantik sieht in der Musik dasjenige Kommunikationssystem, das die Wirklichkeit in einem sehr viel tieferen Sinne erfasse, dem keine gesprochene Sprache gerecht werden könne:

„Die reine Instrumentalmusik kommt diesem Ideal am nächsten; doch auch im Bereich der Oper kommen diese neuen Einsichten nicht selten zur Geltung, entweder mittels einer Verschärfung der Gluckschen Reformideen, die zum Beispiel in der Wagnerschen Ästhetik von ihrer rationalen Basis abgeschnitten werden; oder einfach dadurch, daß der *Musik die erste Rolle* zugesprochen wird: nicht mehr im Sinne eines Hedonismus, wie dies der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts vorgeworfen wurde, sondern in dem Sinne, daß die Musik zum Träger der dramatischen Handlung wird.“<sup>377</sup>

Carl Dahlhaus und Norbert Miller haben die wechselseitige Befruchtung von dramatischer Opernform und dem neu aufkommenden sinfonischen Stil in der Instrumentalmusik seit 1770 herausgearbeitet. Dabei unterliegen die Konzeptionen von „dramatisch“ und „symphonisch“ selbst einer grundlegenden Veränderung:

„In der Konfrontation von Oper und Instrumentalmusik ist der Begriff des Dramatischen ebenso wie der des Symphonischen von einer Gattungsbezeichnung zu einer Wesensbestimmung geworden, also von einer pragmatischen zu einer ästhetischen Kategorie: einer Kategorie, deren Sinn zwischen den Extremen einer vage metaphorischen und einer greifbar kompositionstechnischen Bedeutung wechselt.“<sup>378</sup>

Wenn also in Ästhetik und Poetik um 1800 von „Oper“ oder von „Symphonie“ die Rede ist, muß man erst aus dem Kontext erschließen, ob es sich eher um ein metaphorisches Sprechen oder einen konkreten Werkbezug handelt. Man kann also keineswegs Oper und Symphonie per se als konträre ästhetische Modelle betrachten, die sich aus den Gattungen

---

<sup>376</sup> Lütteken, S. 84.

<sup>377</sup> Enrico Fubini: Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 1997, S. 205, Herv. S.L.

<sup>378</sup> Carl Dahlhaus und Norbert Miller: Europäische Romantik in der Musik, Stuttgart 1999. Band 1 „Oper und sinfonischer Stil 1770 - 1820“, S. 216.

Oper und Sinfonie ableiten, zumal die Sinfonie als eigenständiges Instrumentalstück gattungsgeschichtlich nicht zuletzt aus der Ouvertüre hervorgegangen ist.

### 3.1 Operngeschichtliche Voraussetzungen im ausgehenden 18. Jahrhundert für die Herausbildung der Oper als Modell

Besonders im Zusammenhang mit Theatertheorien, aber auch allgemein in der Auseinandersetzung mit einer rationalistischen Poetik spielt die Oper aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften als ‚unmögliches‘ Kunstwerk immer wieder eine herausragende und richtungweisende Rolle. Diese Rolle wurde – so eine These der Studie – um 1800 zwar relativiert und auf die (Instrumental-)Musik übertragen, aber keineswegs für die Oper gänzlich aufgegeben. Die folgenden Erörterungen einiger operngeschichtlicher Voraussetzungen im 18. Jahrhundert, die für die Herausbildung der Oper als ästhetisches Modell relevant sind, orientieren sich an den einer Studie von Gloria Flaherty, die die Bedeutung der Oper für die deutsche Literaturkritik herausgearbeitet hat, und an Jörg Krämers Darstellung des deutschsprachigen Musiktheaters im späten 18. Jahrhundert.

Hier stehen ästhetische und theoretische Aspekte der Operndebatte im Vordergrund, hinzuweisen wäre aber auch auf die große soziale Bedeutung des Musiktheaters. Das deutschsprachige Musiktheater – die aufwendige italienische Oper wird praktisch ausschließlich im Kontext der Fürstenhöfe rezipiert, ist dort aber auch z.T. öffentlich zugänglich – bildet im späten 18. Jahrhundert

„in seinen vielfältigen und heterogenen Formen den erfolgreichsten und publikumswirksamsten Bestandteil der Theaterpraxis. Es zeichnet sich insgesamt durch eine breite soziale Streuung der Rezeption aus, die sowohl verschiedene ‚bürgerliche‘ wie auch ‚höfische‘ Publiken erreicht, katholische wie protestantische, Laien wie Fachleute.“<sup>379</sup>

Daher kann die Oper als eine „besonders wirksame Art der Öffentlichkeitsstiftung und Diskursbündelung angesehen werden.“ Dieser soziologische Kontext ist bei der Präsenz und der Rezeption von ‚Oper‘ in der Literatur mitzubedenken.

Ein spezielles theoretisches und ästhetikgeschichtliches Problem im Rahmen des Modells Oper stellt die Mimesis-Doktrin in ihren Ausprägungen im 18. Jahrhundert dar, deren Ablösung ein wesentliches Moment für die klassisch-romantischen Kunstautonomie ausmacht. In diesem Prozeß hat die Musik, wie in vielen Studien bereits ausführlich beschrieben wurde, aber auch die Oper – das zeigen die Ergebnisse von Gloria Flaherty – eine wichtige Funktion als ästhetisches Vorbild. Die mehr oder weniger synonyme Verwendung „Oper und ästhetische Autonomie“ und „Oper und die Idee der absoluten Musik“ im Rahmen der oben vorgestellten Modi des Modells Oper soll nicht die Differenzen zwischen den verschiedenen Ausprägungen von Mimesis und Mimesis-Ablösung nivellieren – ganz abgesehen davon, daß die musikwissenschaftlichen Konzepte von „autonomer Musik“ eher auf eine soziologische Fragestellung im Sinne von nicht-funktional und von „absoluter

---

<sup>379</sup> Jörg Krämer: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Teil I: Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur; 149), Teil II: Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur; 150), S. 4.

Musik“ auf die ästhetisch-philosophischen Implikationen verweisen. Vielmehr soll durch die Wahl dieser Terminologie der Bereich umrissen werden, in dem sich die Binnendifferenzierungen des Autonomie-Modus' im Rahmen des Modells Oper bewegen. Nach der Verengung des alten Mimesis-Konzept auf „Naturnachahmung“ im 18. Jahrhundert wird die Frage, welches Nachahmungskonzept eigentlich abgelöst wird, in der Forschung mit unterschiedlicher Akzentsetzung beantwortet.<sup>380</sup> Im Rahmen der Idee der absoluten Musik wird dort, wo sie an den Formalismus grenzt, jegliche Weltbezüglichkeit negiert, auch die Gefühls- und Ausdruckhaftigkeit, und nur auf die selbstbezügliche autonome Struktur rekurriert. Andere Ansätze unterscheiden zwischen Nachahmungs- und Ausdrucksästhetik, während beispielsweise Jörg Krämer die Position vertritt, daß die Verabschiedung der Mimesis-Doktrin die Ablösung der rationalistischen Regelpoetik<sup>381</sup> bedeutet, an deren Stelle Forderungen nach Empfindungen in der Musik und Ausdruck der Leidenschaften treten:

„Die Mimesis-Doktrin bleibt ein topisches Element der Diskussion über Musiktheater, verliert aber in den 1770er Jahren endgültig ihre diskursbestimmende Funktion. (...) Die Löschung der Mimesis-Doktrin ist einer der Punkte, wo Empfindsame und Geniebewegung in den 1770er Jahren an einem Strang ziehen.“<sup>382</sup>

Krämer weist nachdrücklich auf die Notwendigkeit hin, die veralteten Fortschrittskonzepte in der Musikwissenschaft zu revidieren, die ein zu simples Modell über die Veränderungen von einer Nachahmungs- zur Autonomieästhetik entwerfen und bis heute vor allem in den Nachbardisziplinen Nachwirkungen zeitigen. Demnach erscheint die Theoriebildung des 18. Jahrhunderts als

„Fortschrittsbewegung von der starren, unmusikalischen (und ‚undeutschen‘) Nachahmungspoetik zum Gipfel einer ‚Ausdruckskunst‘, die entweder in der Klassik oder bei Richard Wagner angesiedelt wird, zu deren Vorbereitern oder Vorläufern das gesamte 18. Jahrhundert stilisiert wird. Entsprechend wird die Nachahmungspoetik generell als zu überwindendes Hemmnis angesehen und (auch

---

<sup>380</sup> Zur musikalischen Nachahmungsästhetik vgl. die immer noch lesenswerte Studie von Walter Serauky: Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850. Münster 1929. In Seraukys Untersuchung stehen drei „Problemkreise“, die dem „Grundsatz der musikalischen Nachahmung der Natur zugeordnet“ sind, im Mittelpunkt: 1. die Nachahmung der menschlichen Affekte, 2. die Nachahmung der „Sonorlaute der beseelten und unbeseelten Natur“ (also die Klang- und Lautmalerei) und 3. die Nachahmung der „Inflexionen der Sprache“ (ebd., S. XIII).

<sup>381</sup> Das Verhältnis von Musik und Sprache war im Rahmen der Mimesis-Doktrin, die eine Rhetorisierung der Künste beinhaltete, ein Abhängigkeitsverhältnis der Musik von der Sprache: „Das [die Partizipation der Musik an der Rhetorisierung der Kunst, S.L.] bedeutet jedoch nicht (...) eine Annäherung von sprachlicher und musikalischer Struktur, sondern eine Applizierung der einen auf die andere – und damit den einseitigen Verlust einer eigenen Wertigkeit. Die vermeintliche semantische Annäherung ist also letztlich eine tiefgreifende strukturelle Entfremdung, da an die Stelle einer Symbiose nurmehr die ‚Imitation‘ der sprachlich rhetorischen Gebärde tritt.“ (Lütteken, S. 84.) Zur Lösung der Musik aus der Abhängigkeit von der Sprache, die über die Bildung von Analogien bis zur Musik als Maßstab für die Poesie führt, vgl. Lütteken, Kapitel „[...] in der Wahl der Worte Tonkünstler“: Musik und Poesie (ebd., S. 85-102).

<sup>382</sup> Krämer, S. 706f.

unausgesprochen) negativ konnotiert; dagegen werden alle Äußerungen, die auf Genie- oder Autonomiepositionen hinweisen, überbewertet.<sup>383</sup>

Es bleibt festzuhalten, daß keine Vereinheitlichung der Perspektive angestrebt ist, unter dem der Modus „Oper und ästhetische Autonomie/absolute Musik“ linear zu erfassen wäre. Die Autonomie-Bestrebungen in den Künsten werden als allgemeines Paradigma für die Untersuchungen zum Modell Oper vorausgesetzt, ohne daß es eine diesbezügliche Entwicklungsgeschichte nachzuzeichnen gälte. Der Beitrag des Modells Oper zu dieser Entwicklung konzentriert sich auf die im Detail vorgestellten Beispiele, aus denen in der Summe der Beitrag ersichtlich wird, den die Oper als ästhetisches Modell für Konzeptionen von der Autonomie der Künste, speziell der Literatur, leisten kann.

Die Oper spielte, wie sich mit Gloria Flahertys Studie *Opera in the Development of German Critical Thought* zeigen läßt, eine herausragende, impulsgebende Rolle für Ästhetik und Literaturkritik im 18. Jahrhundert und für die Goethezeit. Gegenstand von Flahertys materialreicher Studie ist die Opernkritik, das heißt das opernästhetische und -theoretische Schrifttum, im Zeitraum von den Anfängen der Oper im deutschen Raum nach dem Dreißigjährigen Krieg bis zu Wieland.<sup>384</sup> Im „Epilog“ bietet sie einen Ausblick auf die Goethezeit und die Relevanz der von ihr aufgezeigten Entwicklung, mit der die Oper zum Modell für die Ästhetik wurde, für die Zeit um 1800. Flaherty gelingt es, die Bedeutung der Oper als Modell für die Ästhetik zu zeigen, die in der Forschung bis zu dieser Zeit praktisch keine Aufmerksamkeit gefunden hatte:

„One of the *best indicators* of changing aesthetic premises and critical attitudes is never, or hardly ever mentioned in works discussing the evolution of German criticism or the artistic flowering of the Goethean age. And that is opera: the theatrical form that innumerable German poets, critics, and philosophers considered the ultimate artistic possibility.“<sup>385</sup>

Ursprüngliche Intention ihrer Arbeit war es lediglich zu zeigen, daß Schriften zur Verteidigung der Oper gegen rationalistische Verurteilungen die künstlerischen Wertvorstellungen, philosophischen Positionen und kritischen Methoden, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorherrschten, vorweggenommen haben – was an sich schon eine interessante These ist. Es zeigte sich jedoch, daß die Bedeutung der frühen Schriften zur Oper tiefer reichte. An ihnen lasse sich studieren, so Flaherty, wie die Grundlagen für die künstlerische Blüte der Goethezeit gelegt wurden.<sup>386</sup> Im Epilog finden sich neben einer Zusammenfassung der Ergebnisse auch etliche einschlägige Beispiele aus der Goethezeit, an denen Flaherty die anhaltende Bedeutung der Oper für die deutsche Ästhetik und Poetik um 1800 aufzeigt. Die Bedeutung der Oper für eine genuin deutsche Ästhetik könne gar nicht hoch genug eingeschätzt werden:

---

<sup>383</sup> Ebd., S. 49.

<sup>384</sup> Flaherty nennt als historische Eckdaten Renaissance und Goethe-Zeitalter, z. B. ebd., S. 5.

<sup>385</sup> Flaherty, S. 4, Herv. S.L.

<sup>386</sup> Vgl. ebd., Vorwort S. ix.

„Eventually opera came to exemplify certain aesthetic ideas and was mentioned more and more often in works dealing primarily with theatrical history of the criticism of spoken drama. By the end of the eighteenth century, the premises and principles contained in operatic writings had permeated all branches of criticism and aesthetic theory. Opera's exponents had helped to transmit the viable ideas of the past and to transform them so that they could be employed meaningfully in the future. As a result, German criticism gained its own distinctive character and began to exert considerable influence on European letters.“<sup>387</sup>

Die kulturelle Blüte in der Goethezeit um 1800 wird von Flaherty als Kulminationspunkt künstlerischer Tendenzen seit der Renaissance eingestuft, für die die Oper eine herausragende Rolle spielte:

„The critical thought of the *Goethean Age* represents the culmination of tendencies, attitudes, and habits that had been evolving uninterruptedly since the Renaissance. Opera figured importantly in that evolution. As both a theatrical reality and an artistic potentiality, opera continued to stimulate so much interest and so much debate that it became one of the shibboleths [Schlagwort] of German criticism. Succeeding generations of German critics took up ideas from the past and, modifying them for application to opera, transformed them for the future. Their operatic writings reflected shifts in artistic values, philosophical point of view, and critical methodologies. More significant was that they very often anticipated such shifts and sometimes even helped to induce, retard, or accelerate them.“<sup>388</sup>

Flaherty präsentiert damit eine Konzeption von der Emanzipation der Ästhetik von der Mimesis-Doktrin hin zu einem emphatischen Kunstbegriff ästhetischer Autonomie, bei dem die Oper als ästhetisches Leitbild dient, was sich um 1800 besonders bei Goethe und Schiller zeigt:

„Late eighteenth- and early nineteenth-century German poets, critics, and philosophers often referred to opera when distinguishing art from nature, clarifying artistic truth, explaining the aesthetic experience, or discrediting naturalistic tendencies in the performing arts as well as in the plastic arts. They recapitulated the arguments and used the vocabulary that had become standard in operatic writings.“<sup>389</sup>

Flahertys Studie unterliegt dabei offenbar dem Paradigma der Weimarer Klassik, auf deren Größen der Fokus ihrer Arbeit liegt. Daher stellen Goethe und Schiller die abschließenden Beispiele für den Einfluß der Oper als ästhetisches Modell (*Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, Schillers Brief an Goethe, Vorwort zur *Braut von Messina*), daneben auch andere (vor-)klassische Denker wie Gerstenberg und Möser. Sie halfen, so Flaherty,

„to bring the long battle against the doctrine of mimesis to a successful conclusion. (...) Opera had long symbolized the artificiality of all art, but they made it into a symbol for artistic creativity and freedom.“<sup>390</sup>

---

<sup>387</sup> Ebd., S. 9.

<sup>388</sup> Ebd., S. 281.

<sup>389</sup> Ebd., S. 296.

<sup>390</sup> Ebd., S. 295f.



In Bezug auf die deutsche Klassik hebt Flaherty die Bedeutung der Musik hervor, die größer sei, als die bisherige Betonung der bildenden Künste zu erkennen gibt: „All too often has the importance of the plastic arts been stressed and the importance of music been ignored in discussion of *die deutsche Klassik*.“<sup>391</sup> Das läßt sich einerseits an die oben vorgestellte These von der Aufwertung der Musik auch innerhalb der Oper anschließen und verweist andererseits – auch zwanzig Jahre nach ihrem Erscheinen noch – auf ein Desiderat, daß es nämlich die häufig sehr schematische Zuordnung von Bildenden Künsten zur Klassik und Musik zur Romantik aufzubrechen gilt.

Man sollte sich aber nicht zu der Hypothese verführen lassen, daß sich die Modellfunktionen aus den Bereichen Musik und Musiktheater nach dem Schema verteilten, Modell Oper für den Klassizismus, Modell Musik für die Romantik, auch wenn sich letztlich Studien wie die von Flaherty und von Neubauer im Vergleich so lesen. Während Neubauer in seiner Studie über die Emanzipation der Musik von der Sprache mit einem Ausblick auf die Romantiker endet, liegt Flahertys Untersuchung zur Modellfunktion der Oper für den ästhetischen Diskurs im 18. Jahrhundert eine implizite Normativität des Klassischen zugrunde, die Goethe und Schiller als Protagonisten betrachten. Flaherty ist sich der Verschränkung der beiden Kunstströmungen Klassizismus und Romantik in Deutschland durchaus bewußt: „German Classicism and Romanticism were not antipodal tendencies.“<sup>392</sup> Diese Prämisse wird im „Epilog“ insofern eingelöst, als auch Beispiele von Romantikern für die anhaltende Bedeutung der Oper als ästhetisches Modell angeführt werden. Allerdings wird der Weimarer Klassik so sehr der Vorzug zu gegeben, dass man sich fragen muß, ob die allgemeine Formulierung „Late eighteenth- and early nineteenth-century German poets, critics, and philosophers often referred to opera“ wirklich Klassizismus *und* Romantik meint.<sup>393</sup>

Zeigt Flaherty die nicht zu überschätzende Relevanz der Oper für Ästhetik und Kritik im 18. Jahrhunderts auf, so konstatiert Krämer das Ende der Oper als Leitdiskurs, um 1800 verliere „das Musiktheater seine den ästhetischen Diskurs bestimmende Kraft.“<sup>394</sup> Krämers Studie zum deutschsprachigen Musiktheater im späten 18. Jahrhundert endet um 1800 mit Mozarts *Zauberflöte* im werkanalytischen, mit klassischer Autonomieästhetik im Ästhetik-Teil. Den anstehenden musikästhetischen Paradigmenwechsel erwähnt Krämer im letzten Absatz nur noch als Ausblick, der erkennbar unter dem Einfluß des romantischen Diskurses der „Idee der absoluten Musik“ steht:

---

<sup>391</sup> Ebd., S. 287.

<sup>392</sup> Ebd., S. 288. Diese Feststellung folgt allerdings nicht aus der Überlegung, daß Klassizismus und Romantik komplementäre Bewegungen in Reaktion auf die historischen Umbrüche seien, sondern mit dem Argument, „they evolved simultaneously out of the interaction between those who espoused the Franco-Roman neoclassical code and those who upheld the ancient Germanic idea of establishing law by precedent.“ (Ebd., 288f.)

<sup>393</sup> Zur Differenzierung von Klassizismus und Romantik vgl. auch Krämer: „Vokalmusik gilt daher [wegen der *gebundenen* Sinnlichkeit] als der Instrumentalmusik überlegen; dies bildet einen Differenzpunkt zwischen klassizistischen und romantischen Positionen.“ (Krämer, S. 772)

<sup>394</sup> Krämer, S. 771.

„Der ‚Mythos Musik‘ entsteht, in dem Musik nun nicht mehr als Sprache der Empfindungen verstanden wird, sondern als Medium ‚unendlicher Sehnsucht‘. (...) Dies kann die Musik gerade wegen ihrer Selbstreferenz leisten: Aus der Gefühlsästhetik der Empfindsamkeit wird so eine Art Strukturästhetik. Dafür aber steht nun in erster Linie die Instrumentalmusik; die Oper verliert ihren dominanten Rang. Damit ist auch ein Wechsel in der Kommunikationsstruktur verbunden: aus der geselligen Rezeption des Musiktheaters wird in der romantischen Theorie die isolierte Kontemplation im ‚Geisterreich der Töne‘.“<sup>395</sup>

Krämers Formulierung, die Oper verliere ihren dominanten Rang, bedeutet nicht, daß sie im ästhetischen und poetologischen Diskurs unbedeutend würde. Viel zu einfach gezeichnet ist allerdings Krämers Verweis auf die Kommunikationsstruktur, deren Veränderung von der geselligen zur einsamen Rezeption - von der Oper zur Musik - erstens keineswegs erst eine Sache der romantischen Musikästhetik war; das hat die Studie von Laurenz Lütteken zum Monologischen als Denkform in der Musik in den 1760er bis 1780er Jahren gezeigt. Und zum zweiten behandelt auch die romantische Literatur, die sich auf Modelle des Musikalischen beruft, gesellige Kommunikationsstrukturen, man denke nur an Erzählzyklen wie E.T.A. Hoffmanns *Serapionsbrüder* und Tiecks *Phantastus* oder, im Vergleich dazu, Goethes *Unterhaltungen mit dem Märchen* als Schlußstück und den *Wilhelm Meister*. Der von Jörg Krämer bezeichnete „Wechsel“ ist wohl eher als eine Frage des Mediums zu beschreiben, als ein Wechsel von der Musik(theater)praxis zur dichterischen Imagination, die ihrerseits zunehmend mit Musik- und Opernszenen durchsetzt wird.

Im ästhetikgeschichtlichen Teil der Studie zeichnet Krämer vier Stationen nach, die von der „Kritischen Poetik“ Gottscheds über empfindsame Positionen und deren Radikalisierungen hin zur „Individualität“ schließlich zur „Ästhetischen Autonomie“ der Klassik führten. Dabei handele es sich angesichts des vielgestaltigen, differenzierten, nicht-zentralistischen deutschen Kulturraums keinesfalls um einen geradlinigen Ablösungsprozeß.<sup>396</sup> Vielmehr weist die Theoriebildung eine hohe Komplexität und Widersprüchlichkeit auf, der Krämer durch die Analyse von „dominanten Positionen“<sup>397</sup> Rechnung trägt. Man muß von einer zunehmend vielfältigeren und verzweigteren theoretischen Debatte ausgehen, in der ältere und neuere Positionen spannungsvoll nebeneinander existieren. Die vierte Stufe ist den Positionen der 1790er Jahre vorbehalten, die explizit als „minoritäre“ bezeichnet werden. Sie integrieren die Oper oder operieren sogar mit Oper als ästhetischem Modell:

„In den 1790er Jahren schließlich zeigen sich verschiedene (minoritäre) Versuche, neue poetologische Ansätze zu entwickeln, die die Defizite und Probleme der älteren Poetik lösen könnten (Weimarer Klassik, Frühromantiker); dabei wird die Oper jeweils integriert, erhält z.T. auch eine ausdrückliche Vorbildrolle zugesprochen.“<sup>398</sup>

---

<sup>395</sup> Ebd., S. 771.

<sup>396</sup> „Denn zum einen verläuft die historische Entwicklung nicht geradlinig im Sinne von Ablösung älterer Positionen durch neuere - schon gar nicht in einem teleologischen Sinne, in dem die ältere Forschung meist das ganze 18. Jahrhundert als ‚Vorbereitung‘ auf die Weimarer Klassik zulaufen ließ, die dann alle älteren Positionen ‚überwunden‘ hätte.“ (Ebd., S. 601.)

<sup>397</sup> Ebd., S. 601.

<sup>398</sup> Ebd.

Trotz einer gewissen Überbetonung der *klassischen* Autonomieästhetik stellt Krämer klar, daß es sich um einen "Paradigmenwechsel" auch innerhalb der romantischen Ästhetik Kunstströmungen handelt, ist doch die beiden gemeinsame Absetzbewegung gegen die älteren Ästhetiken des 18. Jahrhunderts gerichtet:

„Mit dem Paradigmenwechsel aber, der sich um 1800 in der klassischen und der romantischen Musikästhetik vollzieht, werden die älteren Konzeptionen des 18. Jahrhunderts zum Antityp; sie werden zunehmend weniger verstanden.“<sup>399</sup>

Krämers Thesen weisen dem deutschsprachigen Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts die prominente Rolle bei der Formulierung und Erprobung von nachaufklärerischer Subjektivität zu. Noch vor dem Roman und der „bürgerlichen“ Sprechdramatik bildet das deutsche Musiktheater ab den 1770er Jahren das „breiteste, massenwirksamste Forum, auf dem ein neues Verständnis von Subjektivität sich konstituiert und diskutiert wird.“<sup>400</sup> Auch für die primär literaturwissenschaftliche Perspektive erweist sich das Musiktheater als ein

„Phänomen von hoher Bedeutung; die meisten Autoren der Zeit bemühten sich um diese Gattung, die aufgrund der engen praktischen Verflechtung mit dem Sprechtheater auch die literarische Produktion erheblich beeinflusste. Als faktische Realität wirkte sich das Musiktheater auf die weitere Entwicklung des deutschen Dramas weit stärker aus, als in der Fachperspektive meist bewußt ist.“<sup>401</sup>

Die enge Berührung zwischen Musiktheater und Literaturtheorie der Zeit mag schon wegen der personellen Verflechtung nicht überraschen. Umso mehr verwundert, so Krämer, die „Vernachlässigung des gesamten Problemkreises seitens der literaturwissenschaftlichen Forschung.“<sup>402</sup> In diesem Zusammenhang mache sich die Problematik des Kanons bemerkbar. Für den Bereich Singspiel/deutsches Musiktheater hat die Literaturwissenschaft bis jetzt praktisch nur die Libretti von Goethe einigermaßen eingehend untersucht.<sup>403</sup> Der für das deutsche Drama im 18. Jahrhundert hochbedeutende Pietro Metastasio, Wiener Hofpoet und europaweit meist gespielter Librettist, wird von der Literaturwissenschaft praktisch gänzlich ignoriert. „Geschichtsklitterung“<sup>404</sup> herrsche auch in der Musikwissenschaft vor, in der Gluck als Wegbereiter Wagners stilisiert wird,<sup>405</sup> die „unreine“ Gattung Oper sich ohnehin nur schwer vor der als „autonom postulierten

---

<sup>399</sup> Ebd., S. 775. – Es muß aber betont werden, daß die Gefühls- und Ausdrucksästhetik des 18. Jahrhunderts nie ganz verschwand, sie ist bis heute im Musikdiskurs aktuell – und das nicht nur in der Populärästhetik.

<sup>400</sup> Ebd., S. 7.

<sup>401</sup> Ebd.

<sup>402</sup> Ebd., S. 8.

<sup>403</sup> „Ähnlich wie in der Musikwissenschaft können hier lediglich die ‚großen‘ Autoren als gut erforscht gelten, d.h. in diesem Zusammenhang ausschließlich Goethe.“ (Ebd., S. 50.)

<sup>404</sup> Ebd., S. 45.

<sup>405</sup> Vgl. ebd., S. 49.

Kompositionsgeschichte“ behaupten kann und bis heute eine „spürbare Abneigung gegen sogenannte ‚Kleinmeister‘“ zu verzeichnen ist.<sup>406</sup>

Das deutsche Musiktheater weist auch insofern eine große Nähe zum Sprechtheater auf, als es sich organisatorisch im Umkreis der Wanderbühnen entfaltete und nicht als Ableger der italienischen Opernkultur, sondern als „Teil einer lebendigen Theaterkultur“<sup>407</sup> entsteht. Der Zeitrahmen, den Krämer untersucht, erstreckt sich dabei vom Ende der 1760er Jahre (Weiße/Hiller) bis zu den 1790er Jahren und endet mit der erfolgreichen Durchsetzung von Mozarts gattungsmischender *Zauberflöte* (UA 1791). Man kann mit Krämer das reine Sprechtheater im 18. Jahrhundert regelrecht als eine „Chimäre“<sup>408</sup> bezeichnen. In der Produktionspraxis der Wanderbühnen vermischten sich Musik- und Sprechtheater derart, daß man hier gar nicht von einem reinem Sprechtheater reden kann:

„Fast alle Theaterformen sind in der Praxis mit Musik durchsetzt. Das deutsche Musiktheater und das deutsche Sprechtheater bilden im 18. Jahrhundert weitgehend eine Einheit – nicht nur im Bereich der Distribution, sondern auch in Produktion und Rezeption sowie in einer gegenseitigen, inhaltlichen wie strukturellen Beeinflussung und Abstoßung.“<sup>409</sup>

Dieser Zusammenhang von Musik- und Sprechtheater ist eine wichtige Prämisse für die Einordnung der Funktionen des Modells Oper. Das gilt speziell für den Bereich der Dramentexte mit opernhaftelementen, da über den regulären Faktor Schauspielmusik die Musik ohnehin einen Anteil auch am Sprechtheater hat; die Übergänge zwischen Sprech- und Musiktheater werden schon aus gattungsgeschichtlichen Gründen fließend.

Die Verbindung von Musik- und Sprechtheater und der insgesamt hohe Anteil von Opern aller Art am Theaterrepertoire, der gerade in den 1790er Jahren einen Höhepunkt erlebte, stellen außerdem ein wichtiges Element für den Erfahrungshorizont der zur Diskussion stehenden Autoren dar. Reinhart Meyer, der den Anteil des deutschen Musiktheaters am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts untersucht, stellt eine enorme Steigerung seit den 1770er Jahren fest, die – abgesehen von den erklärbaren großen Schwankungen an den einzelnen Spielort-Typen (Residenzen oder Bürgerstädte) – insgesamt in einer allgemeinen Dominanz des Musiktheaters in den 1790er Jahren mündet:

---

<sup>406</sup> Ebd., S. 46 – Ein typisches Beispiel für die abschätzige Einstufung der „Kleinmeister“ stellt der für die ältere Librettoforschung einschlägige, wengleich arg gönnerhaft und populistisch formulierte Generalüberblick von Kurt Honolka dar: „Daß beide [Libretti von Wieland, S.L.] von einem unbedeutenden Komponisten, dem Kapellmeister Anton Schweitzer vertont wurden, fällt weniger ins Gewicht als der gewaltige Erfolg der *Alceste* und die Tatsache, daß zum erstenmal seit über hundert Jahren ein großer deutscher Dichter sich der deutschen Oper angenommen hatte.“ (Kurt Honolka: *Opern. Dichter. Operndichter. Eine Geschichte des Librettos*. Stuttgart 1962, S. 32.)

<sup>407</sup> Krämer, S. 11.

<sup>408</sup> Ebd., S. 29.

<sup>409</sup> Ebd. Dazu gehört auch die Identität von Sängern und Schauspielern im Bereich der Wanderbühnen, ähnlich auch für die Hoftheater (vgl. ebd., S. 30). – Vergleichbares stellt Flaherty fest: „(...) many *Sturm und Drang* writers became as interested in regenerating German musical drama as they were in revolutionizing German spoken drama. Their interest benefited both. It led to the creation of theatrical works that purposeley dissolved the boundaries between the two.“ (Flaherty, S. 287.)

„Mit Balletten, Opern und Divertissements bestimmt das Musiktheater in den 90er Jahren das Repertoire der meisten deutschsprachigen Bühnen, während vom Sprechtheater höchstens das Schauspiel durch die Arbeiten Babos, Zschokkes, Möllers, Ifflands und Kotzebues noch Bedeutung hat und seine in den 80er Jahren gewonnene Position stabilisieren kann.“<sup>410</sup>

Ein von Krämer immer wieder hervorgehobenes Kriterium für die anthropologische Bedeutung und den Publikumserfolg des (Musik-)Theaters ist dessen sinnliche Qualität: „Dagegen kann die Auseinandersetzung mit dem Musiktheater zeigen, worauf die Faszinationskraft des Theaters im 18. Jahrhundert primär beruhte: auf seiner sinnlichen Vitalität.“<sup>411</sup> Erwägt man die rationalistische Kritik an der Oper, wird in diesem Aspekt ein Kriterium für die Faszinationskraft der Oper deutlich, die zu ihrem Modellcharakter beiträgt. Herders Eloge auf die Oper entzündet sich beispielsweise primär an deren ästhetischer Qualität.

Für die Verschränkung von Musik- und Sprechtheater, die als „diskursive Einheit“<sup>412</sup> aufzufassen sind, schlägt Krämer das Modell einer kontinuierlichen Achse vor, die in die Kategorie „Skalierung von Opernhaftigkeit“ fällt, von der in der Systematik-Teil die Rede war:

„Im 18. Jahrhundert jedoch wäre statt dieser Polarisierung eher das Bild einer gemeinsamen Achse angebracht, deren Enden zwar einerseits von der Oper, andererseits vom Sprech-Theater (mit akzidenteller Musik) markiert werden, die aber intern durch eine Fülle von Zwischenformen verbunden sind und in gegenseitiger Wechselwirkung stehen.“<sup>413</sup>

Das Kriterium für Krämers Achse ist die Häufigkeit und Funktionalisierung der Musik innerhalb der dramatischen Vorstellung, die von einer eher akzidentellen Verwendung der Musik als bloße Zutat zur dramatischen Aktion bis zu Formen einer strukturellen Verbindung von Musik, Text und Szene reichen.

Zur Terminologie ist zu sagen, daß historisch gesehen ein Variantenreichtum bei der Benennung der Opern-Gattungen zu verzeichnen ist, der etwas vom Experimentierstadium spiegelt, in dem sich das Musiktheater im späten 18. Jahrhundert befand und bei dem mit spezifischen Begriffskombinationen das ästhetische Programm erfaßt werden sollte.

---

<sup>410</sup> Reinhart Meyer: Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Hg. v. Rainer Gruenter. Heidelberg 1981 (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts; 5), S. 27-76, hier S. 46. Der Terminus „Oper“ wird von Meyer im weiten Sinn verwendet: „Oper umfaßt Singspiel, Operette, Oper, häufig auch ‚Schauspiel mit Gesang (oder Musik)‘.“ (Ebd., S. 29.) – Zur Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert in Europa vgl. aktuell und ausführlich Herbert Schneider u. Reinhard Wiesend: Die Oper im 18. Jahrhundert. Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen; 12). Schneider und Wiesend verwenden allerdings den Terminus „Singspiel“ allgemein für das deutsche Musiktheater vor Mozart, während Krämer den historisch neutraleren Terminus „Musiktheater“ bevorzugt.

<sup>411</sup> Krämer, S. 53. Vgl. auch ebd., S. 32f u. ö.

<sup>412</sup> Ebd., S. 31.

<sup>413</sup> Ebd., S. 29. – Andere Autoren halten trotz der bekannten Problematik des Terminus an „Singspiel“ als Gattungsbezeichnung fest, so auch Joachim Reiber in der neuen MGG (Art. „Singspiel“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. neubearb. Aufl., Bd. 8. Kassel/Basel/Stuttgart 1998, Sp. 1470-1489.)

„Die terminologische Vielfalt im 18. Jahrhundert verweist auf die verschiedenen Einflüsse und kann bei der Analyse der einzelnen Werke fruchtbar gemacht werden. (...) [Sie] ist somit Teil der Ästhetik des Genres; diese Einsicht verbaut man sich, wenn man »Singspiel« (oder »Oper«) als einen scheinbar festumrissenen Terminus benutzt, den es historisch so nicht gab.“<sup>414</sup>

Den Begriff ‚Oper‘ verwendet Krämer, in Anlehnung an den zeitgenössischen Sprachgebrauch, im Sinne von ‚italienischer/französischer Oper‘ im Unterschied zum deutschen Musiktheater oder aber im Sinne von ‚ernster‘ oder ‚hoher‘ Oper im Unterschied zu den leichten und komischen Formen. ‚Musiktheater‘<sup>415</sup> ist wiederum der von Krämer gewählte Terminus, mit dem er die problematischen Konzeptionen von ‚Singspiel‘ umgeht und zugleich auf die Herkunft der deutschen Opernformen aus dem Bereich des Theaters (Hoftheater, Wanderbühnen) hinweist. Die Vielfalt der Bezeichnungen ist schier grenzenlos:

„Als zeitgenössische Bezeichnungen erscheinen, oft ohne weitere strukturelle Unterscheidungsmerkmale außer der Achse ‚ernst‘ vs. ‚komisch‘ aufzuweisen: ‚Oper‘, ‚Opererette‘, ‚Singspiel‘, ‚Singeschauspiel‘, »Lust-/Trauer-/Schauspiel/Drama mit Gesang«, »Schauspiel mit untermischten Gesängen«, »Lyrisches Drama/Schauspiel, Drama zur Musik«, »Scenen mit Gesang«, »Musikalisches Drama« u. a. (...) Oft unterscheiden sich sogar beim selben Werk die Gattungsbezeichnung des gedruckten Librettos und des Klavierauszugs.“<sup>416</sup>

Der heute vielfach verwendete ‚Singspiel‘-Begriff, etwa in dem Sinn von ‚komische deutsche Oper mit gesprochenen Dialogen‘ oder ‚gesprochenes Theaterstück mit Gesangseinlagen‘, bezeichnet gerade keine abgrenzbare historische Gattung, sondern ist ein wissenschaftliches „Konstrukt des 19./20. Jahrhunderts, das der historischen Terminologie z.T. widerspricht.“<sup>417</sup> Beispielsweise bezeichnet Goethe sein erstes Libretto *Erwin und Elmire* das nach der verbreiteten Terminologie alle Merkmale eines ‚Singspiels‘ aufweist, tatsächlich aber als „Schauspiel mit Gesang“, was den dramaturgisch-ästhetischen Sachverhalt genau trifft. Die später überarbeitete Fassung mit auskomponierten Rezitativen, nach heutiger Definition als ‚Oper‘ zu klassifizieren, erhält nun von Goethe die Bezeichnung „Singspiel“. Noch deutlicher wird das „Mißverhältnis zwischen moderner und originaler Begrifflichkeit“<sup>418</sup> am Beispiel von Wielands *Alceste* (1773), einer Rezitativ-Oper nach italienischem Vorbild, die Wieland aber gerade nicht als ‚Oper‘, sondern als ‚Singspiel‘ bezeichnet.

Auch der Mythos vom Singspiel als antihöfischer Gattung des sich emanzipierenden Bürgertums ist zu korrigieren. Für das „Handbuchwissen über die Gattung“<sup>419</sup> ist bis heute

---

<sup>414</sup> Ebd., S. 15.

<sup>415</sup> „Der Begriff »Musiktheater« ist, als spezifische Prägung des 20. Jahrhunderts, im 18. Jahrhundert unbelastet und scheint mir daher deskriptiv brauchbarer als »Oper« oder »Singspiel«.“ (Ebd., S. 15.)

<sup>416</sup> Ebd., S. 13.

<sup>417</sup> Ebd., S. 14.

<sup>418</sup> Ebd.

<sup>419</sup> Ebd., S. 54.

die Einstufung des Singspiels als einer bürgerlichen, ästhetisch mediokren, von den Manierismen der höfischen Kunst freien Gattung kennzeichnend. Dieser Sichtweise zufolge bildet das Singspiel die Übergangsphase zwischen der Reformoper Glucks und der deutschen romantischen Oper zu Beginn des 19. Jahrhunderts.<sup>420</sup> Eine besondere Qualität von Krämers Studie macht daher auch die Herausarbeitung des sozio-ästhetischen Kontexts des Musiktheaters aus, mit der sich verkürzende sozialgeschichtliche Zuschreibungen revidieren lassen.

---

<sup>420</sup> Typisch für solche Einschätzungen ist beispielsweise die Renate Schusky edierte Sammlung von theoretischen Quellen zum „Singspiel“, oder der Aufsatz „Hofkritik im Singspiel“ von Thomas Koebner, der seine Thesen primär vom Text ableitet. (Renate Schusky: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption. Bonn 1980; Thomas Koebner: Hofkritik im Singspiel (1981). In: Handlungen mit Musik. Die Oper als Zeitspiegel, Leidenschaftsdrama, Gesamtkunstwerk. Anif/Salzburg 1993 (Wort und Musik; 13), S. 9-25.) Schuskys Kommentar bietet laut Krämer „eine Art *opinio communis* der bisherigen Forschung“ (Krämer, S. 53).

### 3.2 Oper als Modell in Herders anthropologischer Ästhetik

In seiner Skizze *Ueber die Oper* aus dem Jahr 1769, die sich unter den „Einzelnen Blättern“ zum *Journal meiner Reise* befinden, präsentiert Herder die Oper in pointierte Weise als ein hochgradig integratives Modell, das im Rahmen seiner sinnestheoretisch fundierten Reformulierung der Künste als das ideale Kunstwerk erscheint, um sein neues ästhetisches Programm von der Anthropologisierung der Künste zu verwirklichen. Welche Diskurse, Künste und ästhetischen Topoi sich im einzelnen an diesem Punkt kreuzen und vereinigen ist Gegenstand des folgenden Kapitels. Damit eröffnet Herders Beispiel eine Reihe von eklatanten Rückgriffen auf die Oper als Modell zur Erprobung neuer künstlerischer Möglichkeiten. Herder führt für einen singulären historischen Moment Diskurse und ästhetische Topoi zusammen, die direkt danach in verschiedene Künste und Ansätze diffundieren, er träumt hier unter der Chiffre „Oper“ von einem Totalkunstwerk. Man kann sogar sagen, daß 1769 das Modell Oper zum Prototyp ästhetischer Modelle wird, zum Meta-Modell, das eine Anzahl an ästhetischen Modellen und Einzelkünsten zu integrieren imstande ist; ein Prototyp, der allerdings keinen Bestand hat. In den folgenden Jahren werden die sinnestheoretischen, ästhetischen und anthropologischen Implikationen und Dimensionen, die Herder zunächst im Modell Oper gebündelt hat, auf die verschiedensten Projekte verteilt. Was in diesem Text im Keim angelegt und der Oper als integrativem Modell zugeordnet war, fächert sich auf: in Herders Theorie der Plastik und des Tastsinns, in seine opernpraktische, librettistische, das deutsche Musiktheater revolutionierenden Bemühungen, in Sprachtheorie und Ästhetik des Gehörs, sowie in seine Beschäftigung mit den Eigenheiten der Völker.

In der Skizze kommen Kategorien und Denkfiguren zur Sprache, die im folgenden und bis weit in das 19. Jahrhundert hinein wesentlich für den literar-ästhetischen Diskurs sind und im Rahmen des Modells Oper immer wieder zur Sprachen kommen: die drei Sinne Gehör, Gesicht und Gefühl; das (Musik-) Theater als sinnlich erfahrbarer Ort; Schall, Ton und Klang als Qualitäten der Musik; Tableau-Wirkungen; das Bewegungs-Modell im Hinblick auf Tanz, auf Musik und auf das Verhältnis von innerer und äußerer Bewegung; die Frage nach Empfindung, Gefühl und Ausdruck; das Pygmalion-Modell und Darstellungstheorien. Vor allem mit dem Tanz, der sich bei Herder wie ein frühes Gesamtkunstwerk-Konzept liest und der mit dem Topos der Statuenbelebungen eng verknüpft wird, bringt Herder eine wichtige Ausprägung des Modells Oper ins Spiel.

Mit einem Seitenblick auf Herders Bemühungen um das Musiktheater – sein Opernlibretto *Brutus* beispielweise, (ein viel zu progressives Vorhaben, das im Ansatz stecken blieb<sup>421</sup>) wurde 1772 in Bückeburg mit der Musik von Johann Christoph Friedrich Bach zur Aufführung gebracht – sowie die damit verknüpften ästhetischen Ideen und mit einem Ausblick auf den späten Herder, der gerade mit seiner *Kalligone* einen wichtigen Einfluß auf die romantische Musikästhetik hatte, wird der Abschnitt zu Herders Beitrag zum Modell Oper abgeschlossen.

---

<sup>421</sup> „Damit ist der *Brutus*-Entwurf ein für seine Zeit äußerst avancierter Versuch, dem jedoch (deshalb?) keine Wirkung beschieden war.“ (Krämer, S. 745.)



Erstaunlicherweise ist Herders Skizze *Über die Oper* kaum rezipiert worden, eine der wenigen Ausnahme stellen die Studien von Krämer und Lütteken dar. Ebenso fehlt überhaupt eine zusammenhängende Darstellung von Herders Beitrag zur Musik- und Operngeschichte, zu seiner Musikästhetik und zu seinen Libretti. Auch ein aktueller Tagungsband zu Herder, den der Musikwissenschaftler Peter Andraschke mit herausgegeben hat,<sup>422</sup> nimmt sich der Bedeutung Herders für die Musik- und Operngeschichte nur sporadisch an und bleibt dort noch hinter den Erkenntnissen von Krämer zurück.

Die intensivste Auseinandersetzung mit Herders Beitrag zum Musiktheater bietet Jörg Krämer, der im werkanalytischen Teil seiner Studie Herders *Brutus*-Projekt einer gründlichen Untersuchung hinsichtlich musikästhetischer, poetologischer, stoffgeschichtlicher, gattungstheoretischer, dramaturgischer und anthropologischer Fragen unterzieht und im theoretischen Teil die Opern- und Musikästhetik von den frühen Entwürfen in *Ueber die Oper* und dem *Vierten kritischen Wäldchen* bis zu Herders klassizistischer Phase um 1800 nachzeichnet.

Eine der wenigen Monographien zum Thema Herder und die Musik legte Ursula Schmitz vor, eine an der Dichotomie von Poesie und Musik orientierte Dissertation zur Musik- und Dichtungstheorie.<sup>423</sup> Ulrike Zeuch, die sich verschiedentlich mit Herders Anthropologie der Sinne auseinandergesetzt hat, hat in diesem Zusammenhang auch nach deren Bedeutung für die Musik gefragt.<sup>424</sup> In seinen Überlegungen zur „Oper als Paradigma des Wunderbaren“ kommt Laurenz Lütteken kurz auf Herders *Ueber die Oper* zu sprechen, sein dort skizziertes Opernkonzept zielt auf eine „Psychologisierung des Konflikts“.<sup>425</sup> Frank E. Kirby bietet einen guten, wenngleich oberflächlichen Überblick zum Thema Herder und die Oper.<sup>426</sup> Im Denkansatz veraltet, aber materialreich und informativ ist Wolfgang Nufers Studie *Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz*, die sowohl *Ueber die Oper* berücksichtigt als auch den zentralen Stellenwert des Tanzes in Herders Ästhetik.<sup>427</sup> Ähnlich veraltet, wenngleich informativ ist Walter Wioras Herder-Artikel in der ersten Auflage der MGG.<sup>428</sup> Zu wenig werden hier wie in anderen Studien die verschiedenen Phasen und Umbrüche in Herders Verhältnis zur Musik und zum Musiktheater berücksichtigt. Rafael

---

<sup>422</sup> Peter Andraschke, Helmut Loos (Hg.): *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West*. Freiburg i. Br. 2002 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae; 103).

<sup>423</sup> Ursula Schmitz: *Dichtung und Musik in Herders theoretischen Schriften*. Köln 1960. – Einen monographischen Überblick bietet Hans Günther: *J.G. Herders Stellung zur Musik*. Leipzig 1903.

<sup>424</sup> Ulrike Zeuch: „Ton und Farbe, Auge und Ohr, wer kann sie commensurieren?“ Zur Stellung des Ohrs innerhalb der Sinneshierarchie bei Johann Gottfried Herder und zu ihrer Bedeutung für die Wertschätzung der Musik. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 41 (1996), S. 233-257. Zur Anthropologie der Sinne vgl. insbesondere ihre Habilitationsschrift: *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*. Tübingen 2000.

<sup>425</sup> Lütteken, S. 145.

<sup>426</sup> Frank E. Kirby: *Herder and opera*. In: *Journal of the American Musicological Society* 15 (1962), S. 316-329.

<sup>427</sup> Wolfgang Nufer: *Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz*. Berlin 1929, Reprint Nendeln 1967 (Germanische Studien; 74).

<sup>428</sup> Walter Wiora: Art. „Herder“. In: *MGG*, 1. Aufl., Bd. 6. Kassel u.a. 1957, Sp. 203-214.

Köhler interpretiert Herders Beschreibung der Musik als Bewegungskunst als einen „grundlegenden Beitrag zum Verständnis der Musik als autonomer Kunst“, die bis zu Hanslick und Wagner weiterwirkte.<sup>429</sup> Hans Heinrich Eggebrecht hingegen wertet Herder ausführlich für seine Studie zur musikalischen Empfindsamkeit aus.<sup>430</sup> Eine Ausdeutung von Herders Musikästhetik auf dem Boden der musikalischen Rhetorik und Affektenlehre bietet Hartmut Krones in dem erwähnten Tagungsband.<sup>431</sup>

### 3.2.1 Vereinigung aller Sinne und Künste in der ‚neu zu schaffenden deutschen Oper‘ (*Ueber die Oper*)

Wenn man sich mit der Oper als ästhetisches Modell auseinandersetzt, wie es Herder in seiner Skizze *Ueber die Oper* entworfen hat und von diesem Text aus Filiationen zu seiner ‚Ästhetik von unten‘ im *Vierten Kritischen Wäldchen* und anderen Projekten im Umkreis zieht, dann erweist sich ‚Oper‘ als ein Problem der Anthropologie, Ästhetik und Sinnesphysiologie. Das entscheidende Kriterium für die Oper und – abgeleitet von der Oper – für die Ästhetik ist eine neue Anthropologie, insbesondere die der Sinne. Unter dieser Prämisse ist Oper die ideale Kunst, weil sie aufgrund ihrer die Einzelkünste integrierenden Faktur die ästhetische Wahrnehmung am vollkommensten und über Gehör und Gefühl am intensivsten anspricht.

Schon mit dem ersten Satz, einer leicht ironischen Sentenz, schreibt Herder die Oper in die zeitgenössische Sinnesdebatte ein:

„Ein Tauber, der sähe, und ein Blinder, der hörte, wer hätte mehr von der Oper? Jener bei der Französischen, dieser unstreitig bei der Italienischen.“<sup>432</sup>

Die Modellhaftigkeit der Oper wird bei Herder nicht explizit gemacht, sondern muß aus der Verortung der Oper in das System von Ästhesiologie und Ästhetik erschlossen werden. Um dieser These nachzugehen, stehen im folgenden neben der Skizze *Über die Oper* einige Textstellen aus den „Einzelnen Blättern zum *Journal der Reise*“, aus dem *Vierten Wäldchen* und aus anderen Schriften dieses Umkreises zur Diskussion. Das zentrale Argument für die Modellhaftigkeit der Oper liegt in dem Element der „Erschütterung“, d.h. einer Ein- und Ausdrucks-Ästhetik, die Herder insbesondere am Tänzer-Körper gewinnt. In diesem Kontext erweist sich „Bewegung“ als eine übergeordnete Kategorie, die verschiedene Sinne, Medien und Künste übergreift, insbesondere Tanz und Musik mit

<sup>429</sup> Rafael Köhler: Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik. In: AfMw 52 (1995), S. 205-219.

<sup>430</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang. In: DVjs 29 (1955), S. 323-349.

<sup>431</sup> Hartmut Krones: Johann Gottfried Herder, die Affektenlehre und die Musik. In: Ideen und Ideale (wie Anm. 422), S. 71-88.

<sup>432</sup> Johann Gottfried Herder: Über die Oper (1769). In: Einzelne Blätter zum „Journal der Reise“. In: Herders sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 4. Berlin 1878, S. 483-486. Da Herders Skizze *Über die Oper* nur etwas mehr als zwei (Druck-) Seiten umfaßt, wird im folgenden ohne Seitenangabe daraus zitiert.

Körpern und Schall als den bewegten Medien und Tastsinn und Gehör als den Rezeptionsorganen. Analog dazu ist die „Bewegung“ der Seele im Rezipienten gedacht; die Dichtkunst wird ebenfalls unter dem Bewegungsparadigma verhandelt (z.B. bei Klopstock; s.u.). Zugleich wird dieser visuell vermittelte Tänzer-Körper in der Oper bei Herder – die Schauspieler-Gebärden, Ausstattung und Dekoration zählen auch zu den Bestandteilen der visuellen Rezeption –, mit den auditiven Wahrnehmungsweisen, also der Rezeption von „Tönen“ und Musik verrechnet und über eben dieses Bewegungs-Paradigma parallel gesetzt. Der dritte, für Herder ästhetisch relevante Sinn, das „Gefühl“, deutet sich schon hier als kommender Leit-Sinn für Herder an: es ist das Rezeptionsorgan für die Tanzkunst und wird von der mehrfach erwähnten Figur des Blinden impliziert. Das Gefühl bleibt aber in der Sinnes-Melange, die Herder der Oper als integrativem Modell zugrunde legt, unauflöslich mit den beiden anderen Hauptsinnen verwoben.

„Das Gehör allein, ist der Innigste, der Tiefste der Sinne“, schreibt Herder im *Vierten Wäldchen*.<sup>433</sup> Da Herder dem Gehör und der Musik trotz seiner Tanzkunst-Emphatik in *Ueber die Oper* einen hohen Stellenwert zumißt, ist Jörg Krämers Schlußfolgerung, der Eigenwert der Musik werde negiert und diese zu einer fürs Verständnis des Werks überflüssigen Zutat<sup>434</sup>, so nicht zuzustimmen. Krämers Einwand, daß Herder zufolge auch ein Tauber die Oper müsste verstehen können, bezieht sich, wie in der zitierten Eingangssentenz zu sehen ist, auf die französische Oper, die *Tragédie lyrique*, die Herder während seines Aufenthalts in Paris kennengelernt hatte. Die aber wird von Herder vehement abgelehnt, während die italienische *Opera seria* für den hörenden Blinden ideal wäre. Da Herder aber sowohl über die aufklärerische Sinnesdebatte als auch die französische *Querelle des buffons*, die er beide in dem Eingangszitat aufruft, hinausgeht, kann aus dieser Textstelle nicht eine Negation der Musik in *Ueber die Oper* geschlossen werden. Mit den Figuren des Tauben und Blinden greift Herder direkt auf Diderot zurück,<sup>435</sup> überbietet ihn jedoch mit seinem eigenen Modell des Gefühls mit der Oper als Ideal – Krämer spricht treffend von einer „semiotischen Mehrfach- oder Übercodierung der Gattung“<sup>436</sup>. Zugleich entgegnet er der anzitierten *Querelle* mit einer grundsätzlichen Kritik an der französischen Oper und der emphatischen Idee eines dritten Wegs, einer sinnestheoretisch begründeten deutschen Nationaloper, um die in dieser Zeit heftige Debatten geführt wurden:

---

<sup>433</sup> Johann Gottfried Herder: Die kritischen Wälder zur Ästhetik. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Günter Arnold u.a. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781. Hg. v. Gunter Grimm. Frankfurt a.M. 1993, S. 9-442, hier S. 357.

<sup>434</sup> „Die Vorstellung, auch ein Tauber müsse die Oper verstehen können, negiert in letzter Konsequenz allen Eigenwert der Musik und macht diese zu einer fürs Verständnis des Werks überflüssigen Zutat.“ (Krämer, S. 745.) – Vgl. insgesamt zum Komplex von Herders Ästhetik und Anthropologie in Bezug auf Musik und Musiktheater von *Ueber die Oper* und dem *Vierten Wäldchen* bis zum „klassischen“ Herder um 1800 Krämer, S. 742-750. Aufschlußreich für Herders Ästhetik des Musiktheaters sind auch Krämers Ausführungen im Kontext der *Brutus*-Analyse (S. 261-292), insbesondere der Abschnitt „2. Das Verhältnis von Text und Musik“, in dem Krämer u.a. einen wichtigen Brief Herders an Gluck von 1774 [s.u.] interpretiert (S. 273-281).

<sup>435</sup> Vgl. dessen berühmte Briefe, den Brief über die Blinden (*Lettre sur les aveugles*, 1749) und den Brief über die Taubstummen (*Lettre sur les sords et muets*, 1751). Mehr zu Herder und Diderot s.u.

<sup>436</sup> Krämer, S. 745.

„O eine neu zu schaffende Deutsche Oper! Auf *Menschlichem* Grund und Boden; mit Menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber mit Empfindung, Empfindung; o grosser Zweck! großes Werk!“ (Herv. im Orig.).

Was Herder an der französischen Oper scharf kritisiert, ist das „Wunderbare“ in der Fabel, der Dramaturgie, der Musik, bei Dekoration und Kostümen. Die Darstellung der Götter- und Zauberwelt war Grundprinzip des höfischen Spektakels, als das er die *Tragédie lyrique* empfindet:

„Man hat sich über die Französische Oper zerzankt: ich finde nichts simpler, als daß ihre Fehler zusammen hangen. Ein *wunderbarer* Grund, der *pittoresker* Grund des Ganzen ist, und wenig Menschliches, als nur in Episoden und Nebenscenen enthält, muß auch *wunderbare* Musik haben, die Wüsten malt, Felsen bildet, donnert, blitzt, kurz die Magisch, Zauberisch, Göttlich und - unmenschlich ist: muß *wunderbare* Dekorationen haben, Pracht fürs Auge, steife Röcke, und steife Aktion.“ (Herv. im Orig.)

Aber anders als die rationalistische Kritik will Herder das „Wunderbare“ der Oper nicht an Sprache und Vernunft rückgebunden wissen, sondern er sucht in der Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit des Menschen die neue Begründung von Oper. Die Malerei als Paradigma, Chiffre für eine abbildende Nachahmung in der Musik („pittoresker Grund“, Musik, die „Wüsten malt“ etc.) wird abgelehnt, an deren Stelle soll das Prinzip der Bewegung und Erschütterung treten. Damit steht Herder für die Begründung der musikalischen Empfindsamkeit und Ausdrucksästhetik. Zugleich zeichnen sich Ansätze auf dem Weg zu einer musikalische Autonomieästhetik ab, die beim „späten“ Herder, beispielsweise in der *Kalligone*, voll zur Entfaltung kommen. Rafael Köhler, der verschiedene Schriften Herders auswertet, beurteilt das Prinzip der Bewegung als „grundlegenden Beitrag“: „Durch die Beschreibung der Musik als Bewegungskunst hat Herder einen grundlegenden Beitrag zum Verständnis der Musik als autonomer Kunst geliefert.“<sup>437</sup> Jörg Krämer identifiziert den späten Herder wegen des von ihm betonten, positiv umgewerteten transitorischen Charakters, also der „Bewegung“ der Musik, als Theoretiker autonomer Musik:

„Den musikalischen Ausdruck bilden nicht verbalisierbare Inhalte, wie sie die zeitgenössischen Ästhetiker suchen, sondern die Zeitläufe und eigengesetzliche Strukturen der Musik selbst als Kunst: ‚denn eben das *kürzer* und *länger*, *stärker* und *schwächer*, *höher* und *tiefer*, *mehr* und *minder* ist sein *Bedeutung*, sein *Eindruck*.‘ Herder entwickelt damit ein folgenreiches Modell autonomer musikalischer Strukturbeschreibung. Die Bedeutung der Musik als Kunst baut sich nicht über die direkte Koppelung ihrer Elemente mit Außermusikalischem auf, sondern nur in der Relation ihrer eigenen Elemente zueinander.“<sup>438</sup>

Auf die autonomieästhetischen Aspekte in Herders Ästhetik wird später noch zurückzukommen sein. Wichtig ist, daß deren Grundlage, das Prinzip der „Bewegung“, schon hier, und zwar explizit im Zusammenhang mit der Oper ausgeprägt ist. Mit der

<sup>437</sup> Köhler, S. 219. – Laut Dahlhaus ist die „Analogie zwischen Gefühlbewegung und ‚tönend bewegter Form‘“ in der Musik ein „durch Jahrtausende überlieferter Topos der Musiktheorie“ (Carl Dahlhaus: Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik. In: Ders.: Klassische und romantische Musikästhetik, S. 67-76, hier S. 67).

<sup>438</sup> Krämer, S. 748, Herv. in Herders Orig.

Absage an die musikalische „Malerei“ und die Konzentration auf den Ausdruck von Empfindung emanzipieren sich Oper und Musik zunehmend von der Mimesis-Doktrin.

In *Ueber die Oper* wird der Weg dazu vorgezeichnet. Musik solle nicht „malen“, sondern „erschüttern“. So wie sie selbst aus bewegten Tönen besteht, setzt sie die empfindende Seele in Bewegung: „Wo sind die Töne des Gesangs, die unmittelbar erschüttern?“ Und der Tanz wiederum ist, wie Herder im *Vierten Wäldchen* in Abwandlung des *ut pictura poesis*-Prinzips festhält, „eine *sichtbar gemachte Musik*: denn wie Leidenschaften ihre Töne haben: so haben sie auch durch den Ausdruck der Natur ihre Gebärden und Bewegungen – jene sind das fürs Ohr was diese fürs Auge sind.“<sup>439</sup> Das heißt, auch der Tanz in der Oper, der, wie wir noch sehen werden, Herders Ästhetik des Gefühls im *Plastik*-Projekt vorwegnimmt, ist dem transitorischen Bewegungs-Paradigma unterworfen und über dieses Paradigma mit der auditiven Rezeption gleichgeschaltet. Dieses übergeordnete Prinzip der Bewegung macht das Besondere an Herders Opernmodell aus. Die Künste werden nicht als distinkte zusammengeführt, sondern erhalten eine sozusagen wesensmäßige Verwandtschaft zugeschrieben, die zu ihrer Integration in der Oper führt.

In der Schlußpassage von *Ueber die Oper* widmet sich Herder in mehreren kurzen, assoziativen Abschnitten ausdrücklich der Musik und ihren Bedingungen. Es kann also kaum von einer Negation allen Eigenwerts der Musik gesprochen werden, wie sie Krämer konstatiert hatte. Zum einen ist es die Melange der Sinne im Bewegungs-Paradigma, die Herder beschäftigt. Wieweit der Klang der Musik dem Gang der Tänzer entsprechen kann, ist eine der Überlegungen:

„Wer sollte glauben, daß es möglich sei, Takt in die Menschlichen Füße bis auf jede kleine Note zu bringen? Wer glauben, daß jeder kleine Gang fürs Ohr dem Auge durch eine Linie könne sinnlich gemacht werden?“

Vermutlich spielt Herder damit auf die Diskussion um die Schönheitslinie an. Dabei ist Schönheit, wie an anderen Stellen deutlich wird, eher eine Kategorie, die Herder als „einförmige Grazie“ zugunsten des Ausdrucks ablehnt: „Ehre, die die Tänze belebt, Nobleße und einförmige Grazie ist alles, was sie ausdrucken, statt der ganzen Empfindung, die durch einen ganzen Körper spreche.“ Künstlichkeit, „Linien“ statt Körper, der Vergleich mit der „Gothischen Baukunst“<sup>440</sup> sind Kategorien, die Herder mit der französischen Oper verbindet und deswegen entschieden ablehnt.

In dem Abschnitt *Schöne Künste – in Paris geschrieben d. 2. Dec. [1769]*, der in Bernhard Suphans Herder-Ausgabe unmittelbar vor *Ueber die Oper* abgedruckt ist,<sup>441</sup> erklärt Herder seinen Zugang zur französischen Oper in Paris. Er habe die Sprache zu Anfang nicht verstanden und daher mit den Augen gehört. Aus dieser Konstellation, die an Diderots Theater-Experiment im *Brief an die Taubstummen* erinnert (s.u.), leitet Herder seinen

<sup>439</sup> Herder: *Viertes Wäldchen* (wie Anm. 433), S. 366, Herv. im Orig.

<sup>440</sup> „Es wird die Zeit kommen, da unsere Musik erscheinen wird, wie unsere *Gothische Baukunst*, auch *künstlich im Kleinen* und *nichts im Großen* – keine *Simplizität*, kein Menschlicher Ausdruck, kein Eindruck.“ (Herder: *Schöne Künste*, S. 479, Herv. im Orig.)

<sup>441</sup> Johann Gottfried Herder: *Schöne Künste – in Paris geschrieben d. 2. Dec. [1769]*. In: Einzelne Blätter zum „*Journal der Reise*“ (wie Anm. 432), S. 479-483.

Vergleich und Austausch von Auge und Ohr im Theater ab. Dabei werden „Sprache“ und „Musik“, Auge und Ohr zusammengebunden:

„Ich konnte die Sprache im Anfange noch nicht und hörte also mit den Augen. [...] Ich habe die Tänze der Oper mit der Musik verbunden - um den hörbaren Ausdruck sichtbar zu sehen, und *Modulation* gefunden, *Maas* gefunden, *Linien* gefunden; aber keine Kraft - oft selbst keine Stellungen des *Wohlstandes*, der *Wohlform*, des *Ausdrucks*, aber Geschwindigkeit, Spiel und Mißstellung des Körpers.“<sup>442</sup>

Insgesamt jedoch herrscht hier die visuelle Rezeption vor. Die Oper einschließlich ihrer akustischen Komponenten (Gesang, Anteile von Instrumentalmusik) wird als „Gemälde“ betrachtet, so zu Beginn des Abschnitts *Schöne Künste*: „aber die Oper (...), welch Gemälde?“, so auch am Ende von *Ueber die Oper*, hier allerdings schon mit dem Hinweis auf die Ausweitung über den visuellen Rezeptionsmodus hinaus: „Halte das Glas für? Das ganze Operntheater ist Gemälde. O da sollte Alles genutzt werden: Pyramiden Gräber, ihr solltet nicht bloß fürs Auge daseyn!“

Bevor weitere Überlegungen zum Komplex Auge und Ohr folgen, zunächst noch zwei Anmerkungen zur Bedeutung der Musik in Herders Opern-Skizze, die in den Absätzen der Schlußpassage angestellt werden. Neben den aufgeworfenen Fragen zum Verhältnis von Auge und Ohr, zur ‚Linie‘ in Musik und Tanz, richtet Herder zum einen seine grundsätzliche Kritik an Rameaus Harmonielehre:

„Stehe an einer Seite, wo nur der Baß brummt: hörst du die Musik? Philosoph, der du nur den Fundamentalbaß deiner Abstraktion siehst, siehst du die Welt? die Harmonie des Ganzen? stehst du am rechten Orte?“

Rameaus Fundamental- oder Grundbaß, eine physikalisch-mathematische Abstraktion aus der Harmonik eines Musikstücks, bildet eine imaginäre Grundmelodie, die sich aus den jeweiligen Grundtönen der Akkorde zusammensetzt. Mit dem Grundbaß läßt sich der harmonischen Verlauf tonaler Musik beschreiben, er tritt aber nicht als komponierte Instrumentalstimme in Erscheinung. In der *Querelle des buffons*, beim Streit zwischen Anhängern der italienischen und der französischen Oper in Paris, stellen Rousseau und Rameau prominente Antagonisten dar: Rousseau stand - sehr verkürzt gesagt - für den emphatischen Melodiebegriff als Grundlage der Musik, weil die Melodie als der ursprüngliche und unmittelbare Ausdruck der menschlichen Natur gelten müsse, während Rameau das Fundament der Musik in einem physikalisch begründeten harmonischen Prinzip sah, also der vertikalen Zusammenfügung der Töne in den Akkorden.<sup>443</sup> Der Musik-Begriff Herders, der in *Über die Oper* zutage tritt und im *Vierten Wäldchen* expliziert wird,

<sup>442</sup> Ebd., S.479, Herv. im Orig. - An dieser Stelle findet sich auch eine Vorausschau auf mit Seitenhieb gegen die autonome - deutsche - Instrumentalmusik, für die der negative Vergleich mit der Baukunst herangezogen wird: „Es wird die Zeit kommen, da unsere Musik erscheinen wird, wie unsere *Gothische Baukunst*, auch *künstlich im Kleinen* und *nichts im Großen* - keine *Simplicität*, kein Menschlicher Ausdruck, kein Eindruck.“ (Ebd., Herv. im Orig.)

<sup>443</sup> Zu Rousseau und Rameau als Antagonisten im Streit um Harmonie und Melodie vor dem Hintergrund sensualistischer Entwicklungen im 18. Jahrhundert vgl. Wolfgang Hirschmann: Art. „Empfindsamkeit“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Aufl. Bd. 2. Kassel/Basel/Stuttgart 1995, Sp. 1765-1771. Vgl. dazu auch Lütteken, S. 113-116.

wendet sich „zentral gegen die rationalistischen Theorien Rameaus“<sup>444</sup>. Zur Rezeption der Debatte erläutert Dahlhaus:

„Die Kontroverse war kein Streit über den Vorrang der Oberstimme oder des mehrstimmigen Satzes, als der sie manchmal mißverstanden wurde, sondern eine Auseinandersetzung darüber, ob tönende Interjektion oder regulierte Tonbeziehungen – Tonbeziehungen, die auf dem in der Melodik wie in der Harmonik wirksamen Konsonanzprinzip beruhen – die eigentliche Substanz der Musik darstellen.“<sup>445</sup>

Für die Bedeutung von Harmonie-Konzepten in der klassisch-romantischen Ästhetik muß man also auch zwischen philosophisch-ästhetischen und kompositionsgeschichtlichen Argumenten und Bezügen unterscheiden. Herder nimmt in seinen späteren Entwürfen zu einer autonomen (Instrumental-) Musik in der *Kalligone* sein Rameau-Bashing der frühen Schriften etwas zurück. Er läßt sich nach wie vor nicht auf das „Rechnen und Zahlenschreiben“<sup>446</sup> Rameaus ein, bezieht sich aber mit seiner Herausarbeitung eines Harmonie-Modells im Verlauf der Schrift gleichwohl auf dessen nicht-subjektivistische Begründung von Musik (inklusive des „Tonkreises“, d.h. des die harmonischen Zusammenhänge des Dur-Moll-Tonsystems in einem zyklischen Modell zusammenschließende Quintenzirkels). Dabei zielt Herder – anders als Rameau, der seine Harmonielehre auch für den praktischen Gebrauch geschrieben hat – nicht auf konkrete kompositionsgeschichtliche Argumente. In seinem energetischen Musikkonzept bleibt die Melodie als wirkende Aneinanderreihung von Ton-Kräften der Angelpunkt seines Denkens und außerdem wird das Ganze in ein metaphysisches Modell eingebunden. Entscheidend gegenüber der Rameau-Rousseau-*Querelle* und seinen eigenen frühen Entwürfen ist, daß für den späten Herder nicht mehr die empfindende Subjektivität des Menschen der Fokus ist, sondern das Tonsystem in seiner Eigengesetzlichkeit und dessen Verhältnis zur Natur, innerhalb derer der Mensch nur *ein* Teil ist. Die ewigen Gesetze der Natur, die in der Harmonielehre erfaßt werden, verbinden sich mit der Ausdruckhaftigkeit des Menschen. In der Musik sind „alle aber von Einer ewigen Regel, dem *Tonkreise* gebunden. Dieser stehet und bleibt; unzählige Melodien, d.i. Schwingungen und Gänge der Leidenschaft sind in und mit ihm gegeben.“<sup>447</sup>

Mit der Ablehnung der Rameauschen Harmoniethorie hängt auch der zweite Aspekt zusammen, den Herder in der Schlußpassage zur Musik anführt: die Differenzierung von „Schällen“ und „Tönen“; Herder formuliert sie wiederum mit Blick auf eine Abwertung der französischen Oper:

---

<sup>444</sup> Krämer, S. 743.

<sup>445</sup> Carl Dahlhaus: Das System der Künste und die Musik. In: Klassische und romantische Musikästhetik, S. 15-20, hier S. 17.

<sup>446</sup> Johann Gottfried Herder: Kalligone. In: Ders.: Schriften zur Literatur und Philosophie 1792-1800. Hg. v. Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt a.M. 1998 (= Ders.: Werke in 10 Bdn. Hg. v. Günter Arnold u.a., Bd. 8), S. 641-964, hier S. 701.

<sup>447</sup> Herder: Kalligone, S. 705, Herv. im Orig.

„Hat das französische Theater schöne *Schälle*? die schönsten von der Welt! schöne *Töne*? wenig oder keine!“ (Herv. im Orig.)

Diese Unterscheidung resultiert direkt aus der oben angesprochenen Konzeption Herders, daß das Gehör der „Innigste, der Tiefste der Sinne“ sei. Anders als Rameau, dessen „Harmonielehre“ auf quasi objektiven, mathematisch-physikalischen Gesetzmäßigkeiten beruht, legt Herder eine hörpsychologisch, mithin subjektivistisch begründete Auffassung des akustisch-musikalischen Materials zugrunde. Er erläutert die Differenz von Schall und Ton im *Vierten Wäldchen*. Auf der Basis einer rigorosen Abgrenzung von Außen und Innen ist der musikalische, der *empfundene* Ton ein innerer Vorgang, während der Schall das äußere physikalische Phänomen bezeichnet.<sup>448</sup> Genau umgekehrt wie beim Auge, dessen Bild zwar „in der Seele“ zu verorten ist, der Gegenstand des Bildes aber klar außerhalb des Subjekts „schwebt“<sup>449</sup>, verhält es sich mit dem Gehör. Der „Gegenstand“ der Musik dringt in den Körper und – was fast nicht als Übersetzungsprozeß gedacht ist – in die Psyche ein:

„Das Ohr ist der Seele am nächsten – eben weil es ein *inneres* Gefühl ist. Der Schall, als Körper betrachtet, berührt nur die äußerlichen Organe des Gehörs, wo dies noch äußerliches allgemeines Gefühl ist. Der bereitete einfache Ton, die Mathematische Linie des Schalles gleichsam, er allein würkt auf *die* feine Nerve des Gehörs, die die Nachbarin des Geistes ist, und wie innig also? (...) Daher also der große unvergleichbare Unterschied zwischen Schall und empfindsamem Tone: jener würkt nur aufs Gehör, als ein äußeres Gefühl; dieser durchs innere Gefühl auf die Seele.“<sup>450</sup>

Bemerkenswert ist dabei zum einen, daß der Schall in Analogie zu den optisch wahrzunehmenden Gegenständen als ein „Körper“ vorgestellt wird, und zum anderen, daß Herder mit der Konzeption einer inneren Wahrnehmung des Tons versucht, die Doppelung von Körper und Geist aufzuheben. Die Physiologie des Gehörs („die feine Nerve“) ist in Herders Differenzierung von „Schall“ und „Ton“ durch das Argument der Nachbarschaft („Nachbarin des Geistes“) kaum noch unterscheidbar von dem immateriellen, geistig-seelischen Bereich. Der Leib-Seele-Dualismus erscheint hier als ein durch den Körper markierter Dualismus von Außen und Innen. Die Körperoberfläche bildet die Grenze und Übergangsstelle. Dabei stellt das Gehör deswegen den „innigsten“ Sinn dar, weil dort die

---

<sup>448</sup> Zur Unterscheidung von „Schall“ und „Ton“ vgl. Lütteken „Während der bloße Schall nur das gleichsam akustische Ereignis der musikalischen Hervorbringung darstellt, ist mit dem *Ton* die affektive, in jedem Fall distanzlose Seite derselben Hervorbringung gemeint.“ (S. 242). Herders Theorie des „Tons“ steht in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Sprachursprungstheorie, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann. Darin versucht er, ähnlich wie Rousseau, aber unabhängig von ihm, die erste lautliche Äußerung des Menschen als ursprünglichen affektiven Ausdruck festzumachen, wo es noch keinen substantiellen Unterschied zwischen Sprache und Musik gibt. Im Zusammenhang mit Herders „Ton“-Theorie stellt Lütteken im Hinblick auf die Rolle der Musik in Herders System fest, sie sei „nicht ein Akzidens von Herder Sprachphilosophie, sondern nimmt einen eigenen (und außerordentlich gewichtigen) Anteil in seinen frühen Schriften ein.“ (S. 242)

<sup>449</sup> „Das Bild des Auges ist mir zwar in der Seele; aber der Gegenstand des Bildes schwebt mir doch außer mir klar vor.“ (Herder: Viertes Wäldchen, S. 355.)

<sup>450</sup> Herder: Viertes Wäldchen, S. 355. Vgl. auch die Doppelung des Konzepts „Gefühl“ bei Herder in eine physiologische (äußerer Tastsinn) und eine psychologische (inneres Empfinden) Komponente. – Weitere Überlegungen zu Herders Differenzierung von „Schall“ und „Ton“ und deren Wahrnehmungsmodalitäten finden sich bei Zeuch, „Ton und Farbe“, bes. S. 235f.



Grenze zwischen Körper und Geist, physischer und psychischer Empfindung im Vergleich zu allen anderen Sinnen am weitesten nach innen verlagert ist. Die Vorstellung vom Schall, dem Material der Musik, als ein „Körper“, der das Gehör berührt,<sup>451</sup> ruft das Modell des Tastens auf. In der Vorstellung vom Gehör, das sozusagen den Schallkörper abtastet, wird erstens die sinnesphysiologische Differenz zwischen Gehör und Gefühl konzeptionell überschrieben, und zweitens verlagert Herder damit das Modell von der Körperoberfläche als Übergangsstelle zwischen Innen und Außen von der realen Körperoberfläche in das Innere des Ohres. Für die Opernskizze bedeutet das, daß die dort angesprochene Differenz von Schall und Ton mit der Tanzkunst, die eine zentrale Stellung in *Ueber die Oper* einnimmt, zusammengebunden wird. Denn die ästhetische Erfahrung des Tanzes manifestiert sich am Tänzer-Körper, der der - visuell simulierten - taktilen Rezeption unterliegt, also dem Rezeptionsmodus, den Herder im *Vierten Wäldchen* für den Schall konzipiert.

Die Sprachhaftigkeit des Tanzes ist ein erster wichtiger Aspekt dieses für die Opernskizze zentralen Elementes des Tanzes („Pantomime“). Ganz im Sinne einer empfindsamen Ausdrucksästhetik erscheint die Musik in Verbindung mit der „Pantomime“ als die bessere Sprache der Empfindung, die die Wortsprache überflüssig macht:

„Sprechen, wo man spricht: singen, wo man singt! Oder nein! statt sprechen, ganze Auftritte durch nur Pantomime, und denn singen, wo man empfindet - - das ist eine Oper!“

Oper und Tanz sind hier die Modelle für den Emanzipationsprozeß von der Wortsprache. Der Text des Librettos ist unbedeutend für den Mitteilungswert des Kunstwerks. Im Umkreis des Textes *Ueber die Oper* kommt Herder mehrfach auf diesen Aspekt zu sprechen. Sein Begründung, er habe zunächst die französischen Texte in der Pariser Oper ohnehin nicht verstanden, und die daraus resultierende Rezeption von Musik und Tanz als Bewegung via Auge und Ohr - aber ohne Wortsprache - wurde oben bereits erwähnt. In einem weiteren Fragment im Umkreis des *Journals meiner Reise*, im Abschnitt *Nutzung dieser Beispiele*, kommt die Irrelevanz der Wortsprache zum Ausdruck:

„Das Ohr muß aus dem Gesange und unartikulierten Tönen auch ohne Sprache, und das Auge mit Gestikulationen und Auftritten erkennen und den Fortgang der Handlung sehen.“<sup>452</sup>

Standen bisher die Implikation von Herders Konzepten von „Gesicht“ und „Gehör“ im Rahmen der Oper als ästhetisches Modell im Mittelpunkt, so kommen wir nun zum Gefühl, dem dritten der ästhetisch relevanten Sinne bei Herder. Das entscheidende an der Skizze *Ueber die Oper* ist die Tatsache, daß hier dem Gefühl als dem wichtigsten Sinn, die Tanzkunst zugeordnet ist und nicht wie später die Plastik. Über das Paradigma der Bewegung und die Sinnesmodalität des Tastens sind mit dem Tanz, wie eben erläutert, die anderen an der Oper beteiligten Künste, insbesondere jedoch die Musik zusammengeschlossen. Die Bedeutung der Oper als integratives, anthropologisch

<sup>451</sup> Vgl. auch den vorangegangenen Abschnitt im *Vierten Wäldchen*: „Schall ist eine körperliche Masse von Tönen.“ (Ebd., S. 346.)

<sup>452</sup> Herder: Einzelne Blätter, S. 475.

begründetes Modell läßt sich an der expliziten Zuordnung *aller drei* Sinne zum „Gesamtkunstwerk“ Oper ablesen:

„Oper ist Bild fürs Auge: Ton fürs Gehör: ei fürs Gefühl? unmittelbar fürs Gefühl?  
wo sind die Bewegungen in den Tänzen, die unmittelbar blind täuschen?“

Einschlägige Kategorien aus Herders Ästhetik werden dabei aufgerufen: die Kategorie der Unmittelbarkeit<sup>453</sup>, die in Herders Gehörpsychologie eine zentrale Rolle spielt, und hier für den Tastsinn in Anschlag gebracht wird; die Figur des Blinden; die Kategorie der Täuschung, mit der illusionistische Konzepte aufgerufen werden; schließlich das Bewegungsparadigma. Der tastende Blinde ist für Herder eine zentrale Figur. Mit ihr eröffnet er seine 1778 erschienene Studie *Plastik*. In der Abhandlung *Zum Sinn des Gefühls*, die etwa zeitgleich mit *Ueber die Oper* entstand, skizziert Herder einen „Versuch, wie ein blinder Philosoph sich eine Welt denken würde!“ Die grundlegende, aus der sensualistischen Umformung des cartesianischen Rationalismus gewonnene, provokante Aussage lautet nun: „*Ich fühle mich! Ich bin!*“<sup>454</sup>

Den integrierten Künsten werden in *Ueber die Oper* Wahrnehmungsmodalitäten zugeordnet. „Bild“ meint, wie aus dem Kontext des Zitats oben hervorgeht, die Darstellung der Handlung, Dekoration und Kostüme, „Ton“ meint Gesang und Musik, dem Gefühl wird schließlich Tanzkunst und Pantomime zugeordnet. „O da sollte Alles genutzt werden“, heißt es im letzten Satz der Skizze. Interessanterweise schenkt Herder den Sängern in *Ueber die Oper* keine, den Tänzern dafür umso mehr Aufmerksamkeit. Herder setzt auf der Basis des Bewegungsparadigmas Gesang und Tanz, Ton und Gefühl parallel:

„Wo sind die Töne des Gesanges, die unmittelbar erschüttern? und die Geberden der Deklamation, die stumm die größte Wirkung thun müssen - und siehe! das lebte bei den Alten! - -Unsre Musik mahlt: unsre Deklamation ficht oder malt: unsre Tänze malen in Linien -- die Kraft ist weg! - -“

Auch hier findet sich wieder die Kategorie der Unmittelbarkeit, während die Figur des Blinden durch die komplementäre des (Taub)stummen ersetzt wird. Die Kritik an der „Malerei“, d.h. der als oberflächlich angesehenen Naturnachahmung, die in allen Künsten zu finden sei, wird wiederholt. Auch der Rekurs auf die griechische Tragödie darf nicht fehlen, er korrespondiert mit etlichen anderen Stellen. So heißt es weiter vorne in den *Einzelnen Blättern*: „Auftritte weniger, unverwickelter: Tänze damit so verbunden, als die Chöre der Alten: Tänze voll Leidenschaft.“<sup>455</sup> Hier scheint Herder die Pantomime, die er für sein neues Gesamtkunstwerk fordert, als Ersatz oder Fortsetzung des Chores der antiken Tragödie zu betrachten. Berücksichtigt man in dabei die verbreitete Diskussion um

---

<sup>453</sup> Zur Kategorie der „Unmittelbarkeit“ bei Herder und anderen vgl. Christine Zimmermann: Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. u.a. 1995 (Europ. Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 1521).

<sup>454</sup> Johann Gottfried Herder: Zum Sinn des Gefühls (1769). In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Günter Arnold u.a. Bd. 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787. Hg. v. Jürgen Brummack und Martin Bollacher. Frankfurt a.M. 1994, S. 233-242, S. 236, Herv. im Orig. Ähnlich formulierte schon Condillac („Exister, c'est sentir“) und wortgleich Rousseau in *Émile*.

<sup>455</sup> Herder: Einzelne Blätter, S. 475.

die Schauspielmusik, daß nämlich das Orchester im modernen Theater die Stelle der Chöre im griechischen Drama einnehmen könne oder solle (z.B. bei Lessing; s.u. im Kap. zu Tieck), dann wird der Zusammenhang deutlich: es geht nicht primär um sprachliche Inhalte, sondern um Ausdruck, der über das Bewegungsparadigma gesteuert wird – Musik und Tanz, Auge und Ohr.

In den Paralipomena zur *Plastik* finden sich auf einem Blatt hingestreute Assoziationen, die sich eng mit den aus der gleichen Zeit stammenden Skizzen *Schöne Künste* und *Ueber die Oper* berührt. Dort heißt es: „Oper: ist sie die alte Tragödie? Schauspiel fürs Auge – – – fürs Ohr – – – fürs Gefühl unmittelbar durch Aug und Ohr – – – neue Oper!“<sup>456</sup>

Die Akzentuierung von Bewegung, Tanz, Musik und Ausdruck bei Herder zeigt sich auch in einem Vergleich mit Diderots Sinneskonzepten, die Herder, wie eingangs erwähnt, mit der spitzen Formulierung von den Blinden und Stummen in der italienischen und französischen aufgerufen hatte. Im *Brief an die Taubstummen* findet sich eine Theateranekdote, in der Diderot beschreibt, wie er während einer Aufführung mit den Sinnes- und Wahrnehmungsmodalitäten experimentiert:

„Ich besuchte früher oft das Theater und kannte die meisten unserer guten Stücke auswendig. An den Tagen, an denen ich mir eine Untersuchung der Bewegungen und Gebärden vornahm, ging ich auf den dritten Rang; [...] Sobald der Vorhang aufgegangen und der Augenblick gekommen war, in dem alle anderen Zuschauer sich anschickten zuzuhören, stopfte ich mir die Finger in die Ohren.“<sup>457</sup>

Wenn jemand die Gebärden und Bewegungen richtig beurteilen wolle, müsse man eben den Darsteller ansehen, ohne die Worte zu hören. Schließlich würde man ja auch, wenn man eine gute Aussprache untersuchen wolle, zuhören ohne den Darsteller anzusehen. Die isolierte Betrachtung der einzelnen Sinne, mit der die Wirksamkeit der Bühnendarstellung beurteilt werden kann, ist das Verfahren, daß auch Herder in *Ueber die Oper* durchexerziert. Den Bezug zu Diderot stellt er nicht nur implizit, sondern auch ausdrücklich her, wenn im Abschnitt *Schöne Künste* unmittelbar vor der Opernskizze zu lesen ist: „Ich will wenigstens Diderots Stimme verstärken!“<sup>458</sup> Im Unterschied zu Diderot, der hier in der Rolle des Theaterzuschauers auftritt, legt Herder den Schwerpunkt auf die Oper als Modell. Umgekehrt zeigt sich in dem Wechsel vom Theater- zum Opernzuschauer auch die Durchlässigkeit der beiden Bereiche, von der bereits die Rede war. Diese Durchlässigkeit zeigt sich im übrigen auch im Umkreis der Opernskizze in den *Einzelnen Blättern zu Reisejournal*. Das Besondere von Herders Opernskizze zeigt sich auch eben darin: in der Ausstellung der Oper als ästhetisches Modell. Diderot demonstriert, wie die Gebärden und Bewegungen der Schauspieler einen über die Sprache und Redekunst weit hinausgehenden Mitteilungs- und Ausdruckswert besitzen, sowohl für die Handlung als auch für die Darstellung von Gefühlen und Affekten. Erika Fischer-Lichte streicht die tragende Rolle Diderots für die Umwertung des kinesischen Codes im 18. Jahrhundert heraus:

<sup>456</sup> Johann Gottfried Herder: Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl. Paralipomena zur Plastik. In: Ders.: Werke, Bd. 4 (Anm. 454) S. 1016-1028, S. 1028.

<sup>457</sup> Denis Diderot: Brief über die Taubstummen (Lettre sur le sort et le muet, 1751). In: Ders.: Ästhetische Schriften. Hg. v. Friedrich Bassenge, Bd. 1. Frankfurt am Main 1968, S. 27-97, S. 38.

<sup>458</sup> Herder: *Schöne Künste*, S. 483.

„Insofern nun das Theater einerseits Handlungen und andererseits Menschen in besonderen Situationen und extremen Gefühlslagen nachahmt, folgt aus Diderots Untersuchungen, daß es hierzu in besonderer Weise in der Lage sein wird, wenn es das System der ‚Bewegungen und Gebärden‘ – der kinesischen Zeichen – perfektioniert und als wichtigstes Ausdrucksmittel einsetzt. Denn dieses Zeichensystem ist nicht nur imstande, nahezu alle Gegenstände, von denen auf dem Theater die Rede ist, ebenso angemessen darzustellen wie die Sprache, sondern darüber hinaus bestimmte Gegenstände, die auf dem Theater zur Darstellung kommen sollen, vollkommener als die Sprache auszudrücken.“<sup>459</sup>

Ziel ist die möglichst perfekte Illusion von Wirklichkeit; wegen der hohen Bedeutung der kinesischen Zeichen widmet Diderot der Pantomime, dem stummen Spiel, besondere Aufmerksamkeit.

Bei Diderot herrscht allerdings eine Dominanz des Auges, der „kinesische Code“ wird visuell vermittelt. Angesichts des Bewegungs- und Korrespondenzmodells rückt aber auch die Musik in Diderots Gesichtsfeld. Herders These von der Besonderheit des Gehörs, das vom Schall bewegt wird und das diese Bewegung direkt in Seelenbewegung übersetzt – woraus sich die besondere Wirkung der Musik erkläre, *opinio communis* in der Zeit –, scheint schon bei Diderot vorgebildet zu sein. Bemerkenswert ist dabei die Bewertung der Künste, die daraus abzuleiten sei. Gegenüber der traditionellen Abwertung der Musik wegen der Unklarheit ihres Ausdrucks wird die Musik dank des neuen Paradigmas der „Bewegung“ bei Diderot aufgewertet:

„Die Malerei zeigt den Gegenstand selbst, die Poesie beschreibt ihn, die Musik ruft kaum eine Idee von ihm hervor. [...] Wie ist es also möglich, daß von den drei Künsten, die die Natur nachahmen, gerade diejenige, deren Ausdruck am willkürlichsten und ungenauesten ist, die Seele am stärksten anspricht? Sollte das gerade deshalb möglich sein, weil die Musik weniger von den Gegenständen zeigt und daher unserer Einbildungskraft freieren Lauf läßt? Oder ist die Musik – da ja Erschütterungen nötig sind, wenn wir bewegt werden sollen – besser als die Malerei und die Poesie imstande, in uns diesen ungestümen Effekt hervorzubringen?“<sup>460</sup>

Was Herders Operskizze gegenüber Diderots Bestimmung der Musik als Sprache der extremen Leidenschaften zu einem bemerkenswerten Phänomen macht, ist die Herausstellung der großen Oper als Modell in Verbindung mit Herders Einführung des „Gefühls“, das aber nicht, wie später im *Plastik*-Projekt auf die Bildhauerei zielt, sondern auf Pantomime, Tanz und Tänzer-Körper.

### 3.2.2 ‚Bewegung‘, Tanz und Dichtungsmodell

Damit kommen wir zum Tanz als dem zentralen Bestandteil und Ausdrucksmittel der Oper bei Herder, in dem seine sinnesphysiologische Reformulierung der Ästhetik – zumindest an diesem singulären historischen Punkt – ihren Höhepunkt findet. Mit dem Tanz und seinen

---

<sup>459</sup> Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 2: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen – Theater des Barock und der Aufklärung. Tübingen 1995, S. 121f.

<sup>460</sup> Diderot: *Brief über die Taubstummen*, S. 79.

ästhetischen Implikationen überhöht sich die Oper als integratives Modell zum Gesamtkunstwerk, das paradigmatisch auch auf die Dichtung wirkt.

Die Integration des Gefühls in das ästhetische Modell Oper erfolgt in Herders Skizze über die Tanzkunst, verstärkt durch die Erprobung der defizitären Figur des tastenden Blinden (und sehenden Tauben). Die „Bewegungen in den Tänzen, die unmittelbar blind täuschen“, wie Herder schreibt, werden aber genau genommen nur virtuell vom Gefühl rezipiert. Tatsächlich bleibt die räumliche Distanz zwischen Rezipient und Bühne gewahrt, die Tasterfahrung der Tänzer-Körper ist visuell vermittelt; das entspricht auch der Rezeptionsweise, die Herder in seinem *Plastik*-Projekt anvisiert. Albrecht Koschorke bezeichnet das als „visuelle Simulation von Taktilität“.<sup>461</sup>

Auf dieser Basis ergibt sich für Herder eine neue Rangordnung der Künste. Die Tanzkunst steht nun an erster Stelle und damit auch die Oper, weil diese ihre hohen Ausdruckswerte idealerweise durch Tanz und Gesang erreicht: „statt sprechen, ganze Auftritte durch nur Pantomime, und denn singen, wo man empfindet – – das ist eine Oper!“ Anhand der Differenz von „Fläche“ und „Körper“ – hier ohne den dritten Modus von Herders Sinnebasierter Ästhetik, dem „Ton“ –, unterscheidet Herder in *Ueber die Oper* die Künste:

„Wie sind die Künste entstanden? Siehe eine lebendige Schönheit! Reizende Stellungen werden dir im Gedächtniß bleiben – – ein Ideal davon Tanzkunst. – Nimm eine Stellung derselben, die du verewigt wünschest – – Bildhauerei! – – Halte für dieses Kunststück ein Glas! Gemälde – – Gemälde ist also Fläche, Bildhauerei Körper, Tanzkunst Schöpfung von Körpern.“

Das unmittelbarste Abbild von „lebendiger Schönheit“ bietet die als „Ideal“ angesehene Tanzkunst. Eine die Zeit stillstellende Momentaufnahme wird durch die Bildhauerei dargestellt. Die weitere Reduktion um den dreidimensionalen Raum auf die Fläche findet sich im Medium der Malerei. Diese beiden Grundkategorien der Wahrnehmung, Fläche und Körper, werden in diesem frühen Text überboten durch die „Schöpfung von Körpern“, die in der Tanzkunst realisiert wird! Die Bildhauerei, die wenige später im *Plastik*-Projekt zum Kunstideal avanciert, wird in *Ueber die Oper* von Oper und Tanz in den Schatten gestellt. Herder unterscheidet grundsätzlich zwischen „Fläche“, „Ton“ und „Körper“<sup>462</sup> und deren Zuordnung zu den Künsten Malerei, Musik und Bildhauerei sowie den quasi-physikalischen Kategorien „Raum“, „Zeit“ und „Kraft“:

<sup>461</sup> „Anders als Berkeley führt Herder die Gleichung des Sichtbaren und des Tastbaren mitsamt ihrem suggestiven Potential wieder ein, wenn auch nur insoweit, als das eine phantasmatisch die Stelle des andern vertritt. Ausgehend von der Prämisse, daß das Auge allein Fläche wahrnimmt, der Tastsinn dagegen die Form, deduziert Herder plastisches Sehen als Usurpation des Gefühls durch das Auge und gründet darauf ein neues Ideal der Kunstkontemplation. (...) Nichts deutet an diesen und vergleichbaren Textstellen darauf hin, als ginge es in Herders Emotionalismus um ein Kunsterlebnisprogramm, das in der tatsächlichen Berührung von Statuen oder Skulpturen bestünde. Worauf er abzielt, das ist die *visuelle Simulation von Taktilität*.“ (Albrecht Koschorke: Pygmalion als Kastrat. Grenzwertlogik der Mimesis. In: Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg i. Br. 1997, S. 299-324, hier S. 309, Herv. im Orig.) Beim Hören scheint sich Herder hingegen eine tatsächliche Berührung des Gehörs mit dem „Körper“ des Schalls vorzustellen.

<sup>462</sup> Wolfgang Proß bezeichnet sie als „spezifische Wahrnehmungsräume der drei Hauptsinne“. Vgl. die Titel im Inhaltsverzeichnis, die Proß den einzelnen Kapiteln im *Vierten Wäldchen* zuordnet. J. G. Herder: Werke, Bd. 2: Herder und die Anthropologie der Aufklärung. Hg. v. Wolfgang Proß. München, Wien 1987.

„Es gibt also in uns einen Sinn für Flächen, Töne, Formen, und wenns dabei aufs Schöne ankommt, drei Sinne für drei *Gattungen der Schönheit*, die unterschieden sein müssen, wie *Fläche, Ton, Körper*. (...) Dies sind sodann Grenzen, die ihnen die *Natur* anwies und keine Verabredung; (...) Und alle drei [d.i. Malerei, Musik, Bildnerei, S.L.] verhalten sich zu einander, als *Fläche, Ton, Körper*, oder wie *Raum, Zeit, Kraft*, die drei größten Medien der allweiten Schöpfung, mit denen sie alles fasset, alles umschränkt.“<sup>463</sup>

Die „Schöpfung von Körpern“, von der Herder in *Ueber die Oper* im Hinblick auf die Tanzkunst spricht, ruft ein gerade im 18. Jahrhundert hoch aktuelles Modell auf: das des Pygmalion und seiner Statue. Die Schöpfung und Belebung der Statue durch den Künstler war ein Topos, der im französischen Sensualismus ebenso wie in der ästhetischen Neuausrichtung von Künstlerschaft, in Philosophie, Literatur, Musik, Tanzkunst immer wieder auftaucht. Im Umkreis von *Ueber die Oper* finden sich dutzendweise explizite Bezugspunkte zum Topos des Pygmalion, aber auch im Text selbst und den vorangehenden „Einzelnen Blättern“ läßt sich das Thema als zugrundeliegendes Muster nachweisen. Der französische Tanz wird kritisiert, da er wie der einer unbelebten Statue wirke: „Franzosen haben nur Statuen Grazie, und Geschwindigkeit und noble Mine, nichts mehr.“<sup>464</sup> Eine ähnliche Kritik an der ausdrucksleeren „Grazie“<sup>465</sup> im Tanz findet sich in einer der Vorstudien zur *Plastik*, in *Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl*, wo ausführlich von Statuen und der Tanzkunst als Modellen die Rede ist. Der Abschnitt beginnt mit der - simulierten - Belebung und Erwärmung einer Statue durch den Rezipienten:

„Ein Statue muß *leben*: ihr Fleisch muß sich beleben: ihr Gesicht und Miene sprechen. Wir müssen sie anzutasten glauben und fühlen, daß sie sich unter unsern Händen erwärmt. Wir müssen sie vor uns stehen sehen und fühlen, daß sie zu uns spricht.“<sup>466</sup>

Durch den Betrachter belebt sich die Statue. An späterer Stelle verbindet Herder die Kritik an der „Grazie“ der Tänze in der Oper mit Blick auf die Möglichkeiten einer neuen Körperrethorik. Die Analogie von Tanz-Modell und Statuen-Modell wird deutlich, wenn man Herders Formulierung von der „Statuen Grazie“ bedenkt:

„Aussichten hieraus auf die Dekoration unserer Oper. Wenn unser Tanz nicht mehr ein *Spiel kleiner Füße* und ein *gezwungenes Beugen der Brust und Taille*, die man Grazie nennt, sein wird: so wird der Körper besser reden. Jetzt hängt alles

<sup>463</sup> Herder: *Plastik*, S. 257, Herv. im Orig.

<sup>464</sup> Herder: *Einzelne Blätter*, S. 475.

<sup>465</sup> Herder stellt damit „Ausdruck“ vor „Schönheit“. Vgl. die Erläuterung von Irmscher im Kommentar zur *Kalligone*: „*gratus, gratia*. Der Begriff bezeichnet in Kunsttheorie und Poetik des 18. Jhs. den Wirkungs- oder Anmutungscharakter der Schönheit. Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Von der Grazie in Werken der Kunst* (1759), Herders Schulrede *Von der Grazie in der Schule* (1765, SWS 30, S. 14-28), seinen ‚Horen‘-Beitrag *Das Fest der Grazien* (1795, SWS 18, S. 464-483) und Schillers Erörterung der Anmut in der Abhandlung *Über Anmut und Würde* (1793, NA 20, S. 251-308).“ (Irmscher, S. 1196.)

<sup>466</sup> Herder: *Von der Bildhauerkunst*, S. 1016, Herv. im Orig. - In diesem Zitat wird auch der von Koschorke angesprochene phantasmatische Simulationseffekt bei der Berührung/Betrachtung von Skulpturen deutlich. Vgl. auch Herders Formulierung, die im nächsten Abschnitt folgt: „Das Auge tritt in die Spitzen der Finger“. (Ebd.)

zusammen – – *kleine Füße* und ihr kleines Spiel: *gepanzerte Taille* und *gezwungne Grazie*: das ist das Hauptstück, der ganze Tanz also Gothisch!“<sup>467</sup>

Schließt man Herders Bestimmung des Tanzes an Lessings zeichentheoretisch begründete Unterscheidung von Malerei und Poesie an, dann erscheint der Tanz als diejenige Kunstform, die die Darstellungsmöglichkeiten von Malerei *und* Poesie in sich vereint. Malerei stelle Gegenstände im Raum dar, so analysiert Lessing im *Laokoon*, während Poesie vor allem die zeitliche Abfolge von Handlungen wiedergeben könne. Da jedoch alle Körper „nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit“<sup>468</sup> existieren, und jede der beiden Künste mit ihrem Zeichenvorrat nur andeutungsweise den jeweils anderen Aspekt erfassen könne, ist die körpergebundene *und* transitorische Tanzkunst – so läßt sich aus Lessings wie aus Herders Beschreibung schlußfolgern – in idealer Weise ausdrucksfähig. Nach dem Übergang des Körperkonzeptes vom Tanz auf die Bildhauerei in Herders Ästhetik verschwindet der zeitliche Aspekt der Körperdarstellung. Die Lebendigkeit, die im Tanz auf der Opernbühne – wenn auch in stilisierter Form – der unmittelbaren Anschauung zugänglich war, gerät zur bloßen Illusion. Der kalte Stein der Statue nimmt in Herders Ästhetik den Platz des Tänzers ein. Herder führt selbst die Kategorie der „Täuschung“ dafür ein. Die „lebendige Gegenwart“, die im Körper der Tänzers auf der Opernbühne real vorhanden ist, wird in der ästhetischen Erfahrung der Bildhauerei mit Hilfe der Einbildungskraft – über das Paradigma der pygmalionische Kunstschöpfung – illudiert:

„Wenn *Bildhauerei* den Anblick einer lebendigen Natur gewährt, wenn ich im Gefühl meiner Einbildungskraft endlich keine Bildsäule mehr, sondern als ein zweiter Pygmalion eine Elise zu umarmen glaube: wie heißt diese Täuschung besser, als *Gefühl einer lebendigen Gegenwart?*“<sup>469</sup>

Es stellt sich die Frage nach der Schönheit, die Herder nicht mehr abstrakt faßt, sondern von sinnlichen und medialen Bedingungen abhängig macht. In dem oben angeführten, die

<sup>467</sup> Herder: Von der Bildhauerkunst, S. 1022, herv. im Orig. – Im Grunde wird in diesen und ähnlichen Äußerungen nicht deutlich, ob sie sich nur auf den Schautanz (Ballett), der ein regulärer Bestandteil der Oper ist, beziehen oder auch auf den Gesellschaftstanz. Die französische Dominanz, gegen die sich Herder wendet, ist ebenso wie der Bezug zur griechischen und römischen Tanzkunst (Pantomime) in beiden Bereichen zu finden. Außerdem behandeln Tanztraktate im 18. Jahrhundert sowohl den theatralischen als auch den Gesellschaftstanz. (Vgl. den Abschnitt „Gesellschaftstanz“ im Artikel „Tanz“ von Ingrid Brainard, Sibylle Dahms u. Claudia Jeschke. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Neubearb. Aufl., Bd. 9. Kassel/Basel/Stuttgart 1998, Sp. 265-295.) Damit sind in der theoretischen Begründung Ballett und Gesellschaftstanz sowie gesellige Formen körperlicher Ausdrucksästhetik (s.u.) nicht klar voneinander abzugrenzen. Allerdings scheinen sich die Reformbestrebungen für einen Ausdruckstanz, die um und nach der Jahrhundertmitte Hochkonjunktur hatten, eher auf den professionellen Schautanz zu beziehen.

<sup>468</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. W. Barner u.a. Bd. 5/2: Werke 1766-1796. Hg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a.M. 1993, S. 11-206, S. 117. – Lessing bezieht sich an dieser Stelle nicht explizit auf den Tanz. Interessant wäre eine genauere Untersuchung von Lessings Verhältnis zur Tanzästhetik, die er mit großem Interesse verfolgte. An der deutschen Ausgabe der Noverreschen *Tanzbriefe* war er selbst beteiligt. Zu Lessing und die Oper als ästhetisches Modell vgl. Gloria Flaherty: Lessing and Opera. A Re-evaluation. In: Germanic Review 44 (1969), S. 95-109.

<sup>469</sup> Herder: Viertes Wäldchen, S. 438.

Rangfolge der Künste erläuternden Zitat aus *Ueber die Oper* ist die „lebendige Schönheit“ das Urbild, die Tanzkunst ideales Abbild. Die Schönheitslinie läßt sich, wie gesehen, auch als Gang der Melodie, Schrittfolge der Tänzer, Linie der sichtbar gemachten Handlung auslegen, die alle miteinander korrespondieren. In der *Plastik* ist es der „lebendige Körper“, an dem die Schönheitslinien zu finden sind: „Folglich sind alle Reiz- und Schönheitslinien nicht *selbstständig*, sondern an *lebendigen Körpern*, da sind sie her, da wollen sie hin.“<sup>470</sup> Aber die „Plastik“ ist eine Statue und Herder manipuliert, wie gezeigt, bei seinen Beschreibungen der Aisthesis und Künste an der Unmittelbarkeit der Wahrnehmung und des Ausdrucks zugunsten einer Selbstermächtigung des Betrachters. Der Tänzer-Körper als Ideal der Schönheit wird - als Statue - buchstäblich kaltgestellt und erst in einem sekundären, kontrollierten Akt wieder belebt und erwärmt.

Über den Topos des Pygmalion läßt sich schließlich auch das Besondere am Modell Oper gegenüber Bildhauerei und Poesie aufzeigen. Die Relevanz dieses zur Denkfigur gemachten antiken Mythos<sup>471</sup> für Herder zeigt sich etwa in der Formulierung des Untertitels zur *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum*. Für das französische wie das deutsche Musiktheater war die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Blütezeit für Opern, Ballette, Kantaten und Melodramen zum Pygmalion-Thema. Rousseau hat die Künstlerproblematik im Zeichen Pygmalions in seiner 1762 entstandenen *Scène lyrique Pygmalion* verhandelt, die Herder möglicherweise kannte. Es gibt Hinweise, daß Rousseaus *Pygmalion* bei Herders *Brutus*-Projekt eine Rolle gespielt haben könnte, wodurch dieser einer der „frühesten Belege einer produktiven Rezeption von Rousseaus Melodram“ wäre.<sup>472</sup> Auf jeden Fall kannte Herder spätestens in seiner Bückeburger Zeit eine andere musikalische Pygmalion-Darstellung, nämlich die 1772 in Bückeburg aufgeführte Kantate *Pygmalion* von Johann Christoph Friedrich Bach, dem Komponisten des *Brutus*.<sup>473</sup> Für unseren Zusammenhang sind die Bearbeitungen des Themas für den Tanz besonders interessant. Die Pygmalion-Thematik wird, so die Einschätzung der Theaterwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter, zu einem

„Paradigma des theatertheoretischen Diskurses von Aufklärung und Empfindsamkeit. (...) der Tanz der Statue erscheint als Figur der Repräsentation schlechthin, als eine ins Körperbild zurückgewendete Prosopopöie der Prosopopöie. Das Interesse an der Entstehung der Sprache als Körper-Sprache und die Frage nach ihrer Darstellbarkeit auf der Bühne koppelt sich an die Pygmalion-Geschichte der Statuen-Belebung (...). Pathognomik, die Lehre von der sprechenden Gebärde und den Bedeutungen, die sich von Bewegungen als

---

<sup>470</sup> Herder: *Plastik*, S. 281, Herv. im Orig. Zu Herders Schönheitsbestimmung im ideengeschichtlichen Kontext vgl. auch Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie*, bes. die Kapitel zur Grazie als Ausdruck seelischer Schönheit und zur Schönheitslinie im 18. Jahrhundert sowie zur antiken Plastik als idealer Gegenstand der Schönheitserfahrung bei Herder.

<sup>471</sup> Zur Pygmalion-Tradition und dessen Konjunktur im 18. Jahrhundert vgl. den Sammelband *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg i. Br. 1997 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae, Bd. 45).

<sup>472</sup> Krämer, S. 273, Anm. 30.

<sup>473</sup> Vgl. Lütteken, S. 307.



Ausdrucksträger ablesen lassen, wird zur Formel für die Lektüre der ‚Bilderschrift der Empfindungen‘ (Friedrich Schiller)<sup>474</sup>

Frühe einschlägige Pygmalion-Ballete stammen von der Tänzerin Marie Sallé (*Pygmalion*, 1734) und Jean-Philippe Rameau (*Acte de ballet Pygmalion*, 1748). Im Anschluß an die Tanztheaterreformen, etwa die von Jean-George Noverre, die er in seinen *Tanzbriefen* niederlegte (*Lettres sur la Danse, et sur les Ballets*, 1769, mehr zu Noverre s.u.), und die Pygmalion-Darstellungen bildet sich in der zweiten Jahrhunderthälfte das mimoplastische Genre der Attitüde aus. Über eine berühmte Repräsentantin dieser Kunstform heißt es, sie bewege sich „mit der langsamen Grazie einer Statue Pygmalions.“<sup>475</sup> In der Attitüde scheinen, so Brandstetter, Grundfragen der Ästhetik der Goethezeit zusammengefaßt zu sein:

„klassizistische Orientierung am Körper-Ideal der Antike; programmatische Ausrichtung der Mimesistheorie auf die Darstellung des ‚Naturwahren‘, des ‚Natürlichen‘; und tanzästhetische Definition der Choreographie als ‚bewegtes Gemälde‘. So hält die Attitüde der ‚belebten Statue‘ – wie auch die Gruppen-Variante des ‚lebenden Bildes‘ – die Mitte zwischen Theater und Bild, zwischen Tanz und Plastik.“<sup>476</sup>

Was Herder in seiner Skizze für die Oper einfordert, deckt sich in vielem mit den Neuansätzen für den Tanz als Ausdruckskunst. Die antikisierende, „natürliche“ Kostümierung wünscht sich auch Herder: „Die Dekoration muß Menschlich seyn; die Schürzen der Mannspersonen in den Tänzen und ihre Schnürbrüste sind unleidlich. Ein elendes Ballett in der französischen Komödie, wie weit natürlicher!“ Die Idee der Attitüde und ihre Nähe zur paradigmatischen Pygmalion-Thematik klingt in Herders Tanzkunst-Konzept und deren Vorrangstellung vor Bildhauerei und Malerei an: „Siehe eine lebendige Schönheit! Reizende Stellungen werden dir im Gedächtniß bleiben – – ein Ideal davon Tanzkunst.“ In diesem Kontext ist auch an die *Tableau vivante* zu erinnern, von denen im systematischen Teil der Arbeit die Rede war. Um eine Vermittlung von Bewegungs- und Malerei-Paradigma geht es auch Herder, der seinen Überlegungen zur Musik im *Vierten*

---

<sup>474</sup> Gabriele Brandstetter: Der Tanz der Statue. Zur Repräsentation der Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts. In: *Pygmalion* (wie Anm. 471), S. 393-422, hier S. 400. – Zum Themenkomplex Ballettreform und Pygmaliondarstellungen auf dem Musiktheater vgl. den Abschnitt „[...] denn der Monolog gehört zur Aktion‘: Gebärde, Pantomime, Ballett“ bei Lütteken, S. 286-312. Zur Nufer's Würdigung der „außerordentlich wichtigen Stellung“ (Nufer, S. 93), die die Tanzkunst in Herders Ästhetik einnimmt, s.u. Um den Kontext von Herders Opernskizze noch genauer zu erfassen, müßte man auch das Verhältnis von Tanz- und Ballettreformen zu rhetorischen Modellen untersuchen, etwa bei Noverre, der an einer „Grammatik des Tanzes“ arbeitete.

<sup>475</sup> Zitiert nach Brandstetter, S. 415. – In diesen Umkreis gehören auch die *Tableaux vivantes*, als sozioästhetische Darstellungsform, wie sie etwa in Goethes *Wahlverwandtschaften* inszeniert werden. Von „Pygmalion“ bis Goethes Otilie und weiter stellt sich dringend die Frage nach den gerade in Form dieser Thematisierungen eingeführten geschlechtertheoretischen Funktionalisierungen. Interessanterweise ist in Herders Skizze *Ueber die Oper* noch nichts davon zu spüren. – Albert Gier anerkennt im Hinblick auf die szenische Form des Tableau sogar eine mögliche Modellhaftigkeit der *Oper seria* für das Drama bei Diderot. Diderot spreche sich für ein Drama aus, „dessen Geschichte sich als Folge statischer Tableaux entfaltet. Die Nähe zur paradigmatischen Struktur speziell des Librettos der Opera seria ist offensichtlich.“ (Gier, Libretto, 106.)

<sup>476</sup> Ebd., S. 401.

*Wäldchen*, das mit Überlegungen zur ursprünglichen Verbindung mit der Poesie – die verlorengegangene Ur-Einheit bei den Griechen dient hier natürlich als Folie – schließt, Ausführungen zur Tanzkunst folgen läßt. Diese ist in zweifacher Weise „sichtbar gemachte Musik“, als Ausdruck der Leidenschaften und als Zeit- und Bewegungskunst:

„Sie ist eine *sichtbar gemachte Musik*: denn wie Leidenschaften ihre Töne haben: so haben sie auch durch den Ausdruck der Natur ihre Gebärden und Bewegungen – jene sind das fürs Ohr, was diese fürs Auge sind: sie sind unzertrennlich und weiterer Rangstreit ist unnütz. (...) die Kunst der Gebärden ist sichtbare Sprache. *Sie ist sichtbare Musik*, noch auf eine *zweite Art*; *in der Zeit und Modulation der Bewegung selbst*. Jede Leidenschaft hat diese (...) Daher der Rhythmus der *Sprache*, von da aus der *Musik*, von da aus der *Tanzkunst*.“<sup>477</sup>

Die Bewegung als solche wird zum entscheidenden Kriterium; sie ist ein Strukturprinzip der künstlerischen Mediums. Es bleibt zwar noch an den Ausdruck als Ziel der ästhetischen Wirkung gebunden, wird von Herder aber schon als autonomes Element hervorgehoben. Herder geht sogar soweit, den Tanz als Ideal und Modell *aller* Künste zu interpretieren, das das Wesentliche aller schönen Künste integriere und sogar den Vergleich mit der Poesie aushalte:

„Von der Bildhauerkunst entlehnt sie [die Tanzkunst, S.L.] schöne Körper: von der Malerei schöne Stellungen: von der Musik innigen Ausdruck und Modulation; zu allem tut sie lebendige Natur und Bewegung hinzu – sie ist eine Vereinigung alles Schönen, als Kunst, wie es die Poesie als Wissenschaft ist, lebendige Bildhauerei, Malerei, Musik und alles zusammengenommen, stumme Poesie.“<sup>478</sup>

Die Tanzkunst als Gesamtkunstwerk *in nuce!* Kein Wunder, daß Herder ihr im Zusammenhang mit der Oper einen so hohen Stellenwert einräumt.

Gehen Herders Überlegungen ins Historisch-Aktuelle, konstatiert er für seine Zeit einen Mangel, den nicht einmal Noverres Bemühungen beheben können. Damit erweisen sich seine ästhetischen Entwürfe zu Oper und Tanz als utopisch. Für die reale Gegenwart bleibt nur die Dichtung als ein zwar defizitärer, aber zumindest realisierbarer Modus. Zu den „Wundern ihres Ursprungs“ wird die Tanzkunst und überhaupt alle schönen Künste erst in einer utopischen Zukunft zurückfinden, wie er im *Vierten Wäldchen* ausführt:

„Denn wird sich bei diesem erneuerten Weltjahr die Poesie und Musik und jede schöne Kunst der Empfindung neu emporheben (...). Jetzt muß sich die große Phantasie eines Wielands, die in den Umarmungen der Platone und Luciane gesäugt, in seinem Agathon auch die Tanzkunst der Griechen wieder erwecken wollen, *bloß dichten*; (...) alsdenn wird er [der Ästhetiker, S.L.] sie sehen, und die Philosophie des Schönen an ihr [der Tanzkunst, S.L.], als am *Versammlungspunkte der Künste* vollenden.“<sup>479</sup>

In seinem dreistufigen Geschichtsmodell, daß sehr stark an romantische Entwürfe erinnert, stellt die Tanzkunst als „Versammlungspunkt der Künste“ das Ideal eines Gesamtkunstwerks dar. Stellt man diese Konzeption in einen Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Diskurs der „Darstellung“ in der Literatur, dann zeigt sich die

<sup>477</sup> Herder: Viertes Wäldchen, S. 366f, Herv. im Orig.

<sup>478</sup> Ebd., S. 367.

<sup>479</sup> Ebd., S. 368 (Herv. S.L.).

Leistungsfähigkeit des Tanzes und der Oper als ästhetische Modelle darin, daß sie - im Unterschied zur „nur noch“ symbolischen Darstellung im Text - über die Fähigkeit zur unmittelbar lebendigen, sinnlich-körperlichen Darstellung verfügen.

Die Pygmalion-Figur hatte nämlich eine herausragende Bedeutung für *dichtungstheoretische* Konzepte in der zweiten Jahrhunderthälfte. Die neuen Konzepte der künstlerischen und literarischen „Darstellung“<sup>480</sup> entwickeln Herder und Klopstock, wie Mülder-Bach darlegt, im Zeichen Pygmalions und unter Rückgriff auf die rhetorischen Modelle der Bewegung und der Täuschung. Daraus erarbeiten sie ein neues Modell zur dichterischen Vergegenwärtigung, dem die Vorstellung von einer Körperlichkeit der Sprache entscheidende Impulse verleiht. Einige Versionen des Pygmalion-Mythos im 18. Jahrhundert orientierten sich nicht an der Stimme und dem rhetorischen Charakter der Statue als Allegorie der Schrift, sondern am Körper, der dabei als „Bedingung und unhintergebares Moment des Lebendigen“<sup>481</sup> fungiert. Herders Emphase für den ausdrucksfähigen Tanz und den lebendigen Körper des Tänzers, wie sie sich in *Ueber die Oper* zeigt, entspringen genau dieser körperbetonten Richtung der pygmalionischen Ästhetik. Die Verschränkung von Tanzkunst, Bewegungskonzept und dem dichtungstheoretischen Darstellungsbegriff streicht Mülder-Bach im Klopstock-Kapitel ihrer Arbeit heraus:

„Im Zuge der Aufwertung der Bewegung avanciert die Tanzkunst, die Klopstock als *Metapher der Dichtung* entschieden privilegiert, in der zeitgenössischen Ausdruckstheorie zusammen mit der Musik - und gegen die Malerei - zur nächsten ‚Schwester‘ der Poesie.“<sup>482</sup>

Wie wenig metaphorisch, vielmehr als konkrete Opernpraxis die Tanzkunst beim frühen Herder gedacht ist, zeigt, wie wir gesehen haben, die Skizze *Ueber die Oper*. Bei Klopstock sind es die Eistanz-Gedichte, in denen die Tanz-Metaphern einen bevorzugten Platz erhalten. „Ausdruck“, häufig als „musikalischer“ bezeichnet, meint nicht die klangliche Seite der Musik, sondern „das Musik, Tanz und Poesie übergreifende Moment der Bewegung“<sup>483</sup>. Klopstocks poetologisches Konzept der Darstellung bedient sich des Tanzes als Metapher. Dabei erlangt die Sprache - metaphorisch gesprochen - Leben und Körper:

---

<sup>480</sup> Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ‚Darstellung‘ im 18. Jahrhundert. München 1998. In dem „Kapitel im Buch Pygmalions“, an dem Herder und Klopstock arbeiten, fungiere der „Körper der Statue als Modell einer anthropologischen, ästhetischen und poetologischen Reflexion, die die materialistische und sensualistische Kritik des cartesianischen Dualismus der Substanzen auf eine Kritik des rationalistischen Modells der Repräsentation hin überschreitet. Der narrative Schlüssel zu dieser Kritik ist die Umkehrung der klassischen pygmalionischen Konstellation - die Aufwertung der Statue zu einem leibhaft-lebendigen Agenten. Ihr Schlüsselwort heiß ‚Darstellung‘.“ (Ebd., S. 15.)

<sup>481</sup> Ebd., S. 12.

<sup>482</sup> Ebd., S. 168 (Herv. S.L.).

<sup>483</sup> Ebd. - Das betont auch Mennighaus: „Klopstock dagegen lokalisiert das ‚Musikalische‘ der ‚Rede‘ allein in Takt-, Zeit- und Betonungsverhältnissen, nicht aber in deren klanglicher Substanz - wie ja auch seine Theorie der Wortbewegung, obwohl sie auf eine Darstellungspotenz der Signifikanten selbst zielt, deren konkrete phonetische Substrate zu bloßen Vehikeln struktureller Zeit- und Akzentverhältnisse virtualisiert. Der Tanz nun ist eine solche musikalisch-rhythmische Bewegung ohne Klang. Zwar wird er meistens von Klang begleitet, unabdingbar ist eine solche

„Was Klopstock ‚Darstellung‘ nennt, hängt mit ‚Leib‘ und ‚Leben‘ am metrischen Ausdruck. Nur durch die Bewegung der ‚Füße‘ und Verse, durch den Wechsel des ‚Zeitausdrucks‘ und das Steigen und Fallen des ‚Tonverhalts‘, wächst der Darstellung jenes Körperliche, jenes ‚Fleischige‘ (KSW 10, 210) zu, auf das ihre pygmalionische Metaphorisierung Anspruch erhebt. Und nur weil der Ausdruck als Bewegung selbst schon ‚lebendig‘ ist, kann die Darstellung selbstbewegt – nicht belebt also, sondern ‚lebend‘ – ihre Schritte nehmen.“<sup>484</sup>

Die Darstellung in den (Sprach-) Kunstwerken wird selbst zu einem täuschend Lebendigen, für das Klopstock den Begriff der „fastwirklichen Dinge“ prägt. „Fastwirkliche Dinge“, deren Wirkung auf „Täuschung“ abzielt, sind, wie Mülder-Bach ausführt,

„weder solche, von denen wir ‚fast‘ glauben, sie zu sehen oder zu empfinden, noch sind es Dinge, die bloß ‚fast‘ wirklich wären und also gegenüber der Wirklichkeit ein Defizit aufwiesen. Sie bezeichnen ein Drittes, eine symbolische Realität sui generis, die weder auf ‚wirkliche Dinge‘, noch auf die ‚Vorstellungen, die wir uns davon machen‘ reduziert werden kann.“<sup>485</sup>

In der symbolischen Realität der „fastwirklichen Dinge“ taucht der menschliche Körper nur noch in einem übertragenen Sinn auf. Tanzkunst und Musik werden über das Bewegungskonzept zu Metaphern der Dichtkunst herabgestimmt. Das Konzept der Darstellung, so wenig es sich auf die bloßen Vorstellungen reduzieren läßt, beinhaltet immer das Moment der Übertragung und die Abstraktion vom realen Körper, dem rezipierenden wie dem rezipierten. Das ist in Herders utopischem Opern-Modell noch anders gedacht. Dort sind es die im Musiktheater zusammengeführten Künste und insbesondere die Tänzer-Körper, die das zur realen Anschauung bringen, was in der Dichtung nurmehr symbolische Realität ist. Man kann also sagen, daß im Rahmen einer anthropologisch begründeten Ästhetik, die Unmittelbarkeit, Lebendigkeit und Ausdruck zum entscheidenden Kriterium macht, Tanz und Oper die Kunstideale darstellen.

Die Abstraktion vom Klang als der auditiv-musikalischen Seite des Tanzes, der bei Klopstock zur „beliebtesten Vergleichskunst“<sup>486</sup> für die Dichtung – noch vor der Malerei als älterem oder der Musik als jüngerem Paradigma – wird, vollzieht Herder in *Ueber die Oper* zwar auch, indem er Tanz, Skulptur und Malerei vergleicht. Dennoch fundiert er, anders als Klopstocks Metaphorik, seine Ästhetik des Tanzes sinnestheoretisch, nämlich haptisch. Außerdem operiert Herder mit seiner Unterscheidung von „Schällen“ und „Tönen“ und bei der Betonung der Zuständigkeit der Oper für alle drei Sinne („Oper ist Bild fürs Auge: Ton fürs Gehör: ei fürs Gefühl?“) explizit auf der materialen Basis der Sinneswahrnehmung, das

---

Begleitung aber nicht. (...) auch deshalb ist der stumme Tanz auf dem Eis ein ideales Paradigma der Klopstockschen Poesie. Sie ist Musik ohne Klang (...).“ (Winfried Menninghaus: Klopstocks Poetik der schnellen „Bewegung“. In: Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. v. W. Menninghaus. Frankfurt a.M. 1989, S. 259-361, hier S. 325.

<sup>484</sup> Mülder-Bach, S. 175.

<sup>485</sup> Ebd., S. 201. – Interessanterweise benennt Mülder-Bach eine Analogie, die Klopstock für diese symbolische Realität gelten läßt: den Tag- oder Wunschtraum. Generell gewinne um 1770 der Traum als Chiffre der Literatur und der sprachlichen Phantasie zunehmende Bedeutung. Dabei wird der „Traum“ nicht nur zu einem zentralen Modus romantischer Poetik, sondern auch im Kontext der Oper als ästhetisches Modell.

<sup>486</sup> Menninghaus, S. 324.

heißt, die psychophysische Präsenz ist explizit mitgedacht. Dagegen steht Klopstock „ganz in der Tradition Rhetorik-theoretischer Psychologie und Psychagogie“<sup>487</sup>. Während Klopstock den Tanz-Vergleich in einem spezifischen Sinn für seine Dichtungstheorie heranzieht, sind bei Herder Tanz und Oper ästhetische Modelle in einem allgemeineren Sinn. Indes läßt sich an einer Formulierung über den "rührenden Körper der Musik" (Brief an Gluck vom 5. November 1774) zeigen, daß Herder Klopstocks Abstraktion vom Sinnlichen doch nahesteht. Ob es Herder in dieser Formulierung tatsächlich um die sinnliche oder klangliche Verfaßtheit der Musik geht, darf bezweifelt werden, selbst wenn im Satz zuvor die auditive Rezeption direkt angesprochen wird: „Es soll nicht gelesen, es soll gehört werden.“ Einerseits fordert Herder in der Passage des Briefes eine größere Selbstständigkeit der Musik gegenüber der Dichtung. Es drängt sich aber eher der Eindruck einer Analogisierung von Musik und Redner auf – also einer Dominanz des rhetorischen Modells –, die beide durch ihre „Körperlichkeit“, die *vox* und die *actio* die Effekte ihre „Mitteilung“ erzielen und verfeinern:

„Die Worte [des Librettos, S.L.] sollen nur den rührenden Körper der Musik beleben und diese soll sprechen, handeln, rühren, fortsprechen, nur dem Geiste und dem Umriss des Dichters folgen.“<sup>488</sup>

Die Ähnlichkeit zu Klopstocks Dichtungsmodell fällt ins Auge. Menninghaus beschreibt dessen „Wortbewegung“, die sich erst in der metrisch-rhythmischen Zusammenstellung der Worte herstelle, als eine „körperliche Realität, weil und sofern sie gerade ein genuin struktureller und vom phonetischen wie semantischen So-Sein der einzelnen Wortkörper abstrahierter Effekt des Verses ist.“<sup>489</sup> Die Analogie würde bedeuten, daß auch Herders „Körper der Musik“ nicht die phonetische Qualität meint, sondern einen Effekt der kompositorischen Horizontalen, also der musikalischen Struktur. So könnte man aus Herders energetischem Konzept erste Anfänge eines musikalischen Strukturalismus, einer musikalischen Autonomie gegenüber dem Wort herauslesen (vgl. das Bewegungs-Paradigma, das sich leicht vom Ausdruck weg zur strukturellen Autonomie hinführen läßt). Allerdings bleibt die „Bewegung“ bei Herder an Ausdruck und „Inhalte“ geknüpft; sie teilt Klopstocks „Bilderlosigkeit“<sup>490</sup> der horizontalen Bewegungs-Effekte nur insofern, als die musikalisch oder tänzerisch vermittelten „Inhalte“, nämlich Gefühle und Affekte, ohnehin nicht individualistisch gedacht sind.<sup>491</sup> Anhand der Skizze *Ueber die Oper* kann man den Eindruck gewinnen, daß Herders Konzept zwischen einem eher unbestimmten Ausdruck

---

<sup>487</sup> Ebd., S. 337.

<sup>488</sup> Brief an Gluck vom 5. November 1774. In: [J.G. Herder:] Herders Briefe. Hg. v. Wilhelm Dobbek. Weimar 1959, S. 158f.

<sup>489</sup> Menninghaus, S. 315.

<sup>490</sup> So der Titel eines Absatzes bei Menninghaus, vgl. ebd., S. 327f.

<sup>491</sup> „Getanzt muß nur werden, wenn getanzt werden soll: und denn Tanz der Freude, Liebe, Ueberraschung, Erschrecken, Wuth, Zwietracht, Rache, Furcht, Neckereien u.s.w. Den Inhalt ausdrückend: die Empfindung muß den Tanz *gezeichnet*, und die Musik dazu gesetzt, und die Geberden gebildet haben.“ (Herv. im Orig.) -Noch - oder wieder? - in Schopenhauers Konzeption der Musik als unmittelbarem Abbild des „Willens“ (s.u.) ist von „der Freude, dem Schmerz“ als überindividuelle Ausdruckswerte die Rede.

durch Musik und Tanz und konkreten Inhalten schwankt. Von konkreten, begrenzten Inhalten und Ausdruckswerten der französischen Oper setzt er sich ab, auch die Sprache ist in der Oper nicht hinreichend ausdrucksfähig, Ziel ist die „ganze Empfindung“. In Herders frühen Opern- und Musikkonzepten scheint sich der Umbruch und die Gleichzeitigkeit von „barockem“ und „modernem“ Musikbegriff im Hinblick auf ihr Konzept von Affekt- und Gefühlsästhetik abzuzeichnen. Eggebrecht konstatiert in seiner Studie zum musikalischen „Sturm und Drang“ unter Rückgriff auf die Ergebnisse von Rolf Dammann die Differenz der beiden Musikbegriffe:

„Der Mensch ist im Barock-Zeitalter der Gegenstand, der von der Musik her bewegt wird. Erst in späteren Dezennien des 18. Jahrhunderts und vollends im 19. Jahrhundert kommt es mehr und mehr zur Umkehrung dieses Verhältnisses: jetzt wird die Musik der Gegenstand, dem der Mensch, als Subjekt, seine individuellen Empfindungen anvertraut.“<sup>492</sup>

Die Entwicklung gehe vom „Affekt- zum Gefühlsbegriff“, wobei die „Unbestimmtheit“ der musikalisch darstellbaren Empfindungen an die Stelle der „Nachahmung der Leidenschaften“ tritt, was eine Aufwertung der wortlosen Instrumentalmusik mit einschließt.<sup>493</sup>

In Herders Körper- und Bewegungs-Konzepten, wie sie für die Skizze *Ueber die Oper* herausgearbeitet wurden, wirkt, so läßt sich schlußfolgern, gemäß des barocken Rhetorik- und Affekt-Modells der „rührende Körper der Musik“ auf das Gehör beziehungsweise der Tänzer-Körper auf das Gefühl. Durch die produktionsästhetischen Ansätze in der Opern-Skizze und deren Umkreis, zu denen die implizite Einführung der Pygmalion-Figur gehört, wird zugleich das alte Modell zunehmend überschrieben und durch subjektivistische Positionen ersetzt.

Wurden bisher Oper und Tanz als ästhetische Modelle primär im Modus des Gesamtkunstwerks verhandelt, so lassen sich ihnen auch autonomieästhetische Konzeptionen zuordnen, die eng mit Gesamtkunstwerk-Modellen verknüpft werden. Der an Richard Wagners Musikdrama und an der Idee der absoluten Musik geschulte Wolfgang Nufer präsentiert eine radikale Deutung des Tanzes im Hinblick auf autonomieästhetische Entwürfe. In seiner Studie *Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz* aus dem Jahr 1929 wertet er Herders Skizze *Ueber die Oper* und etliche weitere Schriften aus. Dabei macht er sich Herders geschichtstriadische Entwürfe zum Gesamtkunstwerk Oper mit dem Muster: ursprüngliche Verbindung - Verfall in der Gegenwart - zukünftige Wiedervereinigung zu eigen. „Ursprung“ beinhaltet mehrere Facetten, nicht nur das Vorbild der antiken griechischen Tragödie - Nufer nennt das an einer Stelle „Griechentraum“<sup>494</sup> -, sondern auch die „Urverbindung“, d.h. die vorgebliche Einheit von

<sup>492</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang. In: DVjs 29 (1995), S.323-349, hier S. 330f, Anm. 22.

<sup>493</sup> Eggebrecht, S. 335f. Das „Bedeutend der Musik“ findet nun in der „imaginären Sphäre des Innern“ statt, wobei das Resonanz-Prinzip den Austausch zwischen Innen und Außen garantiert (ebd., S. 337).

<sup>494</sup> Nufer, S. 109.

Musik und Sprache im „Jugendalter der Völker“, die hier mit einem deutlichen Einschlag von „Religion“ sowie dem Element Tanz angereichert ist, und die „Verbindung der Künste bei den Hebräern“. Das prospektive Element in Nufers Darstellung besteht vor allem in zwei Aussichten: der auf Wagner und einer auf den modernen Tanz. In der *Adrastea*, Abschnitt „Tanz, Melodram“ findet sich ein Absatz, der immer wieder als eine Vorausschau Herders auf Wagner gedeutet wurde. (mehr zur *Adrastea* s.u.) Man beachte den Tempus- und Modus-Wechsel vom Futur zum Präteritum über Präsens zum Konjunktiv, mit dem Herder seinem prospektiven Entwurf Nachdruck verleiht:

„Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der diesen Trödelkram Wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung reinmenschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst *diene*, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer; und vielleicht eifert ihm bald jemand vor. Daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwerfe, und ein *Odeum* aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welcher Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind.“<sup>495</sup>

Auch Nufer gehört, wie kaum zu überraschen vermag, zu denjenigen, die diese Passage als „Prophezeiung auf Richard Wagner“ auffassen. Herder erhebe sich „zu den Worten erhabenster Weitsicht“ und der Abschnitt enthülle „frei das künstlerische Ziel seiner Sehnsucht, ja, wie viele sagen, vielleicht der Sehnsucht deutscher Kunst überhaupt“.<sup>496</sup>

Im Hinblick auf den Tanz stellt Nufer die interessante These vom „absoluten Tanz“ auf. Die Tanzkunst nimmt, wie Nufer konstatiert, in Herders Ästhetik eine außerordentlich wichtige Stellung ein; weil diese Tatsache jedoch „noch nie eine eingehende Darstellung erfuhr“<sup>497</sup> – was bis heute gilt –, widmet ihr Nufer ein ganzes Kapitel. Ausführlich erläutert er Noverres Reformprojekt, in dessen Umkreis Herders Ideen zum Tanz zu verorten sind. Ein großer Verdienst seiner Reform sei, so Nufer, daß sie „*Oper und Ballett in inneren Zusammenhang brachte*“.<sup>498</sup>

Da Nufer offenbar eine normative Ästhetik vertritt, nämlich eine in Anlehnung an die „Idee der absoluten Musik“, kommt er zu einer Kritik von Herders und Noverres Ästhetik in zwei Punkten, die er für „allzu zeitbedingt und ästhetisch nicht einwandfrei“<sup>499</sup> befindet. Zum einen gingen Herder und seine Zeitgenossen fälschlicherweise von der „Gebärde“ als Grundelement des Tanzes aus und zum anderen sei die Annahme der Abhängigkeit des Tanzes von der Musik zu kritisieren (die Herder überhaupt nicht postuliert, s.o.). Nufer will Pantomime und Tanz voneinander unterschieden wissen:

<sup>495</sup> Johann Gottfried Herder: *Adrastea* (Auswahl). Hg. v. Günter Arnold. (= J.G. Herder: Werke in 10 Bdn. Hg. v. dems. u.a., Bd. 10.). Frankfurt a.M. 2000, S. 312, Herv. im Orig.

<sup>496</sup> Nufer, S. 92.

<sup>497</sup> Ebd., S. 93.

<sup>498</sup> Ebd., S. 102, Herv. im Orig. – Zum Einfluß des Tanztheaters von Noverre und seinem Nachfolger Dauvigny am württembergischen Hof vgl. das Kapitel zu Schiller.

<sup>499</sup> Nufer, S. 104.

„Die Gebärde, als die einen bestimmten Inhalt ausdrückende Bewegung ist nun wohl Grundelement der Pantomime, aber nicht des Tanzes. (Die rein *rhythmische Bewegung, unabhängig von jedem Vorstellungs-Inhalt* ist das wesentliche Moment des Tanzes).“<sup>500</sup>

Anders als Herder konstruiert Nufer aus dem Kriterium der Bewegung eine Form-Inhalt-Dichotomie. Bei Herder lag der Ausdruck, also der Mitteilungswert der Kunst (Tanz, Musik, Oper) *in* der Bewegung selbst. Nufer spricht vom „Inhalt“, einem an Eduard Hanslicks Formalismus geschulten Konzept, dem – anders als bei den späteren energetischen Musikästhetiken – die konzeptionelle Trennung von „Form“ und „Inhalt“ vorausgeht und das eine Implikation der Idee der absoluten Musik ausmacht. Hanslicks Formulierung: „*tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“<sup>501</sup> läßt sich auf Nufers Bestimmung des Tanzes applizieren. Das heißt aber nichts anderes, als daß er Herders Bewegungsparadigma und Tanzästhetik im Sinne einer konsequenten Autonomieästhetik auf der Basis der Idee der absoluten Musik interpretiert und diese zugleich mit einem emphatischen Begriff vom Gesamtkunstwerk verknüpft, wie wir im folgenden sehen werden.

Den Weg der Musik von ihrer anfänglichen Anbindung an die Poesie, bei der die Musik noch schwach und unselbstständig war, hin zur absoluten Musik der Gegenwart stellt Nufer als ein äußerst nachahmenswertes Modell hin; genauso könne man sich auch die Entwicklung der Tanzkunst vorstellen:

„Erst nachdem die tänzerische Bewegung lange als *verständliche Gebärde* in Verbindung mit leicht faßbaren Inhalten den ganzen Bereich des Seelischen in ihre Symbolik aufgenommen hatte, war der absolute Tanz möglich.“<sup>502</sup>

Interessanterweise deutet Nufer mit seinen Ideen von absoluter Ästhetik das Attribut „absolut“ in eben dem doppelten Sinn aus, wie es Carl Dahlhaus beschreibt: zum einen im Sinne von „losgelöst“ (von „Inhalten“, „Gefühlen“ etc.) und zum anderen als metaphysische Kategorie im Sinne einer „Ahnung des Absoluten“. Auch Hanslicks Konzept des „Musikalisch-Schönen“ umfaßt beide Aspekte; insgesamt erscheint es als eine pseudo-aufgeklärte Kunstreligion zwischen Neo-Pythagoreismus und Naturwissenschaft, in dem die Musik „nicht bloß und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall“ wirkt.<sup>503</sup> Nufer verweist auf den sakralen Charakter von Tanz und Musik, wobei nicht ganz klar wird, ob die Religion die Musik erhebt oder – nach dem Aufstieg der „absoluten Musik“ zur Kunstreligion in einer säkularen Zeit – die Musik die Religion. Oder der Ästhetizismus der absoluten Musik mit ihren Kategorien der „Abstraktion“ und „Reinheit“ wird mit der Religion als eine „Ureinheit“ phantasiert:

„Gerade die Verwandtschaft des Tanzes mit der Musik weist uns auf seine Fähigkeit zur *Abstraktion*, zur *Reinheit* hin. Das ist den beiden Künsten gemeinsam, daß sie *absolut* sein können. Diese Eigenschaft band sie immer

<sup>500</sup> Ebd., S. 105, Herv. im Orig.

<sup>501</sup> Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Reprint der 1. Aufl. Leipzig 1854. Darmstadt 1991, S. 32.

<sup>502</sup> Nufer, S. 105, Herv. im Orig. Vgl. auch das Konzept der *poésie absolue* von Mallarmé.

<sup>503</sup> Hanslick, S. 104.



zusammen und machte sie zu den eigentlich *sakralen* Künsten. Musik und Tanz waren vor allen andern Künsten stets im Dienste der *Religion*.<sup>504</sup>

Die Frage, ob Tanz von Musik abhängig ist oder auch für sich allein bestehen kann, beantwortet Nufer auf der Basis der oben festgestellten Möglichkeit eines „absoluten Tanzes“. Nur durch bloße Gewohnheit scheint der Tanz zwingend an Musik gebunden zu sein, tatsächlich aber sei er genauso wie die Musik zu selbstständigen Darstellungsformen fähig: „die *Absolutheit* ist ihnen gemeinsam, die *Möglichkeit der ausschließlichen Beschränkung auf die ureigene Form*.“<sup>505</sup> Dabei hat Nufer auch die Reformprojekte für das Tanztheater seiner eigenen Zeit im Blick - und man darf solche Ansätze gerne auch auf die jüngste Zeit applizieren. Bei Nufer werden interessante Konzepte angedacht, die noch heute tanzästhetisch relevant sind, beispielsweise der Ansatz, die tänzerische Darstellung soll nicht eine Bebilderung der Musik sein. Was das Gesamtkunstwerk-Konzept betrifft, das - mit Herder gesprochen - ein „zusammenhängend lyrisches Gebäude“ bildet, so läßt sich festhalten, daß Nufer weder eine synästhetische noch eine medial nivellierende Verschmelzung anstrebt, sondern gerade auf der Basis gefestigter Kunstgrenzen eine ideale Verbindung verwirklicht sehen will. Die „absolute Musik“ sollte nicht nur formalästhetisches Modell für den Tanz sein, die Emanzipation des Tanzes von der Vorherrschaft der Musik stellt sich Nufer sogar analog zur Emanzipation der Musik von der Poesie vor:

„Erst wenn der Tanz die Führerschaft der Musik abgeschüttelt, sich von jeder Nachahmung frei gemacht, wenn sein Wesentliches aus eigener Gesetzmäßigkeit, aus den Gesetzen des Körpers und seiner Bewegung kommt: dann erst ist eine wirklich ideale, bisher abhanden gekommene Verbindung von Kunstdanz und Musik möglich.“<sup>506</sup>

Wenn man sich anschaut, was Nufer in seiner spät- oder postromantischen Apotheose des absoluten Tanzes aus Herders Ideen zur Oper und Tanzkunst, aus Herders Skizze *Über die Oper* macht, dann läßt sich aus dem umgekehrten Blickwinkel konstatieren, daß Herders Konzeptionen die späteren präfigurieren. Auch Oscar Bies Opern-Apotheose liest sich wie ein direktes Erbe von Herders Anthropologie des Musiktheaters, wenn es heißt: „Ich lasse Widerspruch Widerspruch sein und beuge mich vor der Größe. Ich will Schöpfung sehn und Kräfte fühlen. Ich will Menschen.“<sup>507</sup>

Auch auf Herders sinnestheoretische Begründung der Künste greift Nufer zurück. Rezeptionsorgan für die Musik ist das Ohr, dasjenige für den Tanz ist nicht das Auge, sondern wie bei Herder die Hand bzw. das „Körpergefühl“:

„Denn der *Grundsinn, aus dem das Kunstwerk entspringt, ist auch zur Erfassung desselben am nötigsten*. Der Maler schafft mit dem Auge, der Musiker mit dem Ohr (äußerlich oder innerlich), der Tänzer mit dem Körpergefühl. So wird auch der Tanz mit dem Körper erfüllt, wobei das Auge nur Vermittlerrolle spielt. Diese

---

<sup>504</sup> Nufer, S. 105, Herv. im Orig.

<sup>505</sup> Ebd., S. 107, Herv. im Orig.

<sup>506</sup> Ebd., S. 109.

<sup>507</sup> Bie, S. 87.

scheinbar neue Erkenntnis hat keiner so ausdrücklich vertreten oder vorbereitet wie eben: *Herder*, in seinen bekannten Gedanken über die Plastik.“<sup>508</sup>

Allerdings verwechselt Nufer die historische Reihenfolge, wenn er schreibt „Wie nahe steht hier Herder unserer Ansicht!“<sup>509</sup> Nicht Herder steht Nufer nahe, sondern Nufer folgt der Tradition, deren Grundlage von Herder gelegt wurde.

Im Hinblick auf die oben erörterte Frage nach dem Verhältnis von Auge und Hand bei der Produktion bzw. Rezeption von Tanzkunst und Plastik ist sich Nufer der Tatsache bewußt, daß eine Vertauschung zwischen Auge und Hand/Körpergefühl stattfindet. Er ist sich sicher: „Der Sinn zu Erfassung des Tanzes ist ja nicht das Auge, sondern das *Körpergefühl* des Menschen, das Auge nur der Vermittler.“<sup>510</sup> Damit löst er die Ambiguität in Herders Konzept zugunsten der Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung auf, während die Forschung heute eher die Dominanz des „kalten“ Auges betont. Er nimmt Herders Übertragungsverhältnis wörtlich und ordnet dem Auge die Uneigentlichkeit („Vermittler“) im Rezeptionsprozess zu. Albrecht Koschorke spricht dagegen, wie gesehen, von „visueller Simulation von Taktilität“, damit wäre das Uneigentliche die Tasterfahrung, die als körperlich-sinnlich-reale nicht stattfindet. Überwiegt heute das Paradigma von den Entfremdungs- und Disziplinierungs-Mechanismen, die zu Zeiten Herders mit neuer Qualität Einzug in die abendländische Kultur halten,<sup>511</sup> während der Post-Wagnerianer Nufer noch von den ästhetischen Erfahrungen der Unmittelbarkeit und des Gesamtkunstwerks im Angesicht des „Absoluten“ träumen konnte, die Künstlichkeit der Kunst und die Überspielung ihrer Ursprungsmythen wohl übersehend?

Der *Brutus* war das ehrgeizige Projekt Herders, sich „gewissermaßen als der bessere, zeitgerechtere Metastasio zu profilieren.“<sup>512</sup> Damit erweist sich Herder, so wie Goethe und E.T.A. Hoffmann (s.u.) als einer jener deutschen Dichter, von denen eingangs die Rede war, die mit Musiktheater experimentierten, um daraus neue Impulse für das Theater und auch für Ästhetik und Literatur zu gewinnen. Aus der Textgenese und deren Kommentierung durch Herder ebenso wie aus verschiedenen Briefen, namentlich dem an Gluck vom 5. November 1774, geht hervor, wie sich Herder das neu zu begründende Verhältnis von Text und Musik dachte: als eine „völlige Umkehr der bisher gültigen Theorie der Textdominanz.“<sup>513</sup> Herder geht nicht mehr von literarischen Normen aus, sondern, wie schon die Skizze *Ueber die Oper* zeigt, von der Multimedialität der Gattung Musiktheater. Die Musik soll nicht dem Text untergeordnet werden, vielmehr entwirft er seinen Text ganz im Hinblick auf die Vertonung, damit - Ideen eines Gesamtkunstwerks entwerfend - beides

---

<sup>508</sup> Nufer, S. 107, Herv. im Orig.

<sup>509</sup> Ebd., S. 108.

<sup>510</sup> Ebd., S. 107, Herv. im Orig.

<sup>511</sup> Vgl. dazu Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts.* München 1999.

<sup>512</sup> Krämer, S. 265.

<sup>513</sup> Ebd., S. 278.

zusammen „erst das Ganze werde“. Herder schreibt an Gluck, den er als weiteren Komponisten für seinen *Brutus* gewinnen will:

„Der Musikus will, dass die seine [Kunst, S.L.] herrschen soll; der Dichter auch, und daher stehen sie sich oft im Wege. Jeder will ein schönes Ganzes liefern, und bedenkt oft nicht, dass er nur Einen Theil liefern müsse, damit in der Wirkung aller beiden erst das Ganze werde. Könnte es also seyn, dass der Musikus nachgäbe und bloss folgte, - und das haben Sie bei ihren Musicalischen Aufsätzen in so grossem Zwecke. - Oder wäre es, dass der Dichter nachgäbe, dass er nur vorzeichnete, ebouchierte, gleichsam nur einstreute und die sonst unbestimmten Empfindungen der Musik bestimmte - und dazu ist dieser Versuch. Es soll nur seyn, was die Unterschrift am Gemälde oder Bildsäule ist, Erklärung, Leitung des Stroms der Musik, durch dazwischen gestreute Worte. [...] Es soll nicht gelesen, es soll gehört werden.“<sup>514</sup>

Der Musik wird hier eine neue, herausragende Funktion für das Kunstwerk als Ganzes zugesprochen.<sup>515</sup>

Jörg Krämer billigt der *Opera seria* sogar eine implizite Modellfunktion für das *Vierte Wäldchen* zu, wo sich Herder gegen Rameaus Harmonietheorie wendet (Abschnitte 6-8), die, anders als die musikalische Sprache der Italiener, nur über die äußere physikalische Beschaffenheit der Schälle Auskunft gebe und nicht über die innere Wirkung der Musik: „Auch wenn die Oper im vierten ‚Kritischen Wäldchen‘ nicht explizit thematisiert wird, bildet sie (in Gestalt der italienischen Oper) einen *Fluchtpunkt der Poetologie* der ‚Kritischen Wäldchen‘.“<sup>516</sup>

### 3.2.3 Herder um 1800: Oper, Musik und ästhetische Autonomie

Was läßt sich zu Oper als Modell bei Herder um 1800 sagen? Herders „klassizistische Wendung“<sup>517</sup> bedeutet für seine Musikästhetik vor allem die Abkehr von seinen ausdrucksästhetischen Opernkonzeptionen auf der einen und einer starken Aufwertung der wortlosen Instrumentalmusik auf der anderen Seite. Insgesamt jedoch weisen Herders Auffassungen durchaus einige Inkonsistenzen auf, was das Verhältnis von Musik und Text,

<sup>514</sup> Herder: Brief am Gluck vom 5. November 1774, zitiert nach Kirby, S. 322.

<sup>515</sup> Vgl. dazu Lütteken: „Vor diesem Hintergrund aber wird nicht nur eine Indifferenz von Poesie und Musik erkennbar, die das artifizielle Ereignis dem sprachmusikalischen ‚Ur-Laut‘ annähert, sondern deren direkter Einfluß auf die Musik. Denn Herders Vorstellung richtet sich ja nicht auf eine Musik, die dem Wort folgt und damit etwa bloß den Rhythmus der Verse, die Sprachakzente nachahmt. Vielmehr erhofft er sich von der Musik, daß sie gleichsam die affektive Syntax herstellt - und damit eigentlich erst das Drama selbst verständlich macht. Das aber ist nur möglich in einer Musik, die nicht strikt Vokalmusik ist, sondern Musik im allgemein denkbarsten Sinn.“ (Lütteken, S. 263.)

<sup>516</sup> Krämer, S. 744, Herv. S.L.

<sup>517</sup> Ebd., S. 750. - Neben den im folgenden zu erörternden Aspekten von Herders Klassizismus gehört dazu auch die Vorstellung von der Wirkung der Musik „auf Denkart und Sitten“ (vgl. den entsprechenden Abschnitt in Herder: *Adrastea*, S. 314-317). Vgl. auch Krämer: „Herder sucht nun gerade das Überindividuelle der Kunst und betont ihre moralische Funktion und erzieherische Bedeutung.“ (Krämer, S. 750.)

Oper und Instrumentalmusik angeht. Die Interpedenzen von Oper, „Musik“, ästhetischer Autonomie und Gesamtkunstwerk-Konzepten in den Schriften um 1800 sind Gegenstand der folgenden abschließenden Diskussion von Herders Opernmodell.

Wichtige Elemente von Herders Musik- und Opernästhetik bleiben konstant, insbesondere das energetische „Bewegungs“-Prinzip, aber auch die Oper als Ideal der Vereinigung der Künste. Gleichzeitig finden deutliche Akzentverschiebungen statt: die radikale Aufwertung der „wortlosen“ Musik, wie sie sich im *Vierten Wäldchen* bereits als eine aus sich selbst heraus entwickelnde Kunst ankündigte, und damit einhergehend Musik an Stelle des Tanzes als Leitkunst *innerhalb* der Oper. Ganz aufgegeben wird der „Unmittelbarkeits“-Topos, stattdessen markiert Herder eine Subjekt-Objekt-Distanz durch die Einführung der Kategorie „Medium“. Zum Vergleich stehen insbesondere die Kant-Replik *Kalligone* von 1800 und das *Vierte Stück* aus Herders Zeitschriften-Projekt *Adrastea*, darin der Abschnitt 9 „Tanz und Melodram“ von 1801 (vordatiert 1802). Der Vergleich zeigt, wie (Instrumental-) Musik *und* Oper für Herder im Fokus seiner Kunstideale stehen. Ist in der *Kalligone* die „Vorrangstellung der Vokalmusik und speziell der Oper, die für den frühen Herder noch fraglos galt,“<sup>518</sup> beendet, so gilt dies doch keineswegs von der *Adrastea*, für die ebenfalls. Zwar ist es richtig, daß Herder deutlich Kritik an der real existierenden zeitgenössischen Oper übt. Das tat er auch schon in *Ueber die Oper*, wenngleich der Bezug wechselt: war es dort die französische *Tragédie*, so ist es hier offensichtlich das neuere deutsche Musiktheater, wie sich etwa an der Opernparodie *Olla Potrida* ablesen läßt (s.u.). Als Ideal, Modell oder Utopie ist sie in *Tanz und Melodram* aber weiterhin präsent. Das entscheidende dabei ist, daß Herder der Musik und dem Musiker innerhalb des Gesamtkunstwerks Oper eine neue, bedeutende Stellung einräumt, die sich tatsächlich signifikant von den Positionen in *Ueber die Oper* unterscheidet, wo die „Töne“ ebenso wie der Gesang nur am Rande angesprochen wurden. Das entspricht der im systematischen Teil beschriebenen These von der Veränderung des „Musik“-Konzeptes auch *innerhalb* der Oper.

Um diese Argumentation zum Modell Oper bei Herder transparent zu machen, möchte ich im folgenden einige Überlegungen zur *Kalligone* anstellen und anschließend die Rolle der Oper in der *Adrastea* vergleichend in den Blick nehmen.

In der *Kalligone* findet eine deutliche Objektivation der Musik statt, die als eigengesetzliche Kunst ihre Autonomie behauptet. Das historische Bewußtsein Herders für diesen Prozeß zeigt deutlich, wie seine neue Musikästhetik *auch* als eine Reaktion auf die veränderte kompositorische Landschaft gesehen werden kann:

„Ohne Worte, bloß durch und an sich, hat sich die Musik zur Kunst *ihrer* Art gebildet. (...) Wie schwer es der Musik worden sei, sich von ihren Schwestern, Worten und Gebärden zu trennen, und für sich selbst als Kunst auszubilden, erweist der langsame Gang ihrer Geschichte.“<sup>519</sup>

---

<sup>518</sup> Ebd., S. 749.

<sup>519</sup> Herder: *Kalligone*, S. 818. Vgl. auch Herder im *Vierten Wäldchen*: „Wie diese [die Musik der Alten, S.L.] nicht mehr eine unmittelbare Dienerin der Leidenschaft: sondern eine prächtige eigenmächtige Kunst geworden: so auch jene [die stumme Poesie, S.L.]. Sie zirkelt so in künstlichen Linien der Bewegungen und Stellungen, wie die neuere Tonkunst in Tönen und Akkorden - beide Veränderungen sind unzertrennlich.“ (Herder: *Viertes Wäldchen*, S. 367.)

An die Stelle der Kategorie der „Unmittelbarkeit“ aus den frühen Entwürfen, mit der die Töne (des Gesangs) auf das Gehör und die Seele direkt und unvermittelt einwirkt, tritt die Konzeption eines Mediums, das zwischen Objekt Musik und Subjekt des Rezipienten geschoben ist – im Fall der Musik wird der Schall als Medium benannt. Die Position des Schalls als Träger der Musik ist zwar schon in den frühen Schriften von Herder erörtert worden, wie wir oben gesehen haben. Aber die Vorstellung vom „Körper der Musik“, der das Gehör berührt, basiert auf dem Konzept der Unmittelbarkeit, während die Analyse des Schalls in der *Kalligone* als „Medium“ gerade die Mittelbarkeit, die Trennung zwischen künstlerischem Objekt und rezipierendem Subjekt unterstreicht. Als Replik auf Kants *Kritik der Urteilskraft* will Herder die Musik gegenüber Kants Abwertung als ein bloß „schönes Spiel der Empfindungen“<sup>520</sup> nobilitieren. Gerade das Transitorische, das bei Kant eine Wertschätzung der Musik verhindert,<sup>521</sup> wertet Herder auf und macht es zur Grundlage musikalischer Autonomie:

„Vorübergehend also ist jeder Augenblick dieser Kunst und muß es sein: denn eben das *kürzer* und *länger*, *stärker* und *schwächer*, *höher* und *tiefer*, *mehr* und *minder* ist seine *Bedeutung*, sein *Eindruck*.“<sup>522</sup>

Diese Begründung ästhetischer Autonomie der Musik modifiziert das Bewegungs-Paradigma, das schon im Umkreis der frühen Operskizze ein entscheidendes ästhetisches Kriterium war. Dort beruhte es allerdings auf einem Korrespondenz-Modell: die musikalische oder gesangliche „Erschütterung“ wurde über das Gehör (beim Tanz durch den Tastsinn) sozusagen unmittelbar in „Seelenbewegung“ übertragen. Ausdruck als Darstellungsziel ist ein wirkungsästhetischer Fokus. Jetzt ist der Bezug zwischen künstlerischem Objekt und Rezipienten eher vage formuliert, der Fokus liegt eindeutig auf den Struktureigenschaften der Musik; ihr Eindruck auf die Seele wird zwar noch mitgedacht, bleibt aber sehr vage und auf das künstlerische Objekt bezogen. Zur Durchsetzung des „Harmonie“-Konzeptes als überzeitliche Grundlage gegenüber den historischen musikalischen Formen erläutert Krämer:

„Während [Herder] die Geschichtlichkeit der musikalischen Formen und der Melodiebildung betont, findet er das Überzeitliche in der Harmonie und in der menschlichen Anthropologie. Damit hat Herder eine Art ästhetischer Objektivität bestimmt, die ihn zugleich abrückt von den Postulaten der Geniezeit: Denn es ist gerade nicht die individuelle Expression, die hier betont wird, sondern eine kollektiv-allgemeine.“<sup>523</sup>

Der angemessene Rezeptionsmodus für die in dieser Weise emanzipierte (Instrumental-) Musik ist für Herder die „Andacht“. Damit lassen sich seine Ausführungen als direkte Vorläufer frühromantischer Musikanschauungen lesen:

<sup>520</sup> Zitiert in Herder: *Kalligone*, z.B. S. 810f.

<sup>521</sup> Vgl. Krämer, S. 748f.

<sup>522</sup> Herder: *Kalligone*, S. 819, Herv. im Orig.

<sup>523</sup> Krämer, S. 747.

„Die *Andacht*. Andacht ists, die den Menschen und eine Menschenversammlung über Worte und Gebärden erhebt, da dann seinen Gefühlen nichts bleibt als - Töne.“<sup>524</sup>

In proto-kunstreligiöser Weise erringt die Musik hier die höchste Stellung im System der Künste, da allein sie als Medium für die „Andacht“, die hier als einzig angemessene Rezeptionshaltung aufscheint, in Frage kommt. Mit diesem neuen Kunstverständnis wird eine komplette Entsubjektivierung der autonomen Ästhetik vollzogen. Der Geist steht über dem Körper, die Musik als Korrespondent des „Weltalls“ über dem Menschen, die unmittelbare Anschauung weicht der Kontemplation. Das bedeutet auch den endgültigen Abschied vom Vokalmusik-Paradigma, da dort gewissermaßen „zu viel Mensch“ an der Kunst beteiligt ist - eine totale Kehrtwende gegenüber den Positionen von 1769 („O eine neu zu schaffende Deutsche Oper! Auf *Menschlichem* Grund und Boden“). Die Musik wird zu einer metaphysischen Größe und übertrifft alle anderen Künste:

„Die Andacht will nicht sehen, wer singt; vom Himmel kommen ihr die Töne; sie singt im Herzen; das Herz selbst singet und spielt. Wie also der Ton von der getroffenen Saite oder aus seinem engen Rohr losgemacht, frei in den Lüften hallet (...): so schwebt, von Tönen emporgetragen, die Andacht rein und frei über der Erde, genießend in Einem das All, in Einem Ton harmonisch alle Töne. (...) fühlend im engen Umfang unsrer wenigen Tongänge und Tonarten *alle* Schwingungen, Bewegungen, Modos, Akzentuationen des Weltgeistes, des Weltalls; wäre es noch Frage, ob die Musik jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit übertreffen werde? Sie *muß* sie übertreffen, wie Geist den *Körper*: denn sie ist Geist, verwandt mit der großen Natur innersten Kraft, der *Bewegung*. Was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm in *ihrer* Weise, in ihrer Weise allein, mitteilbar, die Welt des Unsichtbaren.“<sup>525</sup>

So steigt die Musik nicht nur zum Modell der Künste auf, Herder erhebt sie auch explizit aufgrund ihrer oben ausgeführten Struktureigenschaften zum Modell für die Literatur. Die Abfolge musikalischer Töne wird als „dramatische“ Narration interpretiert:

„Der lyrische, epische, selbst der dramatische Dichter, ob dieser gleich an Formen der Vorstellung gebunden ist, eifert hierin den Verwicklungen und Auflösungen reiner Töne, ihren gewaltigen Katastrophen nach, und macht sie dem Geist, der dramatische Dichter dem Auge anschaulich.“<sup>526</sup>

Die Oper wird in *Kalligone* tatsächlich nur einmal erwähnt, und zwar im Zusammenhang mit Tanz und Gebärde. Herder wendet sich gegen den Vorwurf, daß es unnatürlich sei, wenn in der Oper im Affekt gesungen würde statt gesprochen: „Über die Oper hat man oft

---

<sup>524</sup> Herder: *Kalligone*, S. 819.

<sup>525</sup> Ebd., Herv. im Orig.

<sup>526</sup> Ebd., S. 904. Vgl. auch Irmischers Kommentar zu dieser Textstelle: „Die ‚dramatisch‘ interpretierte Struktur der musikalischen Sukzession (...) ist für Herder hier auch der Ursprung dramatischer Abläufe in den anderen poetischen Gattungen.“ (Irmischer, S. 1233.) Die Auffassung vom quasi dramatischen Ablauf von „Musik“ erinnert an die These von Dahlhaus/Miller, die die wechselseitige Durchdringung von dramatischem, d.i. derjenige der Oper, und symphonischem Stil beschreiben. Für Oper als Modell bedeutet das, daß sie - als Modell des Musikalisch-Dramatischen - auch durch die (Instrumental-) Musik als „Ursprung“ für andere poetische Gattungen wirken kann.

so gesprochen, und nannte es *kritisieren*; über die Wortlose Musik nicht anders.<sup>527</sup> Oper und Musik werden in einem Atemzug genannt, um die Unabhängigkeit von Worten und mimetischen Gefühlsinhalten zu unterstreichen, wobei „Oper“ insgesamt ziemlich aus dem Blickfeld geraten zu sein scheint. In dieser Textstelle schwingt allerdings auch mit, daß die Konzeption von Oper als künstliche, autonome Kunstform hinlänglich bekannt, die „Wortlose Musik“ mit ihrem ästhetisch aufregenden Potential aber noch neu ist und mithin im Mittelpunkt des Interesses steht. Außerdem kommen, auch ohne daß der Begriff „Oper“ fällt, mehrfach Vorstellungen vom Gesamtkunstwerk zum Ausdruck, die im Kontext von Herders ästhetischem System durchaus mit dem Konzept „Oper“ in Zusammenhang stehen (vgl. dazu Gesamtkunstwerk und Oper in *Adrastea*, s.u.). Kurz nach der zitierten Erwähnung der Oper heißt es etwa: „Dies Naturband zwischen Ton, Gebärde, Tanz und Wort erkannten oder empfanden alle Völker, und überließen sich dem ganzen Ausdruck ihrer Empfindung.“<sup>528</sup> Das Ideal der Vereinigung der Künste wird mit der Kategorie „Natur“ begründet („Naturband“), was dem Gesamtkunstwerk-Konzept Emphase verleiht. An dieser Stelle werden auch wieder „die Griechen“ als Modell eingesetzt. Entgegen Krämers Behauptung von der neuerlichen „Textdominanz und Reduktion der Musik“<sup>529</sup>, die mit dem (Wieder-) Einsetzen der üblichen Ableitung aus der griechischen Tragödie einhergehen soll, ist hier gerade nicht die Sprache, sondern die Musik als Leitkunst innerhalb der Vereinigung der Künste vorgesehen:

„Daher blieb die griechische Musik so lange und gern dem Tanz, der Gebärde, den Chören, der dramatischen Vorstellung, und diese ihr treu; (...) Nach der entschiedenen Vortrefflichkeit, in welcher wir die dramatische und lyrische Poesie, überhaupt auch die durch Gesang und Deklamation gebildete Sprache der Griechen kennen, können wir von ihrer Musik, sofern sie Tanz, Gesang, Gebärden und Worte regiert und leitet, wie auch von diesen ihr entsprechenden Künsten nicht groß und zart genug denken.“<sup>530</sup>

Statt auf dem Tanz wie in *Ueber die Oper* liegt Herders Augenmerk beim Gesamtkunstwerk jetzt auf der Musik, die die anderen Künste einschließlich der Sprache „regieren“ und „leiten“ soll.

Wird schon in der *Kalligone* Oper als Modell im Sinne eines Gesamtkunstwerks zumindest ansatzweise mitgedacht, so ist das in dem etwa zeitgleich entstandenen Abschnitt 9 *Tanz. Melodrama* Herders Zeitschrift *Adrastea*<sup>531</sup> ganz gewiß der Fall. Dort finden sich eine ganze

---

<sup>527</sup> Ebd., S. 815.

<sup>528</sup> Ebd.

<sup>529</sup> Krämer, S. 750.

<sup>530</sup> Herder: *Kalligone*, S. 816.

<sup>531</sup> Johann Gottfried Herder: *Adrastea*, II. Band, 4. Stück, Abschnitt 9. „Tanz. Melodrama.“. In: Ders.: *Adrastea* (Auswahl). Hg. v. Günter Arnold. Frankfurt a.M. 2000 (=J.G. Herder: Werke in 10 Bdn. Hg. v. G. Arnold, Bd. 10), S. 306-317. – Der Herausgeber merkt im Kommentar dazu an: „'Melodrama' ist Herders Bezeichnung für das Musikdrama.“ (Ebd., S. 1151.) In dem an „Tanz. Melodram“ anschließenden Abschnitt „Das Drama“ heißt es zu Beginn: „Jahrhunderte vor der Geburt der Italiänischen und Französischen Oper gab es ein Volk, das dem Melodrama eine hohe Gestalt gegeben hatte, die Griechen.“ (Herder: *Adrastea*, S. 317.) Zum Ideal des Gesamtkunstwerks als eine Art höhere Form von Dichtung vgl. die Aussage in „Tanz. Melodram“: „Nicht Alles kann der Tanz, nicht Alles die stumme Gebärde, auch von Musik begleitet,

Reihe von Anmerkungen zur Oper, einschließlich der zitierten Passage zum „Fortgang des Jahrhunderts“, der „uns auf einen Mann führen“ wird, sowie Überlegungen zur Verbindung von Tanz und Gebärde, Wort und Ton, die – unter der Prämisse des weiten Opernbegriffs – auch in den Bereich des Modells Oper fallen. Der Antagonismus der Bezugspunkte in der *Kalligone* einerseits, die autonome Musik, und in *Adrastea* andererseits, das zusammengesetzte Kunstwerk, wird außerdem dadurch entschärft, daß bestimmte ästhetische Kategorien in beiden Schriften zum Tragen kommen. Wegen der Position der *Adrastea* als „Herders Abschiedswerk“, das als „große Synthese noch einmal den Universalismus der Aufklärung zeigt, bereichert durch die Erfahrungen der Französischen Revolution“<sup>532</sup>, kann man dem darin vertretenen Opernkonzept einige Bedeutung beimessen, die die Bestimmung der autonomen Musik in der *Kalligone* ergänzt.

Zunächst ist zum Abschnitt *Tanz. Melodrama*. in der *Adrastea* festzuhalten, daß Herder ein Ideal des Gesamtkunstwerks vertritt, das durchaus an seine frühen Konzepte anschließt. War in *Ueber die Oper* die zeitgenössische französische Oper Ausgangspunkt seiner Kritik und Anlaß zu dem prospektiven Entwurf einer „neu zu schaffenden Deutschen Oper“, so ist auch hier eine vielleicht noch stärkere Durchdringung mit einem Bewußtsein von Historizität zu verzeichnen. Ein Ideal war die italienische Oper schon in ihren Anfängen:

„Natürlich hielt sie sich an die Gegenstände, die zur Musik die fähigsten waren, an *Szenen der Liebe und Freude*. Daher die *Verzierungen*, die man der Oper sogleich in ihrer Geburt beifügte; Szenen der schönen, wohl auch romantisch-wilden Natur, Chöre, Tänze. Für alle Sinne wollte man ein Arkadien schaffen; in gemeinschaftlicher Freude sollte *Auge und Ohr* daran Theil nehmen.“<sup>533</sup>

Die Kritik an der zeitgenössischen Oper ist deutlich, ihr gilt sein Spott: „Die Au Au- und Wau Wau-Arien, die Niese- und stummen Hum-Hum, Dumm-Dumm-Duette (...) habt ihr so gern!“<sup>534</sup> In der fünfaktigen Libretto-Satire *Olla Potrida* gibt er eine Probe „unserer neusten Deutschen Oper“.<sup>535</sup> Gelten läßt er die Oper seiner Zeit nur dort, wo es wieder

---

ausdrücken; *Musik mit Sprache in Verbindung gebracht und dann von Gebärden unterstützt*, öffnet ein neues Feld der Dichtkunst.“ (Ebd., S. 308f, Herv. im Orig.) – Ähnliches stellt Irmischer im Stellenkommentar zu *Briefe zur Beförderung der Humanität* fest: „*die Oper*] Herder macht keinen erkennbaren Unterschied zwischen Oper, lyrischem Drama und Melodrama. Im Vordergrund steht für ihn das Interesse an den ästhetischen Möglichkeiten der Verknüpfung von Poesie und Musik.“ (J. G. Herder: *Briefe zur Beförderung der Humanität*. Hg. v. Hans Dietrich Irmischer. = J. G. Herder: *Werke* in 10 Bdn. Hg. v. Martin Bollacher u.a., Bd. 7. Frankfurt a.M. 1991, S. 1042.)

<sup>532</sup> Der Klassiker-Verlag (J. G. Herder: *Werke* in 10 Bdn. Hg. v. Günter Arnold u.a., Bd. 10. Frankfurt a.M. 2000) kündigt die kommentierte Auswahledition auf dem Buchumschlag mit diesen Worten an.

<sup>533</sup> Herder: *Adrastea*, S. 309, Herv. im Orig. – Explizit am Ideal der antiken griechischen Tragödie orientierte Herder sein Melodrama *Ariadne-Libera* von 1802, das er, wie im Vorwort zu lesen ist, „*unter das Gesetz des Griechischen Dramas*“ stellt. ([J. G. Herder:] *Herders Poetische Werke*. hg. v. Carl Redlich. = *Herders Sämtliche Werke*. Hg. v. Bernard Suphan, Bd. 28. Berlin 1884, S. 319, Herv. im Orig.)

<sup>534</sup> Ebd., S. 313.

<sup>535</sup> „*Olla Potrida* musikalischer Gedanken und Empfindungen; oder die neueste Deutsche Oper“ (Herder: *Adrastea*, S. 314; im entsprechenden Bd. der Suphan-Werkausgabe ist der Text vollständig abgedruckt: S. 337-343). „*Olla Potrida*“ bedeutet laut Günter Arnolds Kommentar zur *Adrastea* so viel wie „*Potpourri, Allerlei* (span. Nationalgericht)“ (Arnold, S. 1154). Lütteken (S.



einmal um die Abwehr rationalistischer Kritik an der „Unnatürlichkeit“ der Oper geht: „Unnötiger Weise hat man sich über dies *Wunderbare der Oper* gequält, wie Menschen an dergleichen Träumen der Un- oder Übernatur Geschmack finden können.“<sup>536</sup> Hier zeigt sich deutlich die ästhetische Umwertung um 1800: Hatte Herder in der Opern-Skizze das „Wunderbare“ der französischen Oper noch vehement abgelehnt, so verteidigt er es hier in einer Weise, die der romantischen Ästhetik sehr nahe steht. Wie wir unten im Kapitel zur Romantik, speziell zu Tieck sehen werden, erhält die Oper im Umkreis von ästhetischen Konzepten wie „Zauberwelt“ und „Traum“ Vorbildfunktion. Im *Tanz. Melodrama*. liest man:

„Sind wir im wirklichen Traum nicht eben sowohl in einer Zauberwelt? und wie wahr sind uns die Träume! Darfs also keine *Kunst* geben, die uns mit den schönsten Träumen auf schönste auch wachend vergnüge? Einmal in eine Welt gesetzt, in der *Alles* singt, *Alles* tanzt, entspreche auch die *Welt ringsum* dieser Gemüthsart; sie bezaubere.“<sup>537</sup>

Der prospektive Aspekt in Herders Opernuto pie kommt besonders in dem oben bereits ausgeführten Abschnitt zum „Fortgang des Jahrhunderts“ zu tragen, der „uns auf einen Mann führen“ wird (s.o. S. 138). Die Absage an eine wortlose Instrumentalmusik („Trödelkram Wortloser Töne verachtend“) und Forderung nach einem zusammenhängendem „lyrischen Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind“, steht der Bestimmung autonomer Musik in der *Kalligone* gegenüber. Beide Schriften müssen also in gegenseitiger Ergänzung gelesen werden. An anderer Stelle äußert sich Herder dazu, daß das „Melodrama“ (die Oper) als das „kostbarste *Schau- und Hörspiel*, ein zusammengetragenes *Ideal aller Künste*, das über die Natur selbst hinausgeht,“<sup>538</sup> gilt. Mit den beiden letztgenannten Belegstellen argumentiert Kirby dafür, daß Herder eine Art „forerunner of the Wagnerian *Gesamtkunstwerk*“ sei.<sup>539</sup>

Schaut man sich Herders Gesamtkunstwerk-Modelle an, so erkennt man zwei Varianten: eine, die die Oper als Ganzes in den Blick nimmt und als Ideal aller Künste betrachtet - von dieser Variante war bisher die Rede - und eine zweite, die die neu gewonnene Autonomie der „Wortlosen“ Musik in der Vordergrund stellt. Denn anders als es Krämers abschließende Formulierung von der „Textdominanz und Reduktion der Musik“<sup>540</sup> aufgrund der Wendung zum Modell der griechischen Tragödie in Herders Opernkonzeption in der *Adrastea* nahelegt, geht Herder mehrfach auf die Musik als Leitdisziplin auch und gerade *innerhalb* der Oper ein. Davon war bereits die Rede und es soll hier noch einmal deutlich und in Bezug auf die beiden Modi des Modells Oper, Gesamtkunstwerk und ästhetische Autonomie,

---

450) erwähnt eine Zeitschrift mit dem Titel *Olla Potrida*, in der Beiträge zu Musik und Poesie veröffentlicht wurden. Möglicherweise bezieht sich Herders Satire auch auf diese Zeitschrift.

<sup>536</sup> Herder: *Adrastea*, S. 309, Herv. im Orig.

<sup>537</sup> Ebd., S. 309f.

<sup>538</sup> Ebd., S. 3317.

<sup>539</sup> Kirby, S. 321. Das wird von Krämer allerdings eher kritisch kommentiert, andererseits könne man Herder auch nicht umstandslos auf eine Autonomie-Ästhetik festlegen, wie es etwa Köhler macht. (Krämer, S. 746 und Anm. 188.)

<sup>540</sup> Krämer, S. 750.

ausgeführt werden. Musik als die (neue) Leitkunst könnte auch die Literatur bereichern: „*Musik mit Sprache in Verbindung gebracht und dann von Gelehrten unterstützt*, öffnet ein neues Feld der Dichtkunst.“<sup>541</sup> Anders als es Krämer für den späten Herder beschreibt<sup>542</sup> vertritt Herder in der *Adrastea* weiterhin die These von der Oper als „natürliches Produkt“ der italienischen Sprache: „Die erste der neueren Sprachen, die sich zu diesem musikalischen Ausdruck emporschwang, war die Italiänische; lange vorher, ehe Opern da waren, war in ihr der *Geist der Oper*.“<sup>543</sup> In der *Musikalität* der italienischen Sprache liegt für Herder die Begründung für die Oper, deren „Geist“ schon wirkte, bevor diese überhaupt erfunden worden war. Der Schwerpunkt liegt auf dem „Musikalischen“, so wie insgesamt in *Adrastea* der „Tonkünstler“ und die Musik stark in den Vordergrund treten.

War es in *Ueber die Oper* die Tanzkunst, die die ästhetische Leitdisziplin darstellt – die Erörterung der Musik fand im *Vierten Wäldchen* statt –, so erscheint die Musik nun in besonderer Weise als ästhetisches Vorbild, was sie zur „Engelssprache“ macht, der die Dichter zu dienen haben – was wiederum mit dem Musikkonzept in der *Kalligone* übereinstimmt:

„Unser Ohr wird *anders* gestimmt mit den Zeiten; (...) Das Wahre allein, Verstand und Empfindung dauern. In ihnen sind *Quinault, Addison, Metastasio*, jeder künftige *Metastasio* Diener Einer und derselben *Engelssprache*, der Sprecherin für alle reinen Menschen-Empfindungen, der *Musik*.“<sup>544</sup>

Damit markiert auch Herders gegenüber 1769 radikal veränderte Auffassung von Musik und Oper die Dominanz des Musikalischen, die, wie gesagt, eine zentrale These zum Modell Oper ausmacht. Die Aufwertung der Musik als Sprache jenseits der Sprache wirkt auch zurück auf die Konzeption von Oper, das neue Modell des Musikalischen wird über die veränderte Musikauffassung innerhalb der Oper mitbegründet:

„Musikalische *Gedanken* ohne Worte, Decorationen ohne eine verständige Fabel sind freilich sonderbare Dinge; wir denken aber einmal in der Oper *reinemusikalisch*.“<sup>545</sup>

Der Tonfalls Herders in diesem Beispiel zeigt, daß er nicht unbedingt glücklich ist mit der Tendenz zu nicht-mimetischen Kunstformen, die sich aus der Orientierung an der Sprache gelöst haben; die Dominanz des Musikalischen nimmt er nichtsdestotrotz als Tatsache zur Kenntnis. Die Musik als neue Leitkunst setzt auch für die Oper, für deren Texte und Dramaturgie, neue Maßstäbe. Herausragende Musiker wie Mozart müßten unter den schlechtesten Libretti leiden: „Die Töne setzen uns in den Himmel, der Anblick der Szenen ins Fegefeuer, wo nicht gar tiefer.“<sup>546</sup>

---

<sup>541</sup> Herder: *Adrastea*, S. 308f, Herv. im Orig.

<sup>542</sup> Krämer, S. 750.

<sup>543</sup> Herder: *Adrastea*, S. 309, Herv. im Orig.

<sup>544</sup> Ebd., S. 310f.

<sup>545</sup> Ebd., S. 311, Herv. im Orig.

<sup>546</sup> Ebd., S. 312.

Die Begründung für die Stellung der Musik ist mit derjenigen, die in der *Kalligone* gegeben wird, zu vergleichen. Dabei hat die Vorstellung der Analogie zwischen Musik und Tanz, Tönen und Gebärden, wie für den frühen Herder aufgezeigt, weiterhin Bestand:

„Aber nicht Bewegung allein; die Töne eben das, was einem andern Sinn die Gebärden sind, *Ausdruck der beweglichen Natur*, elastische Schwingungen, eine unmittelbare Herzenssprache.“ (S. 307).

Eher als klassizistisch zu bezeichnende Töne schlug Herder wenige Jahre zuvor in den *Briefen zur Beförderung der Humanität* an, in denen er erstens sehr viel entschiedener zu der Dichotomie von Musik und Sprache in der Oper Stellung nimmt, zweitens das alte griechische Drama als Maßstab heranzieht und drittens in diesem Kontext die Dichotomie von italienischer Oper und antiker Tragödie auf der Basis der Debatte um das Wort-Ton-Verhältnis diskutiert.

In den *Briefen* (*Siebente Sammlung*, 87. Brief) stellt die italienische Oper, „das poetische Meisterwerk dieser Nation, die Oper, *das lyrische Drama*“<sup>547</sup>, mit seinem wichtigsten Autor Metastasio den gattungsgeschichtlichen Bezug dar, der mit dem „Griechentraum“ (Nufer) von der idealen Vereinigung der Künste kontrastiert wird. Gerade die Musikalität der italienischen Oper ist dabei das entscheidende Kriterium:

„Bei Jenen [den Griechen, S.L.] sprach die Poesie; die Musik begleitete ihre Worte in jeder Wendung des Ganges der Rede, zwanglos. Hier [in der Oper Metastasios, S.L.] malet die Musik, und die Worte dienen.“<sup>548</sup>

In seinen Zuschreibungen zur italienischen Oper verwendet Herder übrigens in auffälliger Weise Kategorien wie: „Konversation“, das „Wohlgefällige“, das „Weichste“, „zartester“ statt „tiefer“ Ausdruck, als Zweck das „Vergnügen feinerer Seelen“<sup>549</sup>. Kategorien, die ganz unverkennbar auf einer neuen hierarchisierenden Geschlechterdichotomie fußen. Metastasio und die Italienische Oper werden zu einem Signum des „Weiblichen“, von denen Gefahr drohe, die „Griechen“ repräsentieren hingegen das gesunde „Männliche“:

„Wer sich durch eine übermäßige Liebe dieses Dichters und dieser Kunst [gemeint sind Metastasio und die Italienische Oper, S.L.] den Geschmack verwöhnt, und ihn zum *Unmännlichen* erweicht, der hat daran selbst die Schuld;“<sup>550</sup>

<sup>547</sup> Johann Gottfried Herder: Briefe zur Beförderung (wie Anm. 531), *Siebente Sammlung*, 87. Brief, S. 484-493, hier S. 487.

<sup>548</sup> Ebd., S. 488.

<sup>549</sup> Vgl. ebd., S. 487f.

<sup>550</sup> Ebd., S. 489, Herv. S.L. – Mit einer ähnlichen Geschlechterdichotomie operiert Wilhelm Heine in seinem Roman *Hildegard von Hohenthal* aus dem Jahr 1795/96, allerdings ohne die Hierarchisierung Herders; den Gegenpart zur italienischen Oper bildet die deutsche Instrumentalmusik. Hildegard, eine adelige Sängerin, ist mit der Oper konnotiert, Lockman ist ein deutscher (Instrumental-) Komponist. Eine erotische Komponente der Geschlechterdichotomie liegt nicht nur im Inhaltlichen vor, sondern auch auf struktureller Ebene, z.B. im Konzept des „Nackenden“: Die nackt badende Hildegard wird von Lockmann heimlich beobachtet (inhaltliche Ebene), die Melodie, verkörpert in der Opersängerin Hildegard, ist in Heines Konzeption des „Nackende der Musik“.

Die zeitgenössischen Dominanz der Musik und die Durchsetzung der „Harmonie“ als Leitprinzip (einhergehend mit der Aufwertung der Instrumentalmusik) betrachtet Herder in den *Briefen* eher skeptisch, wobei er sich eng an das Paradigma der Sprache hält. In der *Siebenten Sammlung*, 82. und 83. Brief, heißt es:

„Bei den Griechen (...) war die Poesie herrschend, die Musik dienend. Jetzt war die Musik herrschend, die im Sylbenmaß gebrechliche Poesie diente. (...) Die jetzt herrschende Musik, die gleichsam von einem unermeßlichen Chor in den Wolken getragen ward, mußte notwenig, später oder früher, *für sich selbst ein Gebäude der Harmonie* ausbilden, da bei den Hymnen des Christentums auf Melodie wenig, auf einzelne Glieder der Versbaues und der Empfindungen noch weniger, und auf ein daraus entspringendes momentanes Kunstvergnügen gar nicht gerechnet war.“<sup>551</sup>

Daß sich „die *Musik von der Poesie scheiden und in eignen Regionen ihr Kunstwerk treiben werde*“ ist für Herder aufgrund moralischer, an „den *festen Lehren des Altertums*“ geschulter Maßstäbe ein eher bedenklicher Vorgang. „Musik ohne Worte setzt uns in ein Reich dunkler Ideen“, deswegen benötigt der unbestimmte Ausdruck der Musik eine Konkretisierung durch die Worte als „Wegweiser“.<sup>552</sup>

Vielleicht lassen sich die Widersprüche in Herders Musik- und Opernkonzepten so fassen: der theoretische Herder liefert die Argumente für die Aufwertung der Musik, die in und außerhalb der Oper zur Leitkunst und zum Modell wird; der ethische Herder hält an der Rückbindung der Musik an die Sprache fest, weshalb er die Autonomie der Musik und am Musikalischen orientierten Tendenzen zur Autonomie der Künste, insbesondere der Sprache, nicht gutheißen kann; der klassizistische Herder<sup>553</sup> träumt den „Griechentraum“, ein Ideal vom Gesamtkunstwerk, in dem durch das Festhalten an der Dominanz der Sprache das „Reich dunkler Ideen“, das die Musik aufschließt, kontrollierbar bleibt; der romantische Herder schließlich träumt von der „Engelssprache“, der Oper als Gesamtkunstwerk unter dem Leitstern der Musik, zu deren Verwirklichung der „Fortgang des Jahrhunderts“ auf „einen Mann führen“ wird.

Die Ablösung des anthropologisch fundierten Modells Oper als Meta-Kunstform, die alle Sinne und Künste zu einem neuen Ganzen mit höchster Wirkung zusammenzuführen vermag, war Ausgangspunkt der Überlegungen zur Position Herders im Rahmen des Modells Oper. Die Überführung und Weiterentwicklung dieses ursprünglichen („ursprünglich“ im

---

<sup>551</sup> Ebd., S. 454, Herv. im Orig.

<sup>552</sup> Ebd., S. 463, Herv. im Orig.

<sup>553</sup> Die klassischen Kategorien „Maß“ und „Vollendung“ sollen auch im musikalischen Kunstwerk Ziel und Grenze der ästhetischen Darstellung sein. Beispiele dafür finden sich in der *Adrastea* ebenso wie in der *Kalligone*, wo Herder im Abschnitt „Vom Erhabnen“ schreibt: „Wenn endlich dann das Meer der Töne und Empfindungen zur Ruhe sich senket; wer empfand nicht eben in diesem letzten zögernden Schweben das erhabne Gefühl der *Vollendung*? (...) Der Dichter jeder Art, bis zum Fabeldichter und zum Epigrammatisten hinunter eifert dem erhabnen Schluß des Tonkünstlers nach, entweder schnell fallend oder sanft die Flügel senkend. (...) Sich irgend eine Kunst oder Empfindung der menschlichen Natur Maß- und Grenzenlos denken, zerstört alle Kunst, wie alle Empfindung, geschweige die Ton- und Dichtkunst, deren Wesen das Maß ist, wie alle ihre Benennungen (...) sagen. (...) denn das Unerreichbare gibt keine Darstellung, und das außer allem Maß Große hat keine Größe.“ (Herder: *Kalligone*, 904f.)

historischen und im generischen Sinn) Modells in aktuelle Positionen um 1800 zeitigte eine durchaus inkonsistente Reihe von Konzeptionen, aus denen sowohl die romantischen als auch klassizistische Entwürfe zur Oper als ein ästhetisches Modell schöpfen konnten.

### 3.3 Affektrhetorik der Oper und opernhafte Episierung des Dramas bei Friedrich Schiller

Bei Friedrich Schiller sind vor allem zwei Bereiche seines Werkes für das Modell Oper interessant: sein dramatisches Erstlingswerk *Die Räuber* und der Komplex der *Braut von Messina*, zu dem neben dem Drama selbst Schillers Vorrede *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* zu zählen ist und – wegen der zeitlichen und konzeptionellen Nähe – der vielzitierte Brief an Goethe, in dem sich Schiller zu einer möglichen ästhetischen Vorbildfunktion der Oper äußert. In den *Räubern* rezipiert Schiller die Einflüsse von Oper und Ballett, die er in seiner Stuttgarter Zeit erfahren hatte, und überformt dabei die Sturm-und-Drang-Dramatik durch opernhafte Elemente. Schillers Versuch einer Wiederbelebung des antiken Chores auf der modernen Schauspielbühne schließt zwar programmatisch an die griechische Tragödie an, sie steht aber zugleich, wie gezeigt werden soll, im Kontext des zeitgenössischen Musiktheaters mit dem Element des Chores als gängiger Praxis.

Die Beschäftigung Schillers mit der Oper führte zwar, anders als beispielsweise bei Goethe, nicht bis zu der Aufführung eigener Libretti, es läßt sich aber wohl ein relativ kontinuierlich Interesse an eigenen Libretto-Plänen ebenso wie an der Oper generell konstatieren.<sup>554</sup> Der Einfluß der Oper als Modell auf Schillers dramatische Dichtung und seine Poetologie ist verschiedentlich konstatiert worden. Etlichen Dramen Schillers wird der Eindruck von Opernhaftigkeit zugeschrieben, der sich vor allem auf die ausgeprägte Verwendung von Schauspielmusik beziehen läßt, der zum Teil aber auch eine bestimmte Form von sprachlicher Gestaltung in Schillers Dramen meint. So bescheinigt Karl Guthke in seinem Beitrag zur *Jungfrau von Orleans* im *Schiller-Handbuch* diesem Drama eine „opernhafte Qualität“<sup>555</sup> und spricht von den „operhaften Ausuferungen der *Jungfrau von Orleans*, die sich in *Wilhelm Tell* wiederholen sollten“<sup>556</sup>. Von „Sprachmusik“<sup>557</sup> insbesondere in der *Jungfrau* spricht Friedhelm Brusniak in Anlehnung an Hermann Fähnrichs Studie zu Schiller und die Musik. „Operatic tones of the *Jungfrau*“ konstatiert Robert Clark in einer älteren Studie zur *Braut von Messina*.<sup>558</sup> Bekannt ist auch Thomas Manns Charakterisierung der *Jungfrau* als „Wort-Oper“ in seiner Rede *Versuch über Schiller*<sup>559</sup>. Generell über Schillers Dramatik läßt sich Friedrich Dürrenmatt aus, der ihr in

<sup>554</sup> Vgl. dazu die Übersicht von Friedhelm Brusniak: Schiller und die Musik. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart 1998, S. 167-189, und Ethery Inasaridse: Schiller und die italienische Oper. Das Schillerdrama als Libretto des Belcanto. Frankfurt a. M. 1989, bes. S. 31-47.

<sup>555</sup> Karl Guthke: Die Jungfrau von Orleans. In: Schiller-Handbuch (wie Anm. 554), S. 442-465, hier S. 443.

<sup>556</sup> Karl Guthke: Die Braut von Messina. In: Schiller-Handbuch (wie Anm. 554), S. 466-485, hier S. 467.

<sup>557</sup> Brusniak, S. 183. Vgl. Hermann Fähnrich: Schillers Musikalität und Musikanschauung in seinem poetischen und ästhetischen Schaffen. Hildesheim 1977.

<sup>558</sup> Robert T. Clark: The Union of the Arts in *Die Braut von Messina*. In: PMLA (Publication of the Modern Language Association of America) 52 (1937), 1135-1146, hier S. 1135.

<sup>559</sup> Vgl. Brusniak, S. 168.

einer umstrittenen Rede zum Schiller-Gedenktag 1959 die Qualität einer „Operndramaturgie“ zuschreibt, die gelegentlich Hollywood-Niveau erreiche.<sup>560</sup> Eine interessante Interpretation der „lyrischen Operette“ *Semele* (1782) legte der Musikwissenschaftler Ludwig Finscher vor. Schiller, der für die sinnliche Macht der Musik „offenbar ganz ungewöhnlich empfänglich“ gewesen sei, habe den Text als eine „aus Worten komponierte Oper“ verfaßt, *Semele* könne gerade nicht als ein „formal mißglückter Versuch zu einem ‚echten‘ Opernlibretto“ angesehen werden.<sup>561</sup> In Bezug auf *Maria Stuart* erörtert Gert Sautermeister die Frage, inwieweit sich Schiller in seiner Dramatik des Vorbilds der Oper bedient hat, um seine ästhetischen Ideen auf der Bühne zu verwirklichen:

„Nicht abwegig ist daher die Vermutung, daß er [Schiller, S.L.] das Publikum strategisch, durch die Anknüpfung an dessen Vorlieben, für den hohen Stil der Weimarer Klassik zu erziehen sucht. Dafür sprächen auch die bereits genannten sinnlichen, sowohl musikalischen wie malerischen Darstellungsmittel. Ihrer bedient sich die in der unverminderten Gunst des Publikums stehende Oper - und Äußerungen Schillers lassen darauf schließen, daß ihm der Anspruch der Oper, eine Art Gesamtkunstwerk vorzustellen, für seine Idee ästhetischer Totalität dienlich sein konnte. Warum sollte das durch die Oper geprägte Theaterpublikum nicht mit den Mitteln der Oper für diese anspruchsvolle Idee empfänglich gemacht werden!“<sup>562</sup>

Bereits 1964 hat Peter Michelsen eine Studie zu den Räufern veröffentlicht, in der er die grundlegende These von der „Herkunft des Schillerschen Dramas aus dem Geiste der Oper und des Balletts“<sup>563</sup> in einer umfangreichen Textanalyse nachweist. Auf seine Ergebnisse kann bei der folgenden Skizze zur Opernhaftigkeit in den *Räubern* zurückgegriffen werden, um daran anschließend eine Perspektivierung auf die Systematik des Modells Oper vorzunehmen. Im zweiten Teil des Kapitels werden die dramenästhetischen Positionen Schiller um 1800 am Beispiel der *Braut von Messina* und Schillers Vorwort dazu im Kontext der musik- und opernästhetischen Entwürfe erörtert, wie sie vor allem in besagtem Brief an Goethe zutage treten.

---

<sup>560</sup> Zitiert nach Claudia Albert: Schiller im 20. Jahrhundert. In: Schiller-Handbuch (wie Anm. 554), S. 773-794, hier S. 785. Zu erwähnen wäre auch Brechts Kritik, daß der *Don Carlos* eine „schöne Oper“ sei (ebd., S. 778).

<sup>561</sup> Ludwig Finscher: Was ist eine lyrische Operette? Anmerkungen zu Schillers „Semele“. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. v. Achim Aurnhammer. Tübingen, 1990, S. 148-155, hier S. 153.

<sup>562</sup> Gert Sautermeister: *Maria Stuart*. In: Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1979, S. 174-216, hier S. 208.

<sup>563</sup> Peter Michelsen: Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers ‚Räubern‘. Heidelberg 1979, hier S. 9. Die zuerst 1964 im Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft vertretene These hat Michelsen im ersten Teil seiner Studien zu den *Räubern* wieder abgedruckt.

### 3.3.1 Barockoper auf Schillers Schauspielbühne: zur Wirkungsästhetik der Oper in den *Räubern*

In seinem Dramenerstling *Die Räuber*<sup>564</sup> greift Schiller auf Formen und Strukturen der Oper, von der er nachhaltige Eindrücke in seiner Jugend erhalten hatte, mit dem Ziel der Affekt- und Wirkungssteigerung zurück. Peter Michelsen hat in seiner inzwischen auch in der Schiller-Forschung rezipierten<sup>565</sup> Studie im Detail nachgewiesen, welche Mittel der Oper und des Balletts Schiller in den *Räubern* aufgreift, um sie zur Wirkungssteigerung und Innovation der Form zu nutzen. In seiner zunächst weitgehend unbeachtet gebliebenen Studie bezieht sich Michelsen auf die Überlegungen von Konrad Burdach zu *Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik*<sup>566</sup>, einer deutlich unter dem Eindruck von Wagners Musikdramatik verfaßten Arbeit zur Verwendung des Chores und chorischer Funktionen in Schillers Dramen.

Michelsens Ausgangsüberlegung ist die „scheinbare Diskrepanz zwischen offensichtlichen Mängeln und ebenso offensichtlicher Genialität“<sup>567</sup> der *Räuber*. Diese Diskrepanz löst sich jedoch auf, wenn man die *Räuber* nach ihren eigenen poetologischen Maßstäben begutachtet; Maßstäbe die sich zum Teil weit von der Tragödientheorie der Aufklärung entfernen und auf die ästhetischen Mittel und Funktionen der (barocken) Oper zurückgreifen. Als erster Aspekt für die Opernhaftigkeit der *Räuber* ist daher die Negierung

---

<sup>564</sup> Friedrich Schiller: *Die Räuber*. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 3: *Die Räuber*. Hg. v. Herbert Stubenrauch. Weimar 1953 [enth. Erstdruck, Mannheimer und ‚Trauerspiel‘-Fassung].

<sup>565</sup> „Michelsen hat ein arg vernachlässigtes Thema der Schiller-Forschung gründlich bearbeitet: die Beziehung Schillers (und der *Räuber*) zu Tanz, Oper, Ballett, zur Ausdruckskunst überhaupt; Michelsen verweist mit Recht darauf, daß in der Schiller-Forschung der Einfluß der italienischen Oper bis heute nicht gründlich geprüft worden sei. Der erste Teil seiner großangelegten und wichtigen Studie geht auf das im eigentlichen Sinne Theatralische beim jungen Schiller ausführlich ein, bespricht das Pantomimische einzelner *Räuber*-Szenen, erläutert das Verhältnis von körperlichem Ausdruck und seelischer Stimmung und wertet ausführlich, was die Frage der Beeinflussung durch das Ballett angeht, Noverres *Briefe über die Tanzkunst* aus – bislang nicht geschehen in der Schiller-Forschung, man hat sich allenfalls mit Engels *Ideen zu einer Mimik* befaßt. Michelsens Studie über Gestik und Physiognomie in den *Räubern*, über choreographische Anweisungen bei Schiller und Techniken aus dem Bereich des Tanzes füllt eine erhebliche Forschungslücke.“ (Helmut Koopmann: *Forschungsgeschichte*. In: *Schiller-Handbuch*. Hg. von dems. Stuttgart 1998, S. 809-932, hier S. 896.)

<sup>566</sup> Konrad Burdach: *Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik*. In: Ders.: *Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes*. 2. Bd.: *Goethe und sein Zeitalter* (DVJs, Buchreihe, 3. Bd.). Halle a.d. Saale 1926, S. 116-237. Zum damaligen Stand der Forschung vgl. Michelsen: „Es ist kaum glaublich, aber leider wahr, daß der ganze Komplex der Beziehungen Schillers zu dem Opern- und Musikleben Ludwigsburgs und Stuttgarts – das doch ganze sechzehn Jahre, vom siebten bis zum dreiundzwanzigsten Lebensjahr, auf Schiller hat einwirken können! – bisher noch keiner eingehenden Untersuchung gewürdigt worden ist. Allein Konrad Burdach hat (...) in seiner hochbedeutsamen Abhandlung *Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik* vom Musiktheater in Ludwigsburg und Stuttgart in einer dem Rang des Gegenstandes angemessenen Weise gesprochen und dabei einige wertvolle Hinweise auch in Bezug auf Schillers Jugendwerke, vor allem *Die Räuber*, gegeben. Seinen Anregungen ist bisher nicht weiter nachgegangen worden.“ (Michelsen, S. 15.)

<sup>567</sup> Ebd., S. 9. Als Mängel der *Räuber* gelten die absurde Handlung, verstiegene und unwahrscheinliche Charaktere und eine ‚grelle‘ Sprache. – Soweit nicht anders angegeben beziehen sich die folgenden Erläuterungen zur Opernhaftigkeit der *Räuber* auf die Ergebnisse von Michelsen.



des aufklärerischen Wahrscheinlichkeitspostulates in den *Räubern* zu nennen. Von der Vergegenwärtigung der Fabel bis ins Detail der Ereignisse zeigt sich, wie sich Schiller „in souveräner Willkür um ein Wahrscheinlichmachen kaum gekümmert hat.“<sup>568</sup> Ein zweiter Aspekt ist das rhetorische Sprechen, das an die Stelle von psychologischer Motivierung tritt. Es zeigt sich beispielsweise in dem Vorzeigen des blutverschmierten Schwertes als Beweismittel für den Tod Karls. Das Schwert als falsches *indicium* dient in der Tradition der Rhetorik gerade der Trübung der Urteilskraft durch Aufwühlung des Gemüts. Zugleich war es Schiller aus dem theatralischen Bereich bekannt, und zwar aus der italienischen Oper. Er hatte nachweislich mindestens eine gesehen, in der das Motiv in einer sehr ähnlichen Weise wie in den *Räubern* verwendet wird.<sup>569</sup> Mit der Opernpflege an den deutschen Höfen:

„ragte aber nicht nur ein bedeutsames Stück barocker Kultur weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein (...), sondern es stand vor allem – lange vor dem Sturm und Drang – in einer freilich nur halbliterarischen Gattung die Darstellung von Gefühlsregungen aller Art im Zentrum der künstlerischen Bemühung.“<sup>570</sup>

Ein weiterer Aspekt betrifft das „Lieblinsthema der Italiäner“ (Heinse): den Kampf des Helden zwischen Ehre oder Pflicht und der Liebe. Die theatrale Exzentrik, mit der sich Karl am Schluß zwischen seinem Räuberdasein und seiner Liebe zu Amalia entscheiden muß, entspringt dem Einfluß der Opernpathetik Metastasios: „Der Lieblingskonflikt Metastasios ist der der Schillerschen Dramatik.“<sup>571</sup>

Ebenfalls aus der Opernrhetorik stammt die auffällige Verwendung gestischer Zeichen: „Daß der pathetische Geist der Oper die szenische Wirklichkeit auch der *Räuber* prägt, dokumentiert sich besonders eindringlich in der ungewöhnlichen Vehemenz der Gebärdensprache.“<sup>572</sup> Schillers diesbezügliche Regieanweisungen<sup>573</sup> dienen gerade nicht einer individualisierten, psychologisch nuancierten Charakterdarstellung, sondern sind als konventionelle, rhetorische Mittel zu verstehen. Die theatrale Wirklichkeit, in der diese Darstellungsmittel zum Einsatz kamen, stellte insbesondere das Ballett dar:

„Das ‚Pantomimische‘, das nach Lessing der Schauspieler unbedingt ‚vermeiden‘ müsse, hatte nun aber gerade zu seiner Zeit in einer anderen theatralischen Gattung einen triumphalen Wiedereinzug gehalten: im Ballett.“<sup>574</sup>

---

<sup>568</sup> Ebd., S. 10.

<sup>569</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>570</sup> Ebd., S. 15.

<sup>571</sup> Ebd., S. 17. Vgl. dagegen Bernhard Asmuth, der den Konflikt zwischen Liebe und Ehre als „Standardkonflikt“ im höfischen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts ausmacht (Corneille). (Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart, Weimar <sup>4</sup>1994, S. 146f.)

<sup>572</sup> Michelsen, S. 20.

<sup>573</sup> Die hier vorgestellten Überlegungen zum Modell Oper beziehen sich auf die erste Druckfassung des Dramas von 1781. Etwaige Änderungen in der Mannheimer oder der späteren sogenannten Trauerspiel-Fassung, die die Opernhaftigkeit der *Räuber* zurücknimmt, werden von Michelsen an einigen Stellen berücksichtigt.

<sup>574</sup> Ebd., S. 23.

Schiller hatte Ballette von Noverre oder zumindest von dessen Nachfolger am Ludwigsburger Hof, Dauvigny, gesehen. Als ein direkter Bezug auf das Noverrsche Ballett *La Mort d'Hercule*, das Schiller in Ludwigsburg nachweislich gesehen hatte, kann das Losungswort angesehen werden, das Karl nach der Ermordung Spiegelbergs ausgibt: „Der sterbende Herkules sey heut Parole.“ (IV, 5) Außerdem zeigen sich zwischen dem Finale des *Herkules*-Balletts und dem der *Räuber* frappante Parallelen: „Die ungezügelter Vehemenz der Affekte, wie sie hier zur Darstellung gelangt, steht dem Charakter des *Räuber*-Finales recht nahe, näher als die Schlußszene irgendeines Sturm und Drang-Dramas.“<sup>575</sup> Insgesamt läßt sich festhalten, daß der junge Schiller ein völlig ungebrochenes Vertrauen zum Darstellungsmittel der Gebärden hatte, die ihm als „schlackenloser Ausfluß des seelischen Geschehens“<sup>576</sup> galten. Gänzlich unbekümmert um aufklärerische Unterscheidungen zwischen Drama und Oper, entnahm er den theatralischen und tänzerischen Darbietungen in Ludwigsburg und Stuttgart die Möglichkeit, die intensiviertere Darstellung der Affekte mit Hilfe ausladender Gebärden – und im gewissen Umfang auch der Musik in Form von Gesangseinlagen – im Schauspiel zu verwirklichen. Der Bühnenpraxis der Aufklärer wie der Kraftgenies setzt Schiller damit die große pathetische Geste des Barocktheaters entgegen.<sup>577</sup>

Ein weiterer Aspekt ist die auf starke Kontrastwirkungen ausgelegte Dramaturgie. Die Typisierung und tendenzielle Entindividualisierung seiner Figuren, die Schiller im Rahmen der skizzierten Affektästhetik erzielt, erinnert an einen zentralen Aspekt der Barockoper, den auch Carl Dahlhaus hervorhebt, daß nämlich die Affekte die eigentlich agierenden Momente des musikalischen Dramas bilden:

„Die einzelne dramatische Person dagegen erscheint – ohne sich zum Charakter, zu einer in unterschiedlichen Situationen und Gemütszuständen sich durchhaltenden Prägung zu verfestigen – als bloßer Schauplatz von Affekten, die wie Wetterumschläge über die Seele hereinbrechen.“<sup>578</sup>

Im Hinblick auf die *Räuber* beschreibt Michelsen einen analogen Mechanismus für die Affekt- und Charakterdarstellung:

„Gestik und Physiognomie stehen also im Dienste der Leidenschaften, denen gegenüber ihre Träger, die Menschen, fast nur noch als Gefäße erscheinen. Die Personen sind Sprachrohre, aus denen etwas anderes herausspricht.“<sup>579</sup>

Die von Ballett und Oper übernommenen Möglichkeiten der pantomimischen Darstellung in den *Räubern* verrät Schillers „souveränen Sinn für Bewegungsregie“<sup>580</sup>. Dazu gehört auch der effektvolle Einsatz von Generalpausen, in denen die Szenerie gleichsam zu ‚lebenden Bildern‘ gefriert. Im vierten Akt beispielsweise wird der innere Gegensatz zwischen der

---

<sup>575</sup> Ebd., S. 31.

<sup>576</sup> Ebd., S. 32.

<sup>577</sup> Vgl. ebd., S. 37.

<sup>578</sup> Carl Dahlhaus: Ethos und Pathos in Glucks *Iphigenie auf Tauris*. In: Ders.: Klassische und romantische Musikästhetik, S. 55-65, hier S. 60.

<sup>579</sup> Michelsen, S. 40.

<sup>580</sup> Ebd., S. 43.

Gruppe der Räuber und Karl durch äußere Kontraste in der Szenengestaltung markiert. Dazu gehört nicht nur der Kontrast zwischen Dialog und Monolog sondern auch Musik (Karl begleitet seinen Gesang auf der Laute) und die als Tableau gestaltete Szenerie, deren Eindrücklichkeit durch eine Generalpause unterstrichen wird: „*Sie [Die Räuber] lagern sich auf der Erde und schlafen ein. Tiefe Stille.*“ (IV, 5). Der innere Zustand des von Ängsten und Gewissensbissen geplagten Franz wird ebenfalls durch Pantomime und Generalpause visualisiert: „*Franz wirft sich in seinem Sessel herum in schrecklichen Bewegungen. Tiefe Pause.*“ (V, 1) In der letzten Szene wird die Dramatik des Todes von Karls Vater durch ein effektvolles Tableau illustriert: „*Der alte Moor gibt seinen Geist auf. Amalia steht stumm und starr wie eine Bildsäule. Die ganze Bande in fürchterlicher Pause.*“ (V, 2) Und schon kurze Zeit später, am dramatischen Höhepunkt der Wiederbegegnung von Karl und Amalie, greift Schiller erneut auf dieses Darstellungsmittel zurück: „*Er hängt an ihrem Mund, sie bleiben in stummer Umarmung.*“ (V, 2). In den letzten drei der vier angeführten Beispielen dienen Pantomime und Generalpause als übersteigerte Darstellungsformen für einen außerordentlichen emotionalen Zustand der Figuren.

Szenen wie die in der Schenke, in der Moor den Brief erhält und Spiegelberg kontrapunktisch dazu eine regelrechte Pantomime aufführt (I, 2), oder die Ansprache Moors an seine Räubergesellen (II, 3) zeigen ebenso wie die chorische Behandlung der Räuber, die Zusammenfassung einer größeren Anzahl von Personen oder gar Massen zu Gruppenwirkungen auf der Bühne die „pantomimisch-choreographische Schulung des Autors“<sup>581</sup>. Karl Moor „zu Pferd“ in die Szene reitend und ein 78 Mann starker Räuberhaufen („Sehen Sie, Herr Pater! hier stehn neunundsiebenzig, deren Hauptmann ich bin.“; II, 3) auf der Bühne sind gängige Bühnenpraxis im Rahmen der damaligen Opernästhetik. Zweck dieses Unterfangens ist die Profilierung des Helden Moor durch die chorische Führung der Räuber als eine Form pathetischer Steigerung:

„Indem die Menge in steter Beziehung auf den Helden komponiert wird, dessen Geschicke gerade durch die Harmonie oder Disharmonie mit den Massen heftig oder schmelzend auf die Gemüter wirkt, wird sie in die dramatische Gesamtkonstellation eingeordnet.“<sup>582</sup>

Ein weiteres dramaturgisches Element, das Schiller der Oper entlehnt hat, sind die Szenerie und Dekorationen, die sich in den *Räubern* vom Szenen-Konzept anderer Sturm- und Drang-Dramen unterscheidet. Schiller versteht „Szene“ ausschließlich als Bühnenbild und nicht als Auf- oder Abtritt einer Person: „Schillers Art indessen, geschlossene Handlungsmassen zu bilden und sie in mehreren, jeweils dekorativ wirkenden Szenerien sich abspielen zu lassen, ist die der Oper.“<sup>583</sup> Er denkt hier nicht literarisch, sondern geht von den realen Gegebenheiten der Bühne aus, und zwar von denen der Opernbühne, die sich durch aufwendige, auf den Grundton der jeweiligen Szene einstimmenden Dekorationen, eine große Raumtiefe und perspektivische Wirkungen sowie ein ausgefeiltes Maschinenwesen auszeichnete.

---

<sup>581</sup> Ebd.

<sup>582</sup> Ebd., S. 47.

<sup>583</sup> Ebd., S. 52.

Selbst einzelne Elemente lassen sich noch auf Schillers Opernerfahrung beziehen. Die „Galerie“ (IV, 2) war beispielsweise eine Lieblingsdekoration der Oper. Ein Brand, wie er das Moorsche Schloß erfaßt (V, 1), war ein „Effekt, den sich die Opernbühne selten entgehen ließ“<sup>584</sup> Hinzu kommen außerdem die betonten Szenenschlüsse. Wilhelm Große streicht heraus, daß die Szenenschlüsse in den *Räubern* „immer kräftig betont und knapp, sozusagen auf der Hebung“ enden, während in Goethes, Lenz' oder Klingers Sturm-und-Drang-Dramen die „scheinbar zufälligen, stumpfen oder verschwebenden Szenenschlüsse“ überwiegen.<sup>585</sup> Das entspricht den Gestaltungsprinzipien von Szenen in der Oper, die durch die Abgangsarien oder Final-Ensemble mit starken Akzenten versehen werden.

Neben einer Steigerung der affektischen Wirkung bedingen die erläuterten szenischen und choreografischen, von der Opernbühne entlehnten Aspekte aber auch eine physische und mentale Distanz zur Bühne, damit ihre dramatische Wirkung zur Geltung kommen kann. Diese auf Fernwirkung angelegte Bühnenform fordert einen „Helden“ im emphatischen Sinn, der sich vom „mittleren Charakter“ im aufklärerischen bürgerlichen Theater ebenso abhebt wie vom „starken Kerl“ des Sturm und Drang, in dem die „menschliche Natur als eine letztlich ‚gute‘ gegen die ‚Unnatur‘ der Konventionen triumphiert“.<sup>586</sup> Der Held des großen musikalischen Dramas eines Metastasios oder auch in den Balletten von Noverre

„erleidet die Leidenschaften noch als Passionen: er hat mit ihnen zu kämpfen, sieht sich in einen Konflikt versetzt zwischen ihnen und der durchaus als Wertinstanz verstandenen Vernunft, die ihm in den gesellschaftlichen Normen als Pflicht, Ehre oder Ruhm unbezweifelt vor Augen stand.“<sup>587</sup>

Die Pointe in den *Räubern* besteht ja gerade darin, daß Karl aus einer weiterhin gültigen Norm heraus handelt, er die Vaterordnung „trotz allem als alleinverbindliches Rechtsprinzip anerkennt“, wie Hans Richard Brittnacher in seiner Interpretation der *Räuber* im Schiller-Handbuch konstatiert<sup>588</sup>. Zu der opernhaftheldischen Konstitution der Figur gehören das Attribut des Schwertes und die vielen aus der Oper entlehnten mythologischen Anspielungen der Räuber und Amalies („so lehre mich Dido sterben“; V, 2). Anders als in Lessings Dramen, die auf den Akt der Identifizierung zwischen Zuschauer und Bühnenfiguren setzen, sollen die *Räuber* Entsetzten, Schauder, Schrecken, Erstaunen und Bewunderung hervorrufen. Das setzt jedoch die Distanz zum Rezipienten voraus, die Nicht-Gleichheit zwischen Publikum und Dargestelltem. Daher lautet Michelsens Fazit:

„Schiller erweckt damit jenen elementaren Sinn des Theaters, wie er in den Operaufführungen seiner Jugend zu höchster Entfaltung gelangte, in

<sup>584</sup> Ebd., S. 53. - Neben den Beispielen der Oper des 18. Jahrhunderts, die Michelsen anführt, läßt sich auch auf den Weltenbrand am Ende *Götterdämmerung* verweisen, mit dem Wagner in einer alten Operntradition steht.

<sup>585</sup> Wilhelm Große: Friedrich Schiller: Die Räuber. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt am Main 1986, S. 76.

<sup>586</sup> Michelsen, S. 53.

<sup>587</sup> Ebd. - Wilhelm Große spricht in diesem Zusammenhang von einer „opernmäßigen Überdimensionierung der Gestalten“ (Große, S. 79).

<sup>588</sup> Hans Richard Brittnacher: Die Räuber. In: Schiller-Handbuch (wie Anm. 554), S. 326-353, hier S. 329.

naiver Unbekümmertheit an der Schauspielbühne seiner Zeit wieder zum Leben.“<sup>589</sup>

Jörg Krämer ordnet die Opernhaftigkeit der *Räuber*, die einen entscheidenden Anteil an deren großem Erfolg hatte<sup>590</sup>, in den ästhetischen und theaterpraktischen Kontext der Zeit ein. In dem von Michelsen analysierten konkreten Beispiel der *Räuber* zeigt sich der Einfluß des Musiktheaters als faktische Realität auf die weitere Entwicklung des deutschen Dramas, die weit stärker ausfällt, als in der Fachperspektive meist bewußt ist. Als übergeordnete Funktion des theaterpraktischen und ästhetischen Vorbilds der Oper identifiziert Krämer die Diskussion um ein neues Verständnis von Subjektivität:

„Nicht der Roman oder die Formen der ‚bürgerlichen‘ Sprechdramatik, sondern das deutsche Musiktheater bildet ab den 1770er Jahren das breiteste, massenwirksamste Forum, auf dem ein neues Verständnis von Subjektivität sich konstituiert und diskutiert wird.“<sup>591</sup>

Schillers Anreicherung des Dramas mit Elementen der Oper und des Balletts kann als eine Antwort auf die Krisensituation des damaligen Sprechtheaters gesehen werden, wie Brittnacher resümiert. Dabei bescheinigt er Michelsen eine „imponierende Gründlichkeit“, mit der dieser deutlich machen könne, wie die „Dramaturgie des Dramas bis in die Details der Gebärdensprache, der Requisiten und des choreographischen Arrangements dem suggestiven Vorbild von Oper und Ballett verpflichtet blieb.“<sup>592</sup> Brittnacher, der über Michelsens Bestandsaufnahme des opernhafte Inventars in den *Räubern* hinausgeht<sup>593</sup>, sieht in dieser Charakteristik von Schillers Drama ein Antwort auf die. Mit dem Rückgriff auf das Modell Oper kann dem Theater seine „kultische Dimension“ zurückgegeben werden:

„Denn als dramatische Antworten auf zeitgenössische Entwicklungen kranken Aufklärung und Sturm und Drang an beträchtlichen Defiziten. Das Drama der Aufklärung drohte, sich zu einem dünnen, moraldidaktischen Thesentheater zu entwickeln, während das Drama des Sturm und Drang Gefahr lief, bei der Kompensation dieses Mangels an Sinnlichkeit zum Rührstück oder zum Spektakel zu verkommen. Dem gerade aufgeklärten und bürgerlich gewordenen Theater eroberte Schillers virtuose und effektsichere Theatralik seine kultische Dimension zurück.“<sup>594</sup>

---

<sup>589</sup> Michelsen, S. 56.

<sup>590</sup> Krämer, S. 31.

<sup>591</sup> Ebd., S. 7.

<sup>592</sup> Brittnacher, S. 326.

<sup>593</sup> „Michelsen fragt nach dem Inventar der pathetischen Kritik des Stücks und ihrer Wirkung, nicht nach ihrem Objekt und noch weniger nach ihrer Legitimität. Er beweist ihre Wirkungskraft vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Repräsentationskultur, ohne zu problematisieren, inwiefern die Einschmelzung gattungsexterner Techniken affektischer Anreicherung dem Theater in einer Krisensituation zu der dringlich benötigten Innovation verhalf.“ (Brittnacher, S. 327)

<sup>594</sup> Ebd. Schiller brachte in den *Räubern* zwei geläufige mit zwei obsoleten Traditionen des Theaters zusammen: Die „unverstellte Krudität des Sturm und Drang und die schneidende Aggressivität des

Im Hinblick auf das Modell Oper, wie es in dieser Studie untersucht wird, läßt sich für Schillers Drama *Die Räuber* die Relevanz fast aller in der Systematik erläuterten Diskurs-Kategorien zeigen. Die Kategorie Skalierung von Opernhaftigkeit bezieht sich auf den gegenüber dem Schauspiel gesteigerten der Affektausdruck, der in den *Räubern* mit den Mitteln der Oper erzielt wird: im rhetorischen, mit Requisiten untermalten Sprechen und den pathetischen Gesten. Diese gehören, zusammen mit den Mitteln der pantomimischen Darstellung, der Tableau- und der Kontrast-Dramaturgie, auch zu der Kategorie der Visualität und szenischen Präsentation. Die betonten Szenenschlüsse, aber auch der Brand des Schlosses am Dramenende sind Elemente der Kategorie Opernfinale. Die historische Kategorie der Unwahrscheinlichkeit kommt in Schillers Negierung des aufklärerischen Wahrscheinlichkeitspostulats und seinem in der Tradition der Dramen Metastasios oder der Ballette Noverres konzipierten Helden Moor zum Tragen.<sup>595</sup> Auch läßt sich von einer hohen Librettotauglichkeit von Schillers Dramen sprechen, die beliebte Vorlagen für die Oper des 19. Jahrhunderts waren. Ethery Inasaridse hat in einer Studie zu *Schiller und die italienische Oper*<sup>596</sup>, in der es um zu Libretti umgearbeiteten Dramen von Schiller geht, vor dem Hintergrund von dessen Ästhetik die Dramen im Hinblick daraufhin untersucht, wie diese opernhaft gestaltet sein könnten. Daraus läßt sich die besondere Attraktion für die Vertonung von Schillerdramen begründen. Schließlich ist der Gesang zu nennen, der in den *Räubern* als Bühnenmusik zur effektsicheren Charakterisierung von Personen und Steigerung der Kontrastwirkung eingesetzt wird. Die Lieder, die Karl Moor und Amalie zugeordnet sind, schöpfen aus dem klassischen Fundus (Karl Moor: Cäsar und Brutus, IV, 5; Amalies: Hektor und Andromache, II, 2 und IV, 5) und bezeichnen ihre Grundkonflikte: den zwischen Sohn und Vater (Moor) und den zwischen Mann und Frau (Amalie). Unterstrichen wird die Bedeutung beider Lieder durch den Kontrast zu dem vulgären Lied der *Räuber* „Stehlen, morden, huren, balgen“ (IV, 5), das zwischen Amalies Hektor-Lied im Garten und Karls den nächtlichen großen Monolog einleitenden Brutus-Lied plaziert ist. Diese Übersicht zu den Diskurs-Kategorien der Oper, die sich in den *Räubern* identifizieren lassen, zeigt die Breite der Rezeption der Oper als Modell für Schillers Drama.

### **3.3.2 Schiller um 1800: Oper als Modell für die Wiederbelebung der antiken Tragödie in *Die Braut von Messina*, der Vorrede *Über den Gebrauch des Chors* und dem Brief an Goethe**

Schillers Funktionalisierungen der Oper als ästhetisches Modell um 1800 sind Gegenstand des folgenden Abschnitts. Dabei soll einerseits an dem berühmten Brief an Goethe (1797)

---

Aufklärungsdramas verbanden sich auf eine eigentümliche Weise mit dem hochgestimmten Pathos der Oper und der archaischen Konsequenz der attischen Tragödie.“ (Ebd., S. 326)

<sup>595</sup> Brittnacher führt die Negation von „Lessings Forderung nach Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit der Dramenhandlung, aber auch die vom Sturm und Drang eingeklagte Maxime der Natürlichkeit der Charaktere“, die Schiller souverän mißachte und an deren Stelle er sich „zu einem von archaischen Begriffen geradezu gesättigten Dramenpathos bekennt“ auf das Vorbild der griechischen Tragödie zurück. (Brittnacher, S. 330.)

<sup>596</sup> Wie Anm. 554.

und der Vorrede zur *Braut* (1803) als zwei zentralen Dokumenten kunsttheoretischer Reflexionen Schillers zur Oper und andererseits an der *Braut von Messina* (1803)<sup>597</sup> als dem Versuch der Umsetzung dieser Überlegungen im Drama gezeigt werden. Die zentralen Aspekte der Oper, an die Schiller dabei anknüpft, sind der Chor, die Musik und die Idee der Oper als Wiederbelebung der antiken Tragödie.

In seinem vielzitierten Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 artikuliert Schiller eine kunsttheoretische Position, die der Oper vor allem aufgrund von zwei zentralen Eigenschaften eine mögliche Leitfunktion zuspricht, der Idee der Oper als aktualisierte Form der antiken Tragödie und der Musik, die autonomieästhetische Forderungen einzulösen vermag:

„Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt *sich* loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Nahmen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schönern Empfängniß, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“<sup>598</sup>

Die wesentlichen Punkte, die Schiller hier anspricht, sind erstens der Vergleich der Oper mit den Chören des „alten Bacchusfestes“ und das Potential der Oper zur ‚Veredelung‘ des Trauerspiels, in das Schiller einige Hoffnung setzt („ein gewisses Vertrauen“). Wichtig für das Potential der Oper ist ihr amimetischer Status („erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung“), der sich nicht zuletzt durch die Musik begründet. Oper und mit ihr die Musik bewirken eine ästhetische Distanz und Autonomie, indem sie die unmittelbare Sinnlichkeit des Dramas und das Pathos ästhetisch überformen. Das Wunderbare, für dessen akzeptierte Darstellung sich die Oper sozusagen den Freiraum geschaffen hat, trägt ebenfalls zur ästhetischen Autonomie bei („gegen den Stoff gleichgültiger machen“). Inhaltliche Momente des Wunderbaren könnten für Schiller – in der Tradition des Operndiskurses im 18. Jahrhundert – die Darstellung von Göttern und Helden auf der Bühne, aber auch die Elemente der Gesangs statt der Rede und der musikalischen Ausgestaltung des Dramas sein. Dabei soll auch Schillers Einschränkung gegenüber der real existierenden Oper, die sich in den Formulierungen „ein *gewisses* Vertrauen“, „unter dem Namen von *Indulgenz*“ und „auf das Theater *stehlen*“ zeigt, nicht übersehen werden. Hier kommt die Differenz zwischen Ideal oder ästhetischer Idee der Oper und Musiktheaterpraxis zum Tragen, die im systematischen Teil der Arbeit als ein konstituierendes Moment der Oper als ästhetisches Modell beschrieben. In diesem Kontext

---

<sup>597</sup> Friedrich Schiller: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 10. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar 1980, S. 5 (17)-125.

<sup>598</sup> Friedrich Schiller: Brief an Goethe, 29. Dezember 1797. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 29: Briefwechsel 1796-98. Hg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar 1977, S. 178-180, hier S. 179, Herv. im Orig. – Matthias Mayer bezeichnet den Brief als ein „Schlüsseldokument dieser Zuschreibung der Oper als Renaissance der antiken Form“. (Mayer, S. 158.) Friedhelm Brusniack sieht in der Briefstelle Schillers „endgültige Stellung zur Oper und zugleich eine Zusammenfassung seiner Ästhetik“ formuliert. (Brusniack, S. 182.)

kann man das Chordrama *Die Braut von Messina* als Schillers eigenen Versuch interpretieren, die Wiederbelebung der antiken Tragödie, für die ihm die zeitgenössische Oper unter Einschränkungen als Modell dient, im eigenen Drama zu verwirklichen. Die Tatsache, daß Schiller nicht selbst eine Oper, sondern Dramen geschrieben hat, widerspricht nicht dem hier zu untersuchenden Konzept, in der *Idee* der Oper *und* in bestimmten Elementen der Oper - Chören und Musik - ästhetische und strukturelle Vorbilder für das eigene dramatische Schaffen zu finden.

Die Funktionalisierung der Oper als ein ästhetisches Modell wird durch den Kontext der oben angeführten und in der Forschung so häufig zitierten Briefstelle unterstrichen. Schiller stellt Überlegungen zur Reform des Dramas vor: Man müßte

„durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und dieß, dünkt mir, möchte unter anderm am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt sondern bloß bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes verträten.“<sup>599</sup>

Er habe zwar diesen Begriff des Symbolischen noch nicht recht entwickelt, es scheint ihm aber ein wichtiger Aspekt für ein neues Dramenkonzept zu sein. Im Vergleich zu der anschließenden Briefstelle zur Oper und vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen zu Schillers Dramenkonzept läßt sich sagen, daß Schiller bereits zwei Möglichkeiten des Symbolischen im Drama aufzeigt, nämlich zwei aus der Oper ableitbare Möglichkeiten: Musik und Chor. Beide gehören nicht zu der dargestellten „Kunstwelt“ und könnten, als amimetische Faktoren im Drama, eine symbolische Funktion einnehmen.<sup>600</sup> Wenige Monate nach diesem Brief kommt Schiller in einem weiteren Brief an Goethe erneut auf die Oper zu sprechen: „Ihre Bemerkung über die Oper hat mir die Ideen wieder zurückgerufen, worüber ich mich in meinen ästhetischen Briefen so sehr verbreitete.“<sup>601</sup> Der Deutsche würde eher zum Nützlichen als zum Poetischen neigen, daher hätte man bei ihm „immer schon etwas ästhetisches gewonnen, wenn man ihn nur von der Schwere des Stoffs befreit“<sup>602</sup>

Die hier für die Oper aufgezeigte Vorbildfunktion für Schillers Konzept einer ästhetischen Autonomie, bei der sich die Stoff-Form-Relation zugunsten der Form verschiebt, formuliert Schiller in ähnlicher Weise auch für die Musik, beispielsweise in der Abhandlung *Über die*

---

<sup>599</sup> Schiller: Brief an Goethe, S. 179.

<sup>600</sup> Vgl. auch den Symbol-Begriff als Gegenkonzept zur „Illusion“ in der Vorrede zur *Braut*. (Friedrich Schiller: Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 10. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar 1980, S. 7-15, hier S. 10.) Die Schlußfolgerung, daß der Chor einer der in die Kunst einzuführenden „symbolischen Behelfe“ sei, von denen Schiller in dem Brief an Goethe vom 29. Dez. 1797 spricht, zieht auch Matthias Luserke in seinen Anmerkungen zur Vorrede - ohne jedoch die im Brief einen Absatz weiter herausgestellte Oper zu erwähnen. (Friedrich Schiller: *Die Braut von Messina*. Hg. v. Matthias Luserke. Stuttgart 1996, S. 129.)

<sup>601</sup> Brief an Goethe, 2. Februar 1798. In: Schillers Werke, Bd. 10, S. 198f.

<sup>602</sup> Ebd. Mit einem Augenzwinkern schlägt Schiller vor, aus diesem Grund die „Geschäftsleute und Philister“ in die Oper zu schicken.



ästhetische Erziehung des Menschen<sup>603</sup> oder in der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in der er erstmals die Idee einer ‚musikalischen Poesie‘ formuliert<sup>604</sup>. Das bedeutet für das Modell Oper, daß Schiller bestimmte ästhetische Konzepte sowohl an der Oper wie auch an der Musik und an der Musik in der Oper erprobt.

In der nachträglich als Erläuterung zum Drama *Die Braut von Messina* geschriebenen Abhandlung *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*<sup>605</sup> vermeidet Schiller zwar weitgehend das Wort ‚Oper‘, als Konzept und ästhetische Idee ist die Oper aber von Beginn an präsent.<sup>606</sup> Das Konzept Oper findet vor allem über das Element des eine ästhetische Distanz schaffenden Chors Eingang in die Vorrede, aber auch über das Ideal der Vereinigung der Künste. Für Schillers Konzept einer ästhetischen Autonomie dient, wie der Brief zeigt, die Oper als ein wichtiges Vorbild. In der Vorrede *Über den Gebrauch* argumentiert Schiller in ganz ähnlicher Weise mit der Form-Stoff-Relation, dem „freieren Spiel“ gegenüber der „servilen Naturnachahmung“.<sup>607</sup> Die Chöre, mit denen Schiller

---

<sup>603</sup> Zur Form-Stoff-Relation als einem zentralen Moment ästhetischer Autonomie, für das die Musik ein wichtiges Muster darstellt, vgl. den 22. Brief der *Ästhetischen Erziehung*: „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun; (...) nur von der Form ist wahre ästhetische Freyheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt“. (Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen, 22. Brief. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 22. Hg. v. Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 379-383, hier S. 382.) Vgl. auch Carl Dahlhaus: *Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schiller Musikästhetik*. In: Ders.: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 67-77.

<sup>604</sup> Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20: *Philosophische Schriften I*. Hg. v. Benno v. Wiese. Weimar 1962, S. 413-503, hier S. 455f. Vgl. auch Lubkoll, S. 9.

<sup>605</sup> Wie Anm. 600. Die Uraufführung der *Braut von Messina* fand am 19. März 1803 in Weimar statt, an Goethe schreibt Schiller am 24. Mai 1803, er sei damit beschäftigt, „ein Wort über den tragischen Chor zu sagen, welches an der Spitze meiner Braut von Messina stehen soll“, wobei er damit dem, was ihnen beiden wichtig ist, dienen will. (Ebd., S. 310.)

<sup>606</sup> Vgl. Konrad Burdach, der auf die Bedeutung der Oper als Vorbild für die *Braut* hinweist, selbst wenn das Schillers Selbstaussage widerspreche: „Schiller hat in Briefen betont, daß seine ‚Braut von Messina‘ sein ‚erster Versuch einer Tragödie in strenger Form sei‘ (...), er gesteht, er habe sich darin ‚einen kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern versucht‘ (...) Aber dies darf nicht irre machen. Die antike Tragödie war nicht sein direktes, jedenfalls nicht das einzige und den Anstoß gebende Vorbild. Dieses Ergebnis steht nach meiner bisherigen Darlegung wohl fest.“ (Burdach, S. 209.) Dabei stilisiert Burdach Schillers Konzeption im Umfeld der *Braut* zum Vorläufer des Wagnerschen Gesamtkunstwerks, ohne zwischen Oper und Drama zu unterscheiden: „Schillers Saat ist es, die in Wagners Reform des deutschen Theaters aufging.“ (Ebd., S. 117).

<sup>607</sup> Zum Verhältnis der Oper als Modell im Brief und Schillers Kunstkonzept vgl. auch Krämer: „Die Oper wird von Schiller dabei [im Brief, S.L.] zum Modell einer anti-naturalistischen Kunstkonzeption umgedeutet. Daher sind die produktiven Konsequenzen, die Schiller aus der Reflexion über Oper zieht, anders als bei den meisten theoretischen Argumentationen anderer Autoren. Er schreibt keine Libretti, sondern überträgt seine Erkenntnisse auf das Problem, die Tragödie zu reformieren, was ihn 1803 zu dem Versuch führt, den antiken Chor wiederzubeleben.“ (Krämer, S. 764.) Außerdem gehe, so Krämer, Schillers Konzept zu den Funktionen des Chores in der wiederzubelebenden Tragödie direkt auf das Vorbild des Chores in der Oper und deren Multimedialität zurück. Der Chor soll als „Element der Verfremdung und Illusionsbrechung gegenüber der ‚wirklichen Welt‘ Mimesis verhindern“ und zusammen mit der Musik die „poetische Freiheit“ sinnlich repräsentieren“. (Ebd., S. 765.)

programmatisch an die griechische Tragödie anknüpft, stehen rezeptionsgeschichtlich in der Tradition der Oper, in der – anders als das zeitgenössische Sprechtheater – dieses Formelement weiterhin präsent war.

Die von Schiller mit Nachdruck gestellte Forderung nach einer „pathetischen“, jedoch musikfreien Wiedergabe der Chorzeilen in der *Braut*<sup>608</sup> kann als ein deutlicher Reflex auf die gesungenen Chöre in der Oper interpretiert werden. Damit versucht Schiller eine Traditionskonstruktion unter Umgehung der tatsächlichen Tradition des auf der Opernbühne präsenten Chores. In der nachdrücklichen Anordnung zur musikfreien Wiedergabe der Chöre will sich Schiller von der Oper als Gattung und von einer tendenziellen Opernhaftigkeit des Theaters abgrenzen, dessen Grenzen zur Oper durch den regelmäßigen Einsatz von Schauspielmusik eher fließend sind. Auf einer übergeordneten Ebene ist das Endprodukt aber selbst wieder opernhaft und von der Oper als ästhetisches und strukturelles Modell inspiriert, gewissermaßen eine ‚höhere Oper‘. Schillers *Braut* und das in der Vorrede konzipierte dramatische Kunstwerk erzielt seine Faktur und seine Wirkung auf eine ganz ähnliche Weise wie die Oper. Wie für die Oper konstatiert wurde zielt auch das Chordrama auf eine tendenziell epische Struktur und wie die Oper erklärt das Chordrama „dem Naturalismus in der Kunst“ den Krieg:

„Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer seyn, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.“<sup>609</sup>

Dem „Naturalismus in der Kunst“ stellt Schiller in der Vorrede einen Idealismus entgegen, der nach einer ‚höheren Wahrheit‘ mittels der Kunst strebt. Ausgangspunkt ist die Dichotomie von ‚Kunst‘ und ‚Natur‘ und die Einführung eines neuen ‚Natur‘-Begriffs: dem einer ‚veredelten‘ oder ‚höheren‘ Natur<sup>610</sup>:

<sup>608</sup> „Es ist nach der Strenge der alten Tragödie gemacht, eine einfache Handlung, wenig Personen, wenig Ortsveränderung, eine einfache Zeit von einem Tag und einer Nacht, vornehmlich aber der Gebrauch des *Chors*, so wie er in der alten Tragödie vorkommt; auf ihn ist die Hauptwirkung der Tragödie berechnet. Die Darstellung wird nicht schwer seyn, da die Reden des Chors nicht mit Musik begleitet werden, ein etwas feierlicherer und pathetischerer Vortrag der lyrischen Stellen [...]“ (Schiller an Iffland, 24. Febr. 1803. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 10. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar 1980, S. 307.) und noch deutlicher in einem Schema zur Aufführung von Schiller für seinen Verleger Cotta: „Es braucht wohl nicht erinnert zu werden, dass die Reden des Chors nicht im Conversazionston zu sprechen sind, sondern mit einem Pathos und einer gewissen Feierlichkeit, doch ja nicht in singendem Ton recitirt werden müssen.“ (Zitiert nach: Schillers Werke, Bd. 10, S. 327.)

<sup>609</sup> Schiller: Über den Gebrauch, S. 11. Zum poetologischen Argument der ‚eigenen Welt‘ („von der wirklichen Welt rein abzuschließen“) gehört auch das Konzept des „Spiels“, auf das Schiller für seine idealistische Ästhetik in der Vorrede ebenso wie im Brief rekurriert. Zur „Veredelung“ der Zuschauer soll das Theater „ein Spiel bleiben, aber ein poetisches. (...) Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte.“ (Ebd., S. 8.)

<sup>610</sup> Mit einer ganzen Reihe weiterer Oppositionspaare umschreibt Schiller in der Vorrede diesen Kunst-Natur-Gegensatz: „Wahrheit“/„Wahrscheinlichkeit“ (auch: „Schein der Wahrheit“, „Täuschung“, „Traum“), „Form“/„Stoff“, „Symbol“/„Illusion“, das „Ideale“/das „Wirkliche“, „ideell“/„materiell“ oder „reell“, die „wirkliche Welt“ gegen die „poetische Freiheit“, die „Sinne“ gegen die „Einbildungskraft“.

„Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. (...) Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen, und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen, und dadurch wahrer seyn als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung. Es ergibt sich daraus von selbst, daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in *allen* seinen Theilen ideell seyn muß, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll.“<sup>611</sup>

Schiller okkupiert in dieser Begründung seines neuen Theaters durch den Chor die Begründungsfigur der antiken Tragödie selbst: „Die Tragödie der Griechen ist, wie man weiß, aus dem Chor entsprungen.“<sup>612</sup> Damit kann sich Schiller als der Vollender dieses antiken Kunstprogramms präsentieren. Dafür spricht auch die Bezeichnung der griechischen Antike als „jene kindlichen Zeit“<sup>613</sup>, was impliziert, daß Schillers Wiederbelebung der Chortragödie die ‚männliche Zeit‘ ist.

Der Chor, der die Abgrenzung des autonomen Kunstwerks vom „Naturalismus“ garantieren soll, leistet das auf zweierlei Weise: zum einen aufgrund seiner bloßen Beschaffenheit, Sinne, Verstand und Einbildungskraft gleichermaßen anzusprechen, und zum anderen aufgrund seiner dramaturgischen Funktion als episches Element. Der Chor ist für Schiller „selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff“, der sich jedoch durch eine „sinnlich mächtige Masse“ repräsentiert, die durch ihre überwältigende Präsenz unmittelbar beeindruckt.<sup>614</sup> Der Aspekt der visuellen Präsenz wird ergänzt durch die auditive Präsenz, die „ganze sinnliche Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen“<sup>615</sup> (wobei die „Bewegungen“, denkt man an Herder ebenso wie an Schillers *Räuber*, auch den visuellen Aspekt des Tanzes und der Pantomime beinhalten können).

Den Chor bezieht Schiller in der Vorrede ausdrücklich in sein Gesamtkunstwerk-Konzept mit ein, das neben der Autonomie-Konzeption den ästhetischen Fokus des *Braut*-Projektes ausmacht. Bei der Wiedereinführung des Chors müssen Musik und Tanz (Pantomimisch) zum Wortdrama hinzukommen, um eine umfassende und in sich geschlossene Darstellung zu erreichen, wie Schiller gleich zu Beginn der Vorrede unterstreicht:

---

<sup>611</sup> Ebd., S. 10, Herv. im Orig. Sabine Schneider spricht im Zusammenhang mit dieser triadischen Konstruktion von Natur - Kunstwerk - höherer Natur von einer „paradoxe(n) Grundstruktur der Autonomieästhetik“: „Indem die Kunst die Natur im Sinne einer nachzuahmenden Autorität verabschiedet, wird ihr in anderer Weise ‚Natur‘ zum Telos und zum Faszinosum. Es ist die paradoxe Grundstruktur der Autonomieästhetik, daß gerade die aus allen Referenzen abgeschnittene Kunst die von der Künstlichkeit der Moderne zerstörte Totalität der Natur ‚durch eine höhere Kunst wieder herzustellen‘ hat.“ (Sabine Schneider: Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz‘ und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit. Würzburg 1998, S. 10.)

<sup>612</sup> Schiller: Über den Gebrauch, S. 11. Vgl. Bernard Asmuth, der in seiner *Einführung in die Dramenanalyse* schreibt, die Bauteile der griechischen Tragödie, wie sie Aristoteles behandelt, seien „ganz am Auf- und Abtreten des Chors orientiert und bezeugen auf ihre Weise die Entwicklung des griechischen Dramas aus dem Chorlied.“ (Asmuth, S. 37.)

<sup>613</sup> Schiller: Über den Gebrauch, S. 11.

<sup>614</sup> Ebd., S. 13.

<sup>615</sup> Ebd.

„Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur die Worte giebt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzu kommen, sie zu beleben. So lange also dem Chor diese sinnlich mächtige Begleitung fehlt, so lange wird er in der Oeconomie des Trauerspiels als ein Aussending [...] erscheinen, der nur den Gang der Handlung unterbricht, der die Täuschung stört“<sup>616</sup>

In seiner dramaturgischen Verwendung nimmt der Chor eine ähnliche Funktion ein wie die Arie in der Oper<sup>617</sup>: die der Reflexion, mit der die eigentliche Handlung, die in der Oper, besonders der Opera seria in den Rezitativen stattfindet, unterbrochen wird. Der Chor „verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten“<sup>618</sup>. Dadurch erhält er eine kathartische Funktion: „Der Chor *reinigt* also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert, und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetische Kraft ausrüstet“<sup>619</sup>. Die dadurch erzielte illusionsbrechende Funktion des Chors ermöglicht eine Distanz zwischen Dargestelltem und Zuschauer, dem so er erst die notwendige ‚poetische Freiheit‘ ermöglicht wird:

„Denn das Gemüth des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten, es soll kein Raub der Eindrücke seyn, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet. Was das gemeine Urtheil an dem Chor zu tadeln pfllegt, daß er die Täuschung aufhebe, daß er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchsten Empfehlung, denn eben diese blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet, diese Täuschung ist es, die er zu erregen verschmäht.“<sup>620</sup>

Mit dieser Funktion des Chores erzeugt Schiller eine zweite, über der eigentlichen Handlung stehende Ebene im Drama, auf der die Artifizialität der Theatervorführung dem Zuschauer bewußt werden soll. Das beinhaltet eine Verdopplung der Adressaten-Ebenen:

„Sie [die tragischen Personen, S.L.] stehen gewissermaßen schon auf einem natürlichen Theater, weil sie vor Zuschauern [dem Chor als „richtendem Zeugen“, S.L.] sprechen und handeln, und werden eben deßwegen desto tauglicher von dem Kunst-Theater zu einem Publikum zu reden.“<sup>621</sup>

---

<sup>616</sup> Ebd., S. 7. – Zu Schillers Beschäftigung mit Gesamtkunstwerk-Konzepten vgl. auch sein „lyrisches Spiel“ *Die Huldigung der Künste* aus dem Jahr 1804, eine Art festliches Vorspiel für das Hoftheater. Unter Begleitung durch ein Orchester treten die sieben Künste, Architektur, Sculptur und Malerei, Poesie, Musik, Tanz und Schauspielkunst auf und rezitieren abschließend die Verse: „Denn aus der Kräfte schön vereintem Streben / Erhebt sich, wirkend, erst das wahre Leben.“ (Friedrich Schiller: *Die Huldigung der Künste. Ein lyrisches Spiel*. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 10. Weimar 1980, S. 279-292, hier S. 292.)

<sup>617</sup> Vgl. z. B. Krämer, S. 766.

<sup>618</sup> Schiller: *Über den Gebrauch*, S. 13.

<sup>619</sup> Ebd., Herv. im Orig.

<sup>620</sup> Ebd., S. 14.

<sup>621</sup> Ebd.

Für das Ziel der ästhetischen Freiheit wird bewußt das Mittel der ‚Künstlichkeit‘ gewählt, das die aufklärerischen oder empfindsamen Identifikation ersetzen sollen. Die Verdopplung der Rezeptionsebenen, der Chor reflektiert die eigentliche Dramenhandlung und die Zuschauer reflektieren das Dramenganze, ist ein poetisches „Spiel“<sup>622</sup>, bei dem alle Kräfte, Sinne, Einbildungskraft und Verstand, vereint werden. Das Verfahren einer Verdopplung der Rezeptionsebenen ließe sich gedanklich *ad infinitum* fortsetzen. Dann wären auch die Theaterzuschauer Darsteller in einem übergeordneten Drama. Solche Überlegungen, die, wie weiter unten gezeigt werden soll, auch für die romantische Komödienstruktur beispielsweise bei Ludwig Tieck relevant sind, gehören zum poetologischen Programm Schillers:

„Um dem Chor sein Recht anzuthun, muß man sich also von der wirklichen Bühne auf eine *mögliche* versetzen, aber das muß man überall, wo man zu etwas Höherm gelangen will. Was die Kunst noch nicht hat, das soll sie erwerben; der zufällige Mangel an Hilfsmitteln darf die schaffende Einbildungskraft des Dichters nicht beschränken.“<sup>623</sup>

Neben der Bestimmung des Chors als reflektierende Instanz setzt Schiller den Chor zugleich auch als handelnde Person(en) ein: „Wegen des Chors bemerke ich noch, dass ich in ihm einen doppelten Charakter darzustellen hatte, einen allgemein menschlichen nemlich, wenn er sich im Zustand der ruhigen Reflexion befindet, und einen spezifischen wenn er in Leidenschaft geräth und zur handelnden Person wird. In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stück und bezieht sich also mehr auf den Zuschauer. (...) In der zweiten Qualität, als selbsthandelnde Person, soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen, und so hilft er die Hauptfiguren herausheben.“<sup>624</sup>

Doch schon allein wegen seiner schieren sinnlichen Präsenz stellt der Chor auch als ‚Person‘ einen illusionsbrechenden Faktor gegenüber der Handlung und den konventionellen Figuren dar. In Manfred Pfisters struktureller Systematik des Dramas wird der Chor der Rubrik „Techniken epischer Kommunikation“ zugeordnet und fällt dort unter die Kategorie „Episierung durch spielexterne Figuren“, soweit er als Figurenkollektiv außerhalb der inneren Spielebene bleibt und die Situationen des Spiels kommentiert, ohne in sie involviert zu sein.<sup>625</sup> Da Schiller den Chor aber nicht nur als Trägerfigur im „vermittelnden Kommunikationssystem“ einsetzt, sondern auch zur handelnden Person macht, gehört der Chor in der *Braut* zu einem zweiten Untertypus der Techniken epischer Kommunikationen, indem er „sowohl in diesem als auch in der Spielebene des inneren Kommunikationssystems“<sup>626</sup> agiert, was sich wiederum analog zur Unterscheidung zwischen auktorialem und Ich-Erzähler in der Theorie narrativer Texte verhalte. Pfister nennt Brechts *Kaukasischen Kreidekreis* als ein weiteres Beispiel für die Verwendung des Chors

---

<sup>622</sup> Ebd., S. 8.

<sup>623</sup> Ebd., Herv. im Orig., S.L.

<sup>624</sup> Schiller an Körner, 10. März 1803. Zitiert nach Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 10, S. 307f.

<sup>625</sup> Vgl. Pfister, S. 110.

<sup>626</sup> Ebd., S. 109. – Ähnlich Bernhard Asmuth: „Bekanntester Stellvertreter des Autors ist der *Chor* des antiken Dramas.“ (Asmuth, S. 59.)

als spieleexterne Figur, für das er Schillers *Braut* und die Vorrede *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* als Vorläufer anführt.<sup>627</sup> Die Einführung des Chors in das Drama ist also ein entscheidender Schritt bei der Episierung des Dramas durch Schiller, auch wenn er damit seiner eigenen Poetologie zum Teil widerspricht<sup>628</sup>.

Die einmalige Erwähnung der Oper in der Vorrede dient der programmatischen Distanzierung von dem eigentlichen rezeptionsgeschichtlichen Vorbild Schillers:

„Soviel über meine Befugnis, den alten Chor auf die tragische Bühne zurück zu führen. Chöre kennt man zwar auch schon in der modernen Tragödie, aber der Chor des griechischen Trauerspiels, so wie ich ihn hier gebraucht habe, der Chor als eine einzige ideale Person, die die ganze Handlung trägt und begleitet, dieser ist von jenen operhaften [sic!] Chören wesentlich verschieden, und wenn ich bei Gelegenheit der griechischen Tragödie von *Chören* anstatt von einem sprechen höre, so entsteht mir der Verdacht, daß man nicht recht wisse, wovon man rede. Der Chor der alten Tragödie ist meines Wissens seit dem Verfall derselben nie wieder auf der Bühne erschienen.“<sup>629</sup>

Schließlich hatte Schiller im Brief den Chor als wichtigen Faktor der Oper für deren Modellfunktion für die Wiederbelebung des antiken Dramas hervorgehoben. Die Oper genießt, wie oben zitiert, sein Vertrauen, weil „aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt *sich* loswickeln sollte“. Wiedereinführungen des Chores in das Sprechdrama wurden zwar vereinzelt angedacht, aber, von Ausnahmen wie Schillers *Braut*, Goethes Festspiel *Pandora* und sein *Faust II* sowie August von Platens Literaturkomödien nach aristophanischem Vorbild und einigen Beispielen aus dem 20. Jahrhundert einmal abgesehen, nicht auf die Bühne gebracht – nur in der Oper etablierte sich der Chor: „Seit dem 18. Jh. fehlen dem Drama, von Ausnahmen abgesehen, sowohl prophetische Seher wie kollektive Chöre.“<sup>630</sup>

<sup>627</sup> „Schillers Formulierungen verweisen in ihrer Betonung der anti-illusionistischen, reflektierende Distanz schaffenden Funktion des Chors bereits auf Brecht voraus, wenn auch die ideologische Füllung dieser Funktion bei beiden Dramatikern eine unterschiedliche ist.“ (Pfister, S. 110.)

<sup>628</sup> Vgl. dazu Claudia Stockinger: „Schillers Plädoyer für strikte Gattungstrennung beispielsweise widerspricht dem integrativen Charakter der Dramen, die in je eigener Intensität epische und lyrische Elemente einbinden; die Forderung nach absoluter Illusion [Stockinger verweist hier auf *Ueber epische und dramatische Dichtung*, S.L.] schließt vermittelnde Instanzen (wie die Chorkommentare der *Braut von Messina*) oder die Auflösung einheitlicher Sinnzusammenhänge im poetischen Spiel (z. B. in die Vieldeutigkeiten der *Jungfrau von Orleans*) aus, wengleich die Theorie des Pathetisch-Erhabenen sich nur darüber realisieren läßt.“ (Claudia Stockinger: *Dramaturgie der Zerstreung. Schiller und das romantische Drama*. In: *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*. Hg. v. Uwe Japp Tübingen 2000 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 103), S. 199-225, hier S. 204.) Der Aufsatz von Stockinger zu Schillers Dramatik ist insofern von großem Interesse für die vorliegende Arbeit, als sie ihn im Fokus des romantischen Dramas schreibt, über welches sie eine ausführliche Studie verfaßt hat; in beiden Arbeiten ist die Oper als ästhetisches und strukturelles Modell als eine wichtige Prämisse präsent. Zu Stockingers Beitrag für die Erforschung der Oper als Modell für das romantische Drama vgl. unten Kapitel 5: Die Romantiker.

<sup>629</sup> Ebd., S. 15, Herv. im Orig.

<sup>630</sup> Asmuth, S. 60. – Zur variablen Verwendung des Chors in der Oper seit deren Erfindung um 1600 vgl. den Artikel „Chor“ von Walter Blankenburg in der alten Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 2. Kassel, Basel 1952, Sp. 1230-1265). Dem Konzept der neuen MGG entsprechend, das einen einheitlichen Opernbegriff aufgibt, findet sich unter dem Eintrag „Chor“

Aufgrund der Diskurs-Tradition im 18. Jahrhundert, das moderne Orchester in der Oper als einen direkten Nachfolger des Chors im antiken Drama zu interpretieren, steht Schillers Wiedereinführung des Chores in das Drama in einer weiteren Hinsicht unter dem direkten Einfluß der Oper als Modell. Chor und Oper können gleichermaßen als Elemente der Episierung betrachtet werden. Durch die Begleitung des Chores mit „der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen“, von der oben die Rede war, erhält der Chor selbst etwas von der eindrucklichen Begleit- und Kommentarfunktion des Orchesters. Daß das Orchester, mit dessen Hilfe der Autor „über die Köpfe der Figuren hinweg“ (Dahlhaus) mit dem Publikum kommuniziert, ein episches Element der Oper darstellt, ist im systematischen Teil der Arbeit erörtert worden. Im 18. Jahrhundert wurde dem Orchester im Schauspiel und in der Oper die gleiche Funktion zugesprochen, die der Chor in der antiken Tragödie eingenommen hatte, wie Überlegungen beispielsweise von Lessing und Herder zeigen. In der *Hamburgischen Dramaturgie* verbindet Lessing Beobachtungen an der Oper mit Überlegungen zur Erweiterung der Möglichkeiten des Dramas durch Musik, wozu auch die Orchestermusik als moderne Variante des griechischen Chors gehört.<sup>631</sup> Im Hinblick auf Lessings Beschäftigung mit Agricolas Inzidenzmusik zu Voltaires *Sémiramis* macht Herder 1774 auf die Parallelen zur dramenstrukturierenden Funktion des griechischen Chors aufmerksam:

„Eigentliche Aufzüge wie wir hat die Griechische Bühne nicht gehabt, weil der Chor alles band, und ursprünglich Alles war. Die Aufzüge nach Zweck des Stücks musikalisch zu binden, hat z.E. beim Trauerspiel Semiramis der Berlinische Tonsetzer Agricola auf Lessings Veranlassung glücklich versucht.“<sup>632</sup>

Versteht man den Chor als eine auktoriale Instanz, die zwischen Bühnengeschehen und Zuschauern agiert und damit ein vergleichbares funktionales Element wie das Orchester in der Oper darstellt, dann folgt daraus im Hinblick auf das Modell Oper bei Schiller, daß auch die Orchestermusik der Oper auf vermittelte Weise als Modell präsent ist. Sie wird sozusagen in Worten (Verse, Deklamation) nachgeahmt und verbindet die Bereiche der Vernunft (Reflexion der Dramenhandlung, die „Lehren der Weisheit“<sup>633</sup>) mit den ‚sinnlichen‘ Aspekten des Rhythmus‘, der Tönen und der Bewegungen.<sup>634</sup> Die Oper dient als

---

nur noch - neben dem Terminologischen - Ausführungen zum Chor als selbstständige Institution seit dem 18. Jahrhundert und der Verweis auf die entsprechenden Gattungsartikel aus dem Bereich Musiktheater.

<sup>631</sup> Vgl. Flaherty, S. 225-227 und Krämer unter Bezug auf Flaherty. Schon Lessing und Herder hätten „nach einem produktiven modernen Äquivalent des antiken Chors gesucht und dieses im modernen Opern-Orchester vermutet - ein Gedanke, den dann Richard Wagner in *Oper und Drama* (1850/51) breit ausführte. (...) Metastasio wiederum sah seine Form der Dacapo-Arie als funktionelles Äquivalent zum antiken Chor (als Kommentare und Reflexionen der Handlung).“ (Krämer, S. 764.)

<sup>632</sup> Zitiert nach Flaherty, S. 227.

<sup>633</sup> Schiller: Über den Gebrauch, S. 13.

<sup>634</sup> Darin liegt selbst wieder eine Analogie zu Schillers Musikkonzept. In einem Brief an Körner schreibt Schiller der Musik die gleiche Wirkungsweise zu, die er in der Vorrede für den Chor in Anspruch nimmt: „Die Macht der Musik beruht meines Erachtens weder auf dem körperlichen (sinnlichen) noch auf dem geistigen (intellektuellen) Theil allein, sondern auf *beyden zugleich*: weil sie auf den Menschen als ein *sinnlich-vernünftiges* Wesen wirkt.“ (Brief an Körner, 15. März

Ideengeber und strukturelles Vorbild, sie wird im Ideal der Wiederbelebung der antiken Tragödien zugleich theoretisch überformt und überhöhht.

Ein Blick auf Schillers Chordrama *Die Braut von Messina* zeigt, in welcher Weise die theoretischen Überlegungen in der Vorrede<sup>635</sup> literarisch umgesetzt werden. Der Chor agiert vor allem in der ersten Hälfte als quasi episches Element und kommentiert die Handlung von einer Position außerhalb der inneren Spielebene. Dabei spiegelt der bereits beim ersten Auftritt zweigeteilte Chor den Antagonismus der beiden männlichen Hauptfiguren, der verfeindeten Brüder. Im Verlauf des Stücks integriert Schiller den Chor zunehmend in die Handlung, macht ihn zur „idealen Person“ im Kollektiv-Singular, teilt ihn dann aber auch auf mehrere einzelne Sprecher auf. Dabei erhöht Schiller die Bühnenwirksamkeit des Dramas in ähnlicher Weise wie in den *Räubern* mit effektvollen Tableaux, Lichtführung und Musik. Die stellenweise chorische Führung der in zum Teil in großer Zahl auftretenden Räuber wird in der *Braut* durch die Einführung des Chores und durch dessen vielfältigen Einsatz gesteigert. Der erste Auftritt<sup>636</sup> beispielsweise ist so arrangiert, daß die eine Hälfte des zweiteilig agierenden Chors „aus der Tiefe“ der Bühne hervorkommt und die ganze zur Verfügung stehende Fläche durchschreitet. Nach dem Erreichen der vorgeschriebenen Aufstellung soll „der Marsch“ laut Regieanweisung schweigen (nach V. 131). Das bedeutet, daß beim Einzug des Chors Marschmusik erklingen muß - neben dem deklamierenden und eben nicht wie in der Oper singenden Chor setzt Schiller also weiterhin Schauspielmusik ein. Insgesamt dürfte dieser Auftritt des Chores eine beeindruckende und sehr opernhafte Wirkung hervorrufen. Man kann wohl davon ausgehen, daß der Effekt des Chores dadurch noch größer wird, daß er nicht, wie zu erwarten wäre, singt, sondern seine Rede deklamierend vorträgt. Eine in ihrer Wirkung noch gesteigerte Opernhaftigkeit wird im Finale erzielt, das als ein multimediales Spektakel mit deklamierendem Chor, Kirchenchor, Lichtregie, Tiefenraumwirkung, Tableaux und einer pantomimisch ausgemalten, pathetischen Sterbeszene inszeniert ist.<sup>637</sup> Nach der Reflexion des Chores über die verzweifelte Situation der Mutter heißt es in der Regieanweisung: „In diesem Augenblicke läßt sich ein Chorgesang hören, die Flügeltüre wird geöffnet, man sieht in der Kirche den Katafalk aufgerichtet und den Sarg von

---

1795. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 35: Briefe an Schiller 1794-95, S. 170f, Herv. im Orig.)

<sup>635</sup> Der Zusammenhang zwischen Vorrede und dem eher zwiespältig aufgenommenen Drama wird zum Teil sehr kritisch betrachtet: „Überdies haben die dort entwickelten Gedanken in ihrer wirkungsästhetischen Allgemeinheit kaum eine spezifische und notwendige Verbindung mit dem Gebrauch des Chors in der *Braut von Messina* selbst, so daß der Gedanke nicht abzuweisen ist, daß es sich um eine nachträglich für nötig gehaltene Rechtfertigung handelt - und qui s'excuse, s'accuse?“ (Guthke: *Die Braut von Messina*, S. 472.) Noch deutlicher urteilt Walter Silz: Die Vorrede sei „in immediate intent a post-facto defense of a play and a polemic against its critics and against a trend in contemporary play-production“; dabei enthalte sie etliche „pearls of wisdom“ (Walter Silz: *Chorus and Choral Function in Schiller*. In: *Schiller 1759/1959. Commemorative American Studies*. Ed. John R. Frey. (Illinois Studies in Language and Literatur 46) Urbana 1959, S. 147-170, hier S. 148 u. S. 147).

<sup>636</sup> Schiller: *Die Braut von Messina*, S. 25.

<sup>637</sup> Ebd., S. 125.



Kandelabern umgeben.“ (nach V. 2821)<sup>638</sup> Diese Kulisse bildet den Bühnenhintergrund für den Schlußmonolog des Don Cesar, der sich zur Sühne des Brudermordes das Leben nimmt, was mit einer pathetischen Pantomime umgesetzt ist: „Er durchsticht sich mit einem Dolch und gleitet sterbend an seiner Schwester nieder, die sich der Mutter in die Arme wirft.“ (nach V. 2834) Diese Szene, bei der der Sarg in der Kirche als Hintergrund zu sehen ist, erstarrt mittels einer Generalpause („nach einem tiefen Schweigen“, nach V. 2834) zum Tableau, Schiller setzt hier also auf ähnliche visuelle Wirkungen wie in den *Räubern*.<sup>639</sup> Neben der „sinnlichen Masse“ des Chores sind es solche der Opernbühne entlehnten rhetorischen Mittel aus dem Bereich des Bildhaften wie Tableau, Pantomime, Lichtregie und Raumwirkung und aus dem Bereich des Musikalischen (Schauspielmusik, Chor), mit denen Schiller im Sinne einer affektiven Wirkungsästhetik die Aussagen seines Werkes transportiert und intensiviert. Darüber hinaus führt die Art, wie Schiller die Ambivalenz des Chores in der *Braut* inszeniert, die sich zum Schluß „ins Indifferente hin verlängert“<sup>640</sup>, die Epizität des Dramas und seine Musikalisierung zu einer Poetisierung der Dichtung, die derjenigen der Romantik nahe kommt:

„Dieses Theater ist keine moralische Anstalt mehr, sondern Experimentierfeld. Das Spiel der Formen marginalisiert den bearbeiteten Stoff und dessen inhaltliche Deutung; generische Überlegungen (...) spielen eine ebenso untergeordnete Rolle wie thematologische (...).“<sup>641</sup>

Aus seiner übergeordneten Position zwischen Anteilnahme und Reflexion wird der Zuschauer/Leser zu der mündigen Instanz, die das strukturell offene Drama vollendet. Weitere Beispiele für Schillers neue, episierende Dramaturgie sind *Die Jungfrau von Orleans* mit ihren opernhafte Szenenschlüssen, musikalisierten Tableaux und dem

---

<sup>638</sup> Den Gesamtkunstwerkcharakter und die Opernhaftigkeit gerade der Kandelaber-Szene vermerkt auch Anton Sergl: „Im Finale inszeniert Schiller eine chorische Polyphonie, die weit über die Restauration antiker Effekte hinausgeht (...) Hier [bei der Katafalk-Szene mit Chorgesang, S.L.] ist Schiller, wie schon Robert Schumann bemerkte, die Überhöhung der Chordramaturgie der romantischen Oper gelungen.“ (Anton Sergl: Das Problem des Chors im deutschen Klassizismus. Schillers Verständnis der *Iphigenie auf Tauris* und seine *Braut von Messina*. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 42 (1998), S. 165-194, hier S. 190.)

<sup>639</sup> Zur Dramaturgie des Chores vgl. auch Joachim Müller: Choreographische Strategie. Zur Funktion der Chöre in Schillers Tragödie *Die Braut von Messina*. In: F.S. Angebot und Diskurs, Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Hg. v. Helmut Brandt. Berlin, Weimar 1987, S. 431-448. – Zur Tableau-Wirkung der Katafalk-Szene vgl. auch die Reaktionen aus dem Publikum: „Sehr lebhaft ist mir von jener Aufführung noch die Erinnerung geblieben, dass die Scene in der Halle, wo die Bahre mit Don Manuels Leichnam aufgestellt wird, auch als Bild eine ausserordentliche Wirkung hervorbrachte. (...) Bei jener Scene war die Vorrichtung getroffen, dass (...) sich ein starker Lichtstrahl ergoss, welcher die ganze Scene so malerisch beleuchtete, wie ich weder vor-, noch nachher auf einem Theater gesehen habe.“ (Karl Gottlob August Erfurdt, anlässlich der Aufführung der *Braut* in Lauchstädt am 11. Juni 1803, zitiert nach Clark, S. 1143.)

<sup>640</sup> Stockinger, S. 209. – Zur Ambivalenz des Dramas als Deutungsmöglichkeit vgl. auch Karl Guthke, der das Drama gegen seine Kritiker und seine eigenen Schwächen (z. B. die „Platitüden des Chors“) durch den Vorschlag des „Sowohl-Als-Auch als mögliche Gestaltungsabsicht“ verteidigt, mit der die Figur des Don Cesar angelegt sei, was, so sein eigenes Kritikerurteil, die „wenig geliebte *Braut von Messina* nicht zu einem seiner besten Stücke (die Grobheit der Charakterzeichnung bleibt), wohl aber zu einem nicht ganz unansehnlichen“ mache. (Guthke: *Die Braut von Messina*, S. 484.)

<sup>641</sup> Stockinger, S. 209.

Theaterzauber oder *Wilhelm Tell* mit seinem exzessiven Einsatz von Schauspielmusik, Liedern, Bühnenmusik und vor allem Pantomime und Tableaux, dessen dramaturgische Auflösung ins Episodische auf die „panoramatische Kompetenz der Zuschauer/Leser setzt“<sup>642</sup>. Ihnen allen ist eine mehr oder weniger große Opernhaftigkeit zu attestieren. Für das Modell Oper läßt sich festhalten, daß Schiller im Werkkomplex *Braut von Messina*, zu dem im Rahmen dieser Studie neben dem Drama selbst auch der Brief und die Vorrede gezählt wird, in allen drei Modi operiert. Die Konzepte ästhetischer Autonomie verknüpft Schiller im Brief mit der Oper und in der *Braut* vor allem mit der Wiedereinführung des Chors als reflexive Instanz, die auf das Vorbild der Oper zurückgeführt werden kann. Die Idee vom Gesamtkunstwerk kommt in der die verschiedensten Künste integrierenden Faktur des Werkes und Programmatik zum Ausdruck, die neben Sprache, Deklamation, Musik auch Pantomime und bildhafte Wirkungen (Tableaux) umfaßt. Das Wort behält hier zwar seine Leitfunktion, die Anerkennung der großen Bedeutung des musikalischen Moments zeichnet sich aber deutlich ab, wie im Brief und in der Konzeption des Chor zu sehen ist, und wie vor allem die Finalstruktur der *Braut* zeigt. Der dritte Modus ist in der Variante der dramatischen Ironie aufgrund der beschriebenen Episierung des Dramas durch die Instanz des Chores präsent, die gegenüber dem direkten Kommunikationssystem zwischen Zuschauer und Handlung eine eigene Reflexionsebene einzieht.

---

<sup>642</sup> Ebd., S. 203.

## 4. Goethes wunderbare Welt der Oper

Goethes literarische Produktion und seine Ästhetik weisen in ausgesprochen vielfältiger Weise Bezüge zum Musiktheater auf und operieren mit Strukturelementen der Oper. Daher stellt sein Werk im Rahmen dieser Arbeit den neben E.T.A. Hoffmann komplexesten Fall dar. In drei Teilen wird im folgenden dem Modell Oper in Goethes Werk nachgegangen. Zum einen ist seine Tätigkeiten für die Bühne, der er als Singspielkomponist und Regisseur verbunden war, im Hinblick auf das Modell Oper bei Goethe wichtig, da diese Arbeit den biographischen und ästhetischen Kontext für Goethes Adaption der Oper in seinem literarischen Werk darstellt. Die beiden anderen Teile des Kapitels widmen sich exemplarisch jeweils einer dramatischen und einer Prosadichtung, Goethes *Faust*-Projekt und seinem *Märchen*, in denen der Dichter auf die unterschiedlichsten Arten die Oper als ein ästhetisches Modell produktiv aufgreift und in die literarische Struktur einarbeitet.

Es werden folgende Texte von Goethe zur Sprache kommen, an denen sich zeigen läßt, in welcher Weise und mit welcher Ausrichtung die Oper als Modell funktionalisiert wird. Ein zentraler poetologischer Text Goethes, in dem er der Oper explizit die Funktion eines Modells für seine neue Kunstautonomie zuschreibt, stellt das fiktive Gespräch *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* dar. Der Text ist im Kontext der Analyse von Goethes *Märchen* zu sehen, da sich Analogien zwischen dem autonomieästhetischen Entwurf und der Dichtung aufzeigen lassen. Das Drama *Egmont* steht mit seiner opernhafte-melodramatischen Traumsequenz exemplarisch für die produktive Aufnahme von Mitteln des Musiktheaters in das Schauspiel. An Hugo von Hofmannsthal's *Einleitung zu Goethes Singspielen* als Beispiel einer spezifischen Rezeption von Goethes Werk läßt sich zeigen, wie der postromantische und neoklassizistische Diskurs die opernhafte Elemente bei Goethe für seine Lesart funktionalisiert. Dabei unterliegt der Blick auf Hofmannsthal's Text einer doppelten Perspektive: zum einen gibt er Hinweise auf die Opernhaftigkeit in Goethes Dichtung und zum anderen gibt er Auskunft über die Diskursivierung des Modells Oper um 1900. Beide Texte zeigen, wie sich Goethes Auseinandersetzung mit den Potentialen des Musiktheaters auf seine Arbeit an literarischen Werken auswirkt. Sie werden im ersten Abschnitt dieses Kapitels analysiert. In Verbindung mit diesen beiden Beispielen zur Opernhaftigkeit bei Goethes, *Egmont* und Hofmannsthal, bilden die allgemeinen Überlegungen zur Auseinandersetzung des Dichters mit dem Musiktheater im ersten Abschnitt des Kapitels den Rahmen und Hintergrund für die Analysen zur Oper als Modell am Beispiel einer dramatischen und einer epischen Dichtungen: der *Faust*-Tragödie und dem *Märchen* aus den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*.

Die These von der umfassenden Bedeutung der Oper als Modell für das *Märchen* wird in dieser Arbeit erstmals vorgestellt und im Detail am Text nachgewiesen. Sie knüpft an Novalis Diktum von der „erzählten Oper“ an, die Goethes Märchen darstelle. In einer Analyse dieses Textes, die den ästhetischen Kontext des Werkes und Goethes Konzeptionen zur Musik und zur Oper als ästhetische Modelle berücksichtigt, wird die strukturelle Nähe zu verschiedenen Aspekten der Oper herausgearbeitet, zu der auch die literarische Rezeption von Mozarts *Zauberflöte* gehört.

Die zumindest passagenweise Opernhaftigkeit der *Faust*-Dichtung ist ein Gemeinplatz der Forschung, insbesondere der Helena-Akt mit seiner exzessiven Verwendung von

Schauspielmusik und die Musikalisierung der lyrischen Sprache wird dabei genannt. Wie umfassend der Einfluß des Musiktheaters auf Goethes Großprojekt ist, hat unlängst Tina Hartmann in ihrer Dissertation zum Musiktheater bei Goethe und speziell in dessen *Faust*-Dichtung gezeigt.<sup>643</sup> Ihre Ergebnisse zeichnen die dramenästhetische Entwicklung Goethes nach, die dessen Rückgriff auf Formmodelle des Musiktheaters besonders in der *Faust*-Dichtung begründen. Durch die Verortung von Hartmanns Ergebnissen im Kontext dieser Studie zur Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800 läßt sich die Bedeutung der Oper als Modell für Goethes *Faust* in einem größeren systematischen Zusammenhang aufzeigen, der sich sowohl auf sein eigenes Werk erstreckt (Funktionen der Oper als Modell für *Egmont* und *Das Märchen*), als auch auf die Ansätze zum Modell Oper bei anderen klassizistischen und romantischen Autoren der Zeit.

Der dritte Abschnitt des Kapitels analysiert die Funktionen der Oper als ästhetisches und strukturelles Modell in Goethes *Märchen* und greift dabei auf verschiedene andere Schriften und Bemerkungen Goethes zurück, deren konzeptionelle Nähe zur Märchen-Dichtung wichtige Indizien für die Analyse des Modells Oper darstellen. In dem fiktiven Künstlerdialog *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* wird die Oper als autonomieästhetisches Modell thematisiert. Über einen Brief von Humboldt an Goethe, in dem dieser anläßlich der Märchen-Dichtung einige theoretische Überlegungen zu dieser Gattung vorstellt, erschließt sich die Verbindung zwischen dem fiktiven Künstlergespräch und der Opernhaftigkeit des Märchens. Mit einigen weiteren Textbeispielen Goethes aus den *Maximen und Reflexionen* und den *Anmerkungen zu ‚Rameaus Neffe‘* läßt sich die These von der Oper als ästhetisches und strukturelles Modell für das *Märchen* untermauern.

#### **4.1 Vom Musiktheater zum Modell Oper: Goethes Auseinandersetzung mit den Potentialen einer musikalischen Gattung**

Entgegen der häufig getroffenen Feststellung über Goethe, er sei ein ‚Augenmensch‘ gewesen, nehmen auch Musik und Musiktheater in Goethes Leben und Werk einen wichtigen Platz ein. Von seiner Jugendzeit bis ins hohe Alter hat Goethe Musik und Oper rezipiert und sich ästhetisch, dichterisch und praktisch mit ihr beschäftigt. Er war ein aufmerksamer Hörer zeitgenössischer Musik, hat sich in Gesprächen, Briefen und theoretischen Schriften (*Tonlehre*) mit ihr auseinandergesetzt; er war ein erfolgreicher Verfasser von Singspiel-Libretti, war als Direktor des Weimarer Hoftheaters ab 1791 intensiv mit ästhetischen Fragen des Musiktheaters und deren praktischer Umsetzung beschäftigt. Er schrieb eine Fortsetzung zu Mozarts *Zauberflöte* und arbeitete auch in seinen Schauspielen bewußt mit den Mitteln des Musiktheaters, um bestimmte Wirkungen zu erzielen (z. B. im *Egmont*; s.u.).<sup>644</sup> Goethe gehörte neben Herder und Wieland „zu den

<sup>643</sup> Tina Hartmann: Goethes Musiktheater. Singspiele - Opern - Festspiele - Faust (Diss. Tübingen 2002). Tübingen 2003 (im Druck).

<sup>644</sup> Neben den Studien, auf die im Laufe dieses Kapitels noch eingegangen wird, sind folgende Arbeiten zum Thema Goethe und Musik/Oper zu erwähnen: Als Beispiel für eine biographisch

Jüngern des Musiktheaters, die ihre Libretti als gleichberechtigte Teile ihres Gesamtwerkes betrachteten.“<sup>645</sup> Mit den Arbeiten von Krämer und Hartmann wurde ein entscheidender Beitrag zur Erforschung von Goethes Libretti geleistet, zu der bereits Benedikt Holtbernd Wichtiges beigesteuert hat<sup>646</sup>. Dabei setzt Krämer bei der Einschätzung der musik- und theatergeschichtlichen Position von Goethes Singspielen etwas andere Akzente als Hartmann. Holtbernd habe, so Krämer, zu oft epochentypische Züge als persönliche Leistung Goethes gewertet, auch komme das Umfeld des deutschen Singspiels häufig zu kurz. Die leitende Hauptthese Holtbernds, daß „Goethe mit seinen Libretti ein neues Konzept des musikalischen Dramas entworfen hätte,“<sup>647</sup> scheint Krämer so nicht haltbar zu sein. Vielmehr habe Goethe gerade in seinen Musiktheaterwerken epochen- und gattungstypische Strukturen auf eine produktive Weise verarbeitet:

„In Goethes Entwicklung als Dramatiker spielen die Libretti eine wesentliche Rolle; sie arbeiten sich an den Themen und Traditionen der erfolgreichsten Theatergattungen der Zeit ab und durchdenken diese neu.“<sup>648</sup>

Das biographische Argument von Goethes lebenslanger theoretischer und praktischer Beschäftigung mit dem Musiktheater, seine, wie Krämer formuliert, „Hartnäckigkeit, mit der er fast sein gesamtes dramatisches Schaffen hindurch sich an den Problemen und Potentialen des Musiktheaters abarbeitet“<sup>649</sup>, ist - ähnlich wie bei E.T.A. Hoffmann - ein ausschlaggebender Faktor für den Einfluß der Oper als Modell in Goethes Werk. Jörg Krämer beschreibt die Vorbildfunktion dieser Beschäftigung für seine Schriften, ohne allerdings den Begriff „Modell“ zu verwenden:

„Hinzu [zu den Libretti, S.L.] kommen jedoch auch in den anderen dramatischen Werken Goethes zahlreiche Übernahmen und Anleihen aus dem Musiktheater, zu

---

orientierte Arbeit sei Claus Canisius: Goethe und die Musik. München 1998 genannt; eine Textsammlung zum Thema präsentiert Hedwig Walwei-Wiegelmann (Hg.): Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern. Frankfurt a. M. 1985; eine frühe, recht oberflächliche Arbeit zur Oper bei Goethe stellt die Dissertation von Karl Blechschmidt dar (Goethe in seinen Beziehungen zur Oper. Diss. Frankfurt 1937. Düren 1937). Die neuere *Faust*-Forschung widmet der Opernhaftigkeit von Goethes *opus magnum* mehr oder weniger große Aufmerksamkeit (zu einzelnen Titeln, deren Einordnung und Kritik vgl. ausführlich Hartmann). Die Beiträge zum Thema Goethe und Musik/Oper in Form von Aufsätzen und als Bestandteil größerer Werke sind zahllos. Ein typisches Beispiel für das Thema Goethe und das Musiktheater mit Hinweisen auf die Opernhaftigkeit einiger literarischer Werke ist der Abschnitt „Goethe, der Librettist“ in Kurt Honolka: Opern, Dichter, Operndichter. Eine Geschichte des Librettos. Stuttgart 1962, S. 46-62.

<sup>645</sup> Hartmann, S. 6. - Im Übrigen befand sich Goethe gar nicht in Opposition zu Wieland, dessen *Alceste* er kritisiert hatte. Goethes Kritik an diesem in der Tradition der italienischen und französischen ernsten Oper konzipierten „Singspiel“ richtete sich weder gegen das Werk selbst noch den Umgang mit der poetischen Tradition, sondern gegen die arrogante Herabsetzung des antiken Dichters Euripides. (Ebd., S. 39.)

<sup>646</sup> Benedikt Holtbernd: Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes. „Alles aufs Bedürfnis der Iyrischen Bühne gerechnet“. Frankfurt a. M. u. a. 1992.

<sup>647</sup> Krämer, S. 51.

<sup>648</sup> Ebd., S. 467.

<sup>649</sup> Ebd., S. 465.

deren bekanntesten die melodramatischen Schlüsse von *Clavigo* und *Egmont* sowie die opernhafte Teile von *Faust II* gehören.“<sup>650</sup>

#### 4.1.1 Oper als Strukturmodell im dramatischen Werk Goethes und als Diskursmodell im Hofmannsthals *Einleitung zu Goethes Singspielen*

Goethes Auseinandersetzung mit den Potentialen des Musiktheaters führt zu vielfältigen Bezügen zwischen seinem dramatischen Werk und der Oper. Im folgenden werden einige Überlegungen zur Oper als Strukturmodell im dramatischen Werk vorgestellt und anhand von Hofmannsthals *Einleitung* exemplarische die Funktionalisierung der Oper als Diskursmodell zur Charakterisierung von Goethes Werk. Dabei geht Hofmannsthal über den Anlaß seiner Einleitung, die Singspiele, hinaus und konstatiert die Opernhaftigkeit in Goethes dramatischem Werk (*Faust*, die *Zauberflöten*-Fortsetzung als selbst schon ‚musikalischer‘ Text) und in Prosaschriften (*Das Märchen*, *Wilhelm Meister*).

Für das dramatische Werk ist vor allem das Element der Schauspielmusik zu berücksichtigen, aus dessen mehr oder minder intensivem Einsatz, wie im vorigen Kapitel bereits erörtert wurde, ein fließender Übergang zwischen Schauspiel und Oper entsteht.<sup>651</sup> Die Frage nach der Position von Musiktheater und Schauspiel um 1800 spielt bei der Genese der *Faust*-Dichtungen insofern eine wichtige Rolle, als Goethe über den Faktor Musik, aber auch über spezifische Versformen den Anschluß seines Dramas an die Oper suchte (s.u.). In diesem Zusammenhang sind auch die im Randbereich des Modells Oper anzusiedelnden Maskenzüge und Festspiele als eines der Vorbilder für das ‚Welttheater‘ *Faust* zu sehen, die in spezifischer Weise Text, Musik und theatrale Darstellung verbinden und in einen funktionalen gesellschaftlichen Rahmen stellen. Die Maskenzüge und Festspiele gehören laut Krämer noch zu den Desideraten der Goetheforschung, ebenso wie die Querbezüge von Libretti und Lyrik.<sup>652</sup> Mit Hartmanns Arbeit, die sich detailliert mit den Versformen und Liedeinlagen der *Faust*-Dichtungen im Vergleich zu den Libretti beschäftigt und die Bezüge zum zeitgenössischen Musiktheater in Goethes Festspielkonzeption<sup>653</sup> am Beispiel von *Pandora* und *Des Epimenides Erwachen* aufzeigt, dürfte zumindest ein Teil dieser Forschungslücke geschlossen sein. Interessant dabei ist, daß die in einem weiteren Sinn

---

<sup>650</sup> Ebd., S. 466.

<sup>651</sup> Eine Übersicht über Goethes gesamtes dramatisches Werk, seine Libretti, die Dramen, Festspiele, Übersetzungen etc., mit Hinweisen zu den jeweiligen Musikanteilen sowie den Angaben zu den Komponisten und der Art der Vertonung und Aufführung findet sich bei Holtbernd, S. 237-259.

<sup>652</sup> Krämer, S. 466.

<sup>653</sup> Dabei ist die genetische und strukturelle Nähe zwischen Oper und Festspiel sowie die situative Definition des Festspiels zu unterstreichen: „Tatsächlich kennen Musikologie und Literaturwissenschaft den Begriff des Festspiels nicht als eng umrissene Gattung, sondern als Aufführungsprinzip verschiedener Werksgattungen in einem festlichen (prachtvollen) Rahmen zu einem besonderen Anlaß sakraler oder säkularer Natur. Das Festspiel ist demnach weniger ein Gattungs- als ein Aufführungsprinzip, bei dem der situative Bezug des poetischen Werks das Zentrum der Gattung bildet, sei er sakraler oder säkularer Natur.“ (Hartmann, S. 290.)

aufgefaßte Opernhaftigkeit der Festspiele und Libretti - opernhaft durch die genuine Integration von Text, Musik und Inszenierung - mit ihrer modellhaften Wirkung auf Lyrik und Drama, wie sie hier angesprochen wird, ebenso als Aspekte fungieren, die das *Märchen*, Goethes „erzählte Oper“, aufgreifen. Generell ist anzumerken, daß sich etliche Aspekte, die die Opernhaftigkeit des *Faust* begründen, wie ein roter Faden durch Goethes Werk ziehen und sich auch in der Struktur des *Märchen* niederschlagen: etwa die Bezüge zur Antike, diejenigen zur *Zauberflöte*, die Reflexion auf Inszenierung und Theatralität oder die vieldiskutierte Ironie Goethes. Der Aspekt der Ironie, der den dritten Modus des Modells Oper ausmacht und uns in dieser Form bisher weder bei Herder noch bei Schiller begegnet ist, sowie die beiden ersten Modi, ästhetische Autonomie und Gesamtkunstwerk, bilden den Fokus der folgenden Analysen. Wenn man den Modus Gesamtkunstwerk eher dem *Faust* und den der ästhetischen Autonomie eher dem *Märchen* zuordnen kann, so geschieht das im Hinblick auf eine Dominanz, nicht eine Ausschließlichkeit.

Für den Einfluß der Oper auf das Sprechdrama bildet der Bereich der Schauspiel- und Bühnenmusik und die unscharfen Gattungsgrenzen zwischen Musik- und Sprechtheater einen zentralen Anknüpfungspunkt. Jörg Krämer schlägt das Bild einer „gemeinsamen Achse“<sup>654</sup> vor, deren Enden von der Oper und vom Sprech-Theater mit akzidenteller Musik markiert werden und die durch eine Fülle von Zwischenformen verbunden sind und in gegenseitiger Wechselwirkung stehen. (s.o. Kap. 3, S. 20) Dazu gehört auch die Modeform des Melodrams, das Musik und gesprochene Sprache kombiniert, und Werke, die „von vorneherein sowohl eine Aufführung als Sprechdrama wie als Musikdrama zulassen.“<sup>655</sup> Als weitere einflußreiche Genres neben dem Melodram, mit denen sich Goethe auseinandergesetzt hat und die sozusagen analog zur Entwicklung der Operngeschichte deutliche Spuren in seinem Werk hinterlassen haben, sind empfindsames norddeutsches Singspiel, italienische Opera buffa, französische und italienische ernste Oper, die Opern Mozarts, romantische Oper.

Von Goethes Dramen, denen wegen ihrer Liederinlagen, der Schauspielmusik und melodramatischen Stellen Opernhaftigkeit zugeschrieben wird, stellt *Egmont* das bekannteste Beispiel dar; immer wieder erwähnt werden auch *Götz* und *Clavigo*. Holtbernd untersucht die „musikdramaturgische Disposition“<sup>656</sup> des *Tasso* gerade aufgrund des Verzichts auf Bühnenmusik. Am Beispiel des *Egmont* wird weiter unten gezeigt werden, wie Goethes Vorgehen aussehen kann, auf der Basis seiner Auseinandersetzung mit dem Musiktheater auch sein dramatisches Werk mit opernhaften Merkmalen auszustatten, und welche Funktionen für die Textaussage damit verbunden werden.

---

<sup>654</sup> Krämer, S. 29. Hartmann greift Krämers Topos von der „gemeinsamen Achse“ für ihre *Faust*-Analysen auf (vgl. Hartmann, S. 9). - Die Vieldeutigkeit der Gattungsbezeichnungen und die damit verbundene Problematik einer klaren Abgrenzung zwischen Musik- und Sprechtheater konstatiert in Bezug auf Goethe auch Holtbernd. Er kommt zu dem Schluß: „Das einzig sinnvoll erscheinende Kriterium zur Unterscheidung der Gattungen scheint die Qualität von Musik in den Dramen zu sein, wobei man natürlich aufgrund unterschiedlicher Länge der Stücke keine genaue Zahl von Gesängen angeben kann, nach der das eine Werk als Singspiel, das andere aber als Schauspiel zu bezeichnen ist.“ (Holtbernd, S. 124.)

<sup>655</sup> Krämer, S. 29.

<sup>656</sup> Holtbernd, S. 133.

Bei der Frage nach dem Einfluß des Musiktheaters auf Goethes Werk, der zu opernhafte Merkmalen im literarischen Text führen kann, ist ein Blick auf die Zuschreibungen verschiedener Formen von Opernhaftigkeit bei Hugo von Hofmannsthal aufschlußreich. Neben Hinweisen auf eine spezifische Faktur von Goethes Dichtung gibt Hofmannsthal Ausführungen auch den Blick auf eine Möglichkeit zur Diskursivierung des Modells Oper frei. Hofmannsthal hat in der Einleitung zu den von ihm edierten Singspielen Goethes vier literarische Werke des Dichters als „opernhaft“ und „innere Oper“ gekennzeichnet: das *Märchen*, *Der Zauberflöte zweiter Teil*, *Wilhelm Meister* und den *Faust*, insbesondere den zweiten Teil.<sup>657</sup> Mit ihrer spezifischen sprachlichen Gestaltung und der Art der Begründung steht Hofmannsthal *Einleitung* exemplarisch für den postromantischen und neoklassizistischen Diskurs über die Oper als Modell für die Literatur, ja als Modell für das Ästhetische an sich. Damit weist Hofmannsthal eine große Nähe zu Oscar Bies ästhetizistischer Opernapotheose von 1913 auf. Im Kontrast zu Schillers negativer Bewertung des opernhafte Schlusses des *Egmont* (s.u.) läßt sich an Hofmannsthal's Goethe-Apotheose im Zeichen der Oper der Paradigmenwechsel ablesen, der sich in der Zwischenzeit im ästhetischen Diskurs vollzogen hatte: vom Wort zur Musik und zur musikalisierten Oper.<sup>658</sup> Hofmannsthal's Ausführungen sind weniger dazu geeignet, eine Analysegrundlage für eine Untersuchung von Oper als Modell in bestimmten Werken Goethes zu bieten, als vielmehr spezifische Kategorien des Operndiskurses seit 1800 und um 1900 wie „Fest“, „Traum“ und „innere Musik“ deutlich zu machen. Hofmannsthal's Darstellung bezeichnet in mindestens ebenso großem Maße seine eigene Ästhetik, wie sie eine Beschreibung von Goethes Werken darstellt. So, wie Hofmannsthal Musik und Oper als ästhetische Leitkategorien bei Goethe ausmacht und diese als Chiffren der dichterischen Innenwelt präsentiert, scheinen dessen Affinitäten zur Romantik eine antagonistische Auffassung von Klassizismus und Romantik zu überspielen. Für das *Märchen* stellt Hofmannsthal die typisch romantische Verknüpfung von Oper, Traum und Märchen als Chiffren des Poetischen her. Märchens seien

„Träume, die aus einer wunderbar erfüllten Seele heraustreten, sie sind phantastisch einfach (...) oder sie sind bunt und vielgestaltig verwoben: so jenes

<sup>657</sup> Hugo von Hofmannsthal: Einleitung zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Bd. 8: Reden und Aufsätze I (1891-1913). Hg. v. B. Schoeller. Frankfurt a. M. 1979, S. 443-448. – Hartmann berichtet von einer engen Traditionslinie zwischen Goethe und Hofmannsthal in Bezug auf beider Beschäftigung mit der Oper: „Auf eine weitere Vermittlungslinie machte mich gesprächsweise Uwe Schweikert aufmerksam: Hugo von Hofmannsthal's Libretti rezipieren Elemente der frühen Buffa, als diese noch gar nicht wiederentdeckt war. Hofmannsthal hat jedoch Goethes Singspiele ediert!“ (Hartmann, S. 127 Anm. 724.) – Neben der Opernhaftigkeit in Goethes Werk hat Hofmannsthal auch Shakespeares Dramen im Blick, die er im Vorwort zu *Die ägyptische Helena* als „reine Opern“ bezeichnet (vgl. Lindenberger, S. 77).

<sup>658</sup> Der Konflikt zwischen Auf- und Abwertung von Literatur, der die Oper als ästhetisches und strukturelles Vorbild zugrunde liegt, ist noch in Mathias Mayers aktueller Studie präsent: „Als Medium der reflektierten Intermedialität ist die Künstlichkeit der Oper aber nichts Nachträgliches oder gar Verwerfliches, sondern gleichsam die Matrix der Literatur. Shakespeare und Victor Hugo haben mit ihrem opernhafte Sprechtheater hier Maßstäbe gesetzt.“ (Mayer, S. 171.)



reichste, lange im Innern gehegte und endlich an den Tag gebrachte, das *Märchen* aus den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, worin die Elemente des Daseins tiefsinnig spielend nebeneinander gebracht sind und eine undeutbar innere Musik aus schönen, da es sich an der Harmonie des vorgestellten völlig zur Genüge ergötzt Bildern und Lebensbezügen entsteht, deren Deutung aber auch das Gemüt nicht verlangt, da es sich an der Harmonie des Vorgestellten völlig zur Genüge ergötzt. Dieses *Märchen* hat Novalis eine *erzählte Oper* genannt und damit wunderbar bezeichnet. (...) Der Leser fühlt sich tausendfach sanft berührt und bewegt, niemals aufgeregt: ihm ist zumute, als ströme eine Symphonie dahin, die seine Seele ganz erfüllt (...) Wäre es eine Oper, es wäre leicht die vollkommenste aller Erfindungen, die jemals der Musik gedient haben: denn es ist naiv und bedeutungsvoll, lebendig und tief; es unterhält die Sinne, beschäftigt die Phantasie und bewegt das Gemüt: Man könnte es eine innere Oper nennen und es gehört sicherlich zum magischen deutschen Wesen, einen solchen festlichen Traum Jahre, vielleicht Jahrzehnte lang in stiller Seele lautlos ausbilden zu können.“<sup>659</sup>

„Musik“ ist dabei weniger real erklingende Musik, sondern so wie „Oper“ und „Symphonie“ Chiffre für einen poetischen Zustand, der eine musikalische Wirkungsästhetik mit der Asemantik von Musik und Oper verknüpft. Auch verwischt Hofmannsthal die Grenze zwischen Märchenoper und Märchen als „innerer Oper“.

Goethes unverzerrt gebliebenes Opernfragment *Der Zauberflöte zweiter Teil* ist für Hofmannsthal nicht nur die „Zurüstung zu einem Fest, das unvollkommen bleiben mußte, weil ein Element ausgeblieben ist, das gerufen war, das Höchste und Tiefste zu verbinden“<sup>660</sup> (gemeint ist die Musik). Vielmehr habe die Fortsetzung von Mozarts *Zauberflöte* schon in Goethes Innerem eine Musikalisierung erfahren, die sie bei der Niederschrift über das Original weit hinaushebt.

Opernhaftigkeit im *Wilhelm Meister* bedeutet für Hofmannsthal in erster Linie „erhaben-festliche“ Elemente, die in dem von Novalis als „völlige Prosa“ gescholtenen Text leicht zu finden seien:

„An Mignons Exequien denkt jeder - sie sind ein völliges Oratorium, eine geistliche Oper ohne gleichen, aber ist nicht die Aufklärung Wilhelms über Leben und Berufung gleichfalls in der Weise einer Feierlichkeit angeordnet, welche zu ihrer letzten Erfüllung nur noch der Musik bedürfte? Die geheiligte Stunde des Sonnenaufganges, die Anordnung des Raumes, die Erscheinungen, die Überreichung des Lehrbriefes, das Hereintreten des Kindes - sind dies nicht wahrhaft musikgemäße Teile einer in hohem Sinn *opernhafte* Handlung? Ist nicht Wilhelms Lebensfolge, wie es sich allmählich um ihn sammelt, ein wahrhaft musikalischer Festgedanke (...)? Denken wir eine solche symbolische Handlung wie die Überreichung des Lehrbriefs (...) aus dem Zusammenhange gelöst und für sich gestellt, so sind wir, als hätte unerwartet eine verborgene Tür in der Wand sich aufgetan, im Bereich, das uns hier umgibt: in dem der allegorischen Szenen und Aufzüge, der festlichen für Gesang und Musik bestimmten Gruppen und Ausschmückungen, der halb opernhafte und völlig opernhafte Veranstaltungen.“<sup>661</sup>

---

<sup>659</sup> Hofmannsthal, S. 443f, Herv. im Orig.

<sup>660</sup> Ebd., S. 445.

<sup>661</sup> Ebd., S. 446, Herv. im Orig.

Als Kulminationspunkt der opernhafte Werke Goethes jenseits dessen Arbeiten für das Musiktheater erscheint der *Faust*, insbesondere der zweite Teil. Als musikalisiertes Universaltheater reicht er über weit die reale Bühne hinaus und gilt Hofmannsthal, indem er „Fest“ und „Musik“ verknüpft, als die „Oper aller Opern“:

„Es war Goethe natürlich, Festliches hervorbringen: er sieht wie keiner die Kette von Festen im Walten der Natur. (...) der zweite [Teil des *Faust*, S.L.] ist eine Kette von Festen und Feierlichkeiten, er ist voll Zeremoniell und Liturgie, er ist, als Ganzes genommen, das Fest aller Feste und, da er auf Schritt und Tritt Musik postuliert, die Oper aller Opern.<sup>662</sup> Er ist durchaus fürs Theater gedacht: aber fürs Theater in dem Sinne als es eine festliche Anstalt ist. Er ist auf dem Theater nie völlig zu realisieren, aber er wird, von Epoche zu Epoche, das Theater anspornen, seine höchsten Kräfte dran zu setzen, um den äußeren Sinnen hier das unvergleichliche Fest zu bereiten, das im inneren aufnehmenden Sinn zu einem Höheren, einer geheimnisvollen Chiffre sich verknüpft. Mit einem Fest der Elementargeister, einem Oratorium, einer sinnlich-geistigen Oper setzt der Zweite Teil ein; mit einem Aufschweben, einem innigsten Hinstreben zu dem, was unter den Künsten der Musik zugeteiltes Gebiet, endet er; (...) Aus diesem kosmischen Fest [der Klassischen Walpurgisnacht, S.L.] aber, diesem von innerer Musik verklärten Bacchanal, tritt nun, geheimnisvoll und doch notwendig, wie die Blütenkrone zuoberst aus dem Stengel, das Fest aller Feste hervor: die Begegnung und Vermählung des Menschen Faust mit dem Dämon Helena - liebende Begegnung, Vermählung, Elternschaft und jäher Tod - alle die erhabenen Feste der Natur symphonisch in eins gebracht. (...) nichts ist daran dem Sinn unfaßlich, der alles dies für die gewaltigste und sinnvollste Musik zu nehmen weiß, welche jemals von der Phantasie hervorgebracht wurde.“<sup>663</sup>

Das in unserem Kontext besonders Bemerkenswerte an Hofmannsthals *Einleitung* besteht in der Tatsache, daß er im Rahmen einer Singspiel-Edition so ausführlich Stellung bezieht zur Opernhaftigkeit in Goethes weiterem Werk. Das Konzept ‚Oper‘ dient Hofmannsthal als Fluchtpunkt zur Beschreibung der poetischen Essenz, die er als spät- und postromantischer Ästhetizist in Goethes Werk erblickt. Dabei ist das Konzept ‚Oper‘, so wie Hofmannsthal es verwendet, unabhängig von der tatsächlichen literarischen Gattung: von den vier Werken ist eines dem Bereich Musiktheater, eines dem Sprechtheater und zwei der epischen Literatur zuzuordnen. Allen Fällen liegt jedoch der Gedanke zugrunde, daß Musikalität und Opernhaftigkeit nicht nur ein wesentliches Element des Musiktheaters ist, also der edierten Singspiele, sondern auch eine Möglichkeit, intermediale Phänomene in der Literatur bewirken: eine Literatur, die mit rein textuellen Mitteln Effekte erzielt, die sich am Modell der Musik und der Oper orientiert.

<sup>662</sup> Möglicherweise rekurriert Hofmannsthal implizit auf E.T.A. Hoffmann, der in seiner Novelle *Don Juan Mozarts Don Giovanni* als „Oper aller Opern“ bezeichnet.

<sup>663</sup> Ebd., S. 447f. - Goethe hatte selbst die Konnotation von „Fest“ und Gesamtkunstwerk-Ideal (Oper) vorgenommen: „Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem andern zu vergleichen.“ (Zu Eckermann, 22. März 1825. Zitiert nach Walwei-Wiegelmann, S. 158.)

#### 4.1.2 Opernhaftigkeit in Goethes *Egmont*: Funktionen eines Modells

Der Fall *Egmont* ist ein einschlägiges Exempel für die Oper als Modell in Goethes dramatischem Werk und gibt in mehrerer Hinsicht Aufschluß über den Diskurs zur Opernhaftigkeit in Ästhetik und Poetik um 1800. Dem wird im folgenden in zwei Etappen nachgegangen: einmal anhand eines Aspektes, den E.T.A. Hoffmann in seiner Rezension des *Egmont* anspricht und an dem sich grundsätzliche Erkenntnisse zum Modell Oper entwickeln lassen, dem Gesang, und zum zweiten anhand einer Analyse des *Egmont* im Hinblick auf dessen Opernhaftigkeit, die aus dem Anschluß des Dramas an Formen des zeitgenössischen Musiktheaters resultiert. Goethe greift in seinem Drama auf Gesang und Liederinlagen, Pantomime, „Siegessymphonie“ und Melodram zurück und funktionalisiert diese Formen des Musiktheaters für seine poetische Intention.

*Musikalisierung der Sprache im Egmont durch Gesang:*

E.T.A. Hoffmann unterscheidet in seiner Rezension von Beethovens Schauspielmusik zum *Egmont* strikt zwischen dem Gesang in der Oper und dem im Schauspiel mit akzidenteller Musik:

„Es ist unausstehlich, wenn in der Oper irgendein anderes Motiv zum Singen gesucht wird als das, was überhaupt der ganzen Oper zur Basis dient, nämlich der erhöhte poetische Zustand, welcher bewirkt, daß des Menschen Sprache in leidenschaftlichen Augenblicken von selbst Gesang wird. Alle die „Wollen wir nicht ein Liedchen singen?“, „Singe einmal mein Liebling, liebe Tochter“ und so weiter sind daher ungemein lächerlich, da sie *in der Oper selbst die Oper vernichten*. Im Schauspiel dagegen soll das Lied wirklich ein Lied sein, wie man es wohl im Leben anstimmt, und da vernichtet die Mitwirkung des Orchesters, als etwas ganz fremdartiges Hinzutretendes, den eigentlich beabsichtigten Effekt des Ganzen.“<sup>664</sup>

Damit scheint E.T.A. Hoffmann eine qualitative Differenz zwischen der Oper zu markieren, in der Musik und Gesang einen integralen, die Handlung und die poetische Aussage tragenden Bestandteil darstellen, und dem Schauspiel, in dem Gesang und Musik nur als eine Möglichkeit der lebensweltlichen Realität akzeptiert werden können. Bei näherem Hinsehen fällt aber auf, daß Hoffmann diese Differenzierung in der Rezension nicht durchgehend beibehält, woraus sich Überlegungen zum Modell Oper auf zwei Ebenen ergeben: Zum einen im Hinblick auf die Differenzierung von Hoffmann (1), bei der es um eine mögliche Binnendifferenzierung des Modells Oper mit der Unterkategorie ‚Modell Singspiel‘ geht, und zum anderen im Hinblick auf eine übergeordnete poetologische Ebene (2), die an Hoffmanns Bestimmung des Singens, das in der Oper auf einen „erhöhten poetischen Zustands“ reflektiert, anschließt und einen Bogen zu vor allem romantischen Konzeptionen von Lied und Gesang als strukturbildendes Element im Erzähltext schlägt. Der Gesang als ‚natürliche‘ Äußerungsform literarischer Figuren kann demzufolge als ein opernhafte Prinzip beschrieben werden – und nicht (nur) als eine Frage der Musikalisierung der Sprache im Sinne der Idee der absoluten Musik.

<sup>664</sup> E.T.A. Hoffmann: Ludwig van Beethoven, Musik zu Goethes *Egmont* [Rezension]. In: Ders.: Schriften zur Musik, Singspiele. Hg. v. Hans-Joachim Kruse (E.T.A. Hoffmann: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9). Berlin, Weimar 1988, S. 174-183, hier S. 178f, Herv. S.L. Hoffmanns Rezension erschien am 21. Juli 1813 in der AMZ.

(1) E.T.A. Hoffmanns Kritik an dem als zu opernhaft empfundenen Gesang im *Egmont* - wohlgermerkt im Rahmen einer Rezension von Beethovens Komposition, die als eine selbstständige musikalische Schicht und genuiner Bestandteil des Dramas verstanden wird (vgl. auch die Regieanweisungen!) - bezieht sich nicht auf das Drama als Ganzes, sondern auf ein bestimmtes Lied, das Klärchen im ersten Akt singt („Die Trommel gerühret!“). Für ein Schauspiel sei es zu sehr geschmückt, während es für die „Operette“ (i.e. komische Oper, Singspiel) ein „Meisterstück“ sein würde.<sup>665</sup> Hoffmann hält hier an einem spezifischen Illusionskonzept fest: solche Liederinlagen müßten zumindest virtuell den Erfordernissen von Inzidenzmusik entsprechen („zu solchen im Schauspielen vorkommenden Liedern höchstens *die* Begleitung setzen, welche von den auf dem Theater befindlichen Personen, wenigstens scheinbar, ausgeführt werden kann.“<sup>666</sup>).

Im Gegensatz zu dem als zu opernhaft empfundenen Lied hält Hoffmann das opernhafte Finale des Dramas, für das Goethe in den Regieanweisungen und Beethoven in seiner kompositorischen Umsetzung dramaturgische Elemente des Musiktheaters verwendet (Melodram, Pantomime und „Siegessymphonie“), für äußerst gelungen.<sup>667</sup> Man könnte zwar durchaus von einem konkurrierenden Modell von Vokal- und Instrumentalmusik bei Hoffmann sprechen, zumal er abschließend die „Beethovensche Instrumentalmusik“ würdigt, und, ohne daß der Begriff an dieser Stelle fällt, Beethovens „Besonnenheit“ und seine Beherrschung des musikalischen Materials lobt, die er auch in seiner berühmten Rezension der Fünfter Sinfonie Beethovens herausstellt. Da Hoffmann wesentliche ästhetische Grundsätze aber auch an Beispielen des Musiktheaters entwickelt (s.u. Kap. 5), können wir uns auf seine ästhetische Bestimmung des Singens konzentrieren, die auf Konzeptionen der romantischen Oper vorausweist und sich wie eine abschließende Stellungnahme zu der Diskussion um Musik und Gesang im (deutschsprachigen) Musiktheater ausmacht.

Um die Bedeutung von Hoffmanns Konzeption, „Oper“ und „Schauspiel“ anhand der dramaturgischen Rechtfertigung des Singens für das Modell Oper im Rahmen von Goethes Werk mit *Egmont* als Exempel zu erfassen, müssen wir kurz auf die historische und wissenschaftliche Debatte um das deutsche Singspiel ausgreifen. In seinem Präzisierungsversuch des Terminus' Singspiel lehnt Joachim Reiber die Vermeidung des historisch und konzeptionell problematischen Wortes „Singspiel“ als Sammelbegriff zugunsten des allgemeineren Terminus „Oper“ oder „deutsche Oper“ vor allem mit der Begründung ab, daß der „Begriff *Oper* der Musik eine konstitutive, dramaturgisch tragende und gefestigte Rolle zuzuweisen scheint, wie er sich in der Konzeption der betreffenden Werke nur selten findet.“<sup>668</sup> Demgegenüber habe insbesondere in den 1760er und 1770er Jahren in Bezug auf die Werke, in dessen Kontext der Terminus Singspiel verwendet werden soll, noch keinerlei Konsens darüber bestanden, wie die Musik in einzelne Szenen

---

<sup>665</sup> Ebd., S. 178.

<sup>666</sup> Ebd., S. 179, Herv. im Orig.

<sup>667</sup> Vgl. ebd., S. 182f.

<sup>668</sup> Joachim Reiber: Art. „Singspiel“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Aufl., Bd. 8. Kassel/Basel/Stuttgart 1998, Sp. 1470-1489, hier Sp. 1471, Herv. im Orig.

oder gar in ganze Akte zu integrieren sei. Szenen seien selten so angelegt gewesen, daß sie „in einer musikalischen Nummer kulminierten, Gesangseinlagen habe man oft auf simple Weise motiviert (etwa durch die Aufforderung an eine Bühnenfigur, ein Lied zu singen), und Aktschlüsse oder -anfänge ohne Musik seien gang und gäbe gewesen.“<sup>669</sup> Als wesentliches Merkmal von Singspielen – so man denn eine bestimmte Werkgruppe unter diesen Terminus subsumieren will – kann ihr „entstehungsgeschichtlicher Zusammenhang mit den gesprochenen Schauspielen“<sup>670</sup> gesehen werden.

Reibers Darstellung der Diskussion um das Singspiel zeigt zweierlei. Zum einen zeichnet sich die tendenziell wachsende Dominanz der Musik ab: Wenn im Singspiel die Frage nach der dramaturgischen Rechtfertigung von Musik und Gesang zentral war, die Nähe zum gesprochenen Schauspiel entstehungsgeschichtlich gegeben und zugleich der Ausdruck ‚Singspiel‘ auch auf eine Abgrenzung zur Oper mit der Musik als zentralem Faktor zielte<sup>671</sup>, wenn hingegen in Dramen wie dem *Egmont* der Faktor Musik dramaturgisch und poetologisch aufgewertet wird, dann scheint sich um 1800 (oder eher im ausgehenden 18. Jahrhundert) eine Tendenz von der Fixierung der (deutschen) Oper auf die Sprache als leitendes Paradigma zur Musikalisierung des (Sprech-) Dramas mit der Musik als Fokus abzuzeichnen. Das entspricht im Ganzen der bekannten Tendenz der allmählichen Auf- und Überbewertung des Musikalischen, die aber auch und gerade im Bereich des Musiktheaters und Singens entwickelt wird, wie in dieser Studie gezeigt werden soll. Zum zweiten läßt sich mit Blick auf die Rezension von Hoffmann die Möglichkeit beschreiben, das Modell Oper zu differenzieren. Hoffmanns Forderung nach einer Abgrenzung von Oper und Schauspiel mit Musik anhand der Lied-Frage verweist bereits auf die Praxis einer tendenziellen Vermischung von Schauspiel und Musiktheater, denn sonst müßte man die Differenz nicht so nachdrücklich betonen. Bezieht man Hoffmanns Forderung auf die eben skizzierte Diskussion um das Singspiel und dessen dramaturgische Begründung des Gesangs, dann läßt sich – rein methodisch gesehen – eine Unterscheidung von ‚Modell Oper‘ und ‚Modell Singspiel‘ für die Literatur konstatieren. ‚Singspiel‘ wird dabei nicht als Gattungsbegriff, sondern als systematisches Konzept im Rahmen des Modells Oper verstanden – und damit als eine „dramatische Chiffre jener utopischen ‚Unschuld und schönen Einfalt‘“<sup>672</sup>, als die das Singspiel seit Wieland gehandelt wurde. Das ‚Modell Oper‘ wäre demnach immer dann für einen literarischen Text zu veranschlagen, wenn Musik und Gesang als von der Erzählinstanz unhinterfragte Elemente in der Literatur erscheinen würden, wie das im Finale des *Egmont* der Fall ist oder beispielweise im Helena-Akt des

---

<sup>669</sup> Ebd., Sp. 1471.

<sup>670</sup> Ebd.

<sup>671</sup> Vgl. ebd.

<sup>672</sup> Ebd., Sp. 1487.

*Faust*. Vom ‚Modell Singspiel‘ ließe sich hingegen dann sprechen, wenn Lieder und Musik im Handlungszusammenhang des Textes dramaturgisch begründet würden, wie etwa das Lied Lilies im *Märchen* oder die Gesangseinlagen des Harfners im *Wilhelm Meister*.

(2) Auf einer übergeordneten poetologischen Ebene läßt sich Hoffmanns Bestimmung des Singens, das der Ausdruck eines „erhöhten poetischen Zustands“ sei, explizit an das Modell Oper anknüpfen. Gesang taucht in der Literatur um 1800 in Form von Liederinlagen und der thematischen oder strukturellen Aufwertung des Liedes verstärkt auf. Hoffmann bezeichnet die Grundkonstellation der Oper als „erhöhten poetischen Zustand“, der den automatischen Übergang der Sprache in das Singen in bestimmten Momenten hinreichend begründet. Wenn also in Erzähltexten, vor allem in romantischen, der Gesang eine nicht näher explizierte, im szenischen Handlungsraum als selbstverständlich hingegenommene Äußerungsform der Figuren darstellt, dann folgt diese Darstellungsweise des Textes dem Prinzip der Oper, so wie Hoffmann es als deren „Basis“ angibt. Oder anders formuliert: Der Übergang der Sprache in Gesang stellt ein opernhafte Prinzip dar, das generisch mit der Ästhetik der Oper – und eben nicht (nur) mit Vorstellungen des Musikalischen im Sinne der Idee der absoluten Musik – verknüpft ist und das in Formen der Oper, des Schauspiels mit Liederinlagen oder aber in Erzähltexten künstlerisch realisiert werden kann. In Prosaliteratur findet sich Gesang nicht nur auf thematischer Ebene, indem Figuren an Stelle von sprachlichen Äußerungen singen; man kann von ‚Gesang‘ im Erzähltext aber auch im Fall von sprachmusikalischer ‚Verklanglichung‘ der Rede sprechen, wie sie in romantischen Texten zu finden ist. Beides sind aber sehr unterschiedliche Phänomene verdeckter Intermedialität, von denen vor allem das erste, also das Singen von Erzählfiguren als reguläre Kommunikationsform, im Rahmen des Modells Oper zum Tragen kommt. Zur Abgrenzung vom Lied oder der Konzertarie als singulären musikalischen Phänomenen läßt sich der Gesang als opernhafte Prinzip durch seine Einbettung in einen szenischen Handlungsrahmen definieren.

Die von Hoffmann am Beispiel des *Egmont* aufgeworfene Problematik der Rechtfertigung des Gesangs, der ja eine zentrale Diskurs-Kategorie des Modells Oper darstellt, innerhalb des dramatischen Zusammenhangs läßt sich auf weiteren Textbeispielen dieser Arbeit im Bereich der Prosaliteratur übertragen. Novalis Roman *Heinrich von Ofterdingen*, Tecks *Magelone*-Zyklus und Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf* sowie Erzählungen von Eichendorff und Jean Paul lösen auf je unterschiedliche Weise das Problem, daß sich aus dem Einfügen von Gesang in die Rede der Figuren ergibt. Da in diesen Texten ebenso wie im Drama *Egmont* durch die Musikalisierung der Sprache eine Differenz zwischen der normalen Figurenrede und dem ‚erhöhten Zustand‘ der im Gesang potenzierten Sprache konstatiert werden kann, was ein von der Erzählinstanz produzierter Effekt ist, können die Beispiele auch auf den Modus der dramatischen Ironie perspektiviert werden.

*Funktionalisierung opernhafter Elemente im Egmont:*

Goethe hatte bei Beendigung der Arbeit am *Egmont* 1787 von Rom seinen damaligen ‚Hauskomponisten‘ Kayser um Schauspiel- und Bühnenmusik für sein neustes Werk gebeten („die Symphonien, die Zwischenakte, die Lieder und einige Stellen des fünften Akts, die Musik verlangen“<sup>673</sup>). Kaysers Komposition kam zwar nicht zustanden, aber die Schauspielmusik von Beethoven liefert 1811 exakt die eigentlich von Kayser gewünschte Vertonung. Der musikalische Schluß des fünften Aktes wird von einer melodramatischen Passage eingeleitet, auf der eine ausgedehnte Pantomime mit Klärchen als Allegorie der Freiheit folgt, die Egmont träumt oder als Vision erlebt. Die Pantomime endet in einem Tableau und wird von Inzidenzmusik („kriegerische Musik von Trommeln und Pfeifen“<sup>674</sup>), die in größtmöglichem Kontrast zu der die Vision begleitenden Musik steht, zurück in die Bühnenrealität geführt. Die spiegelbildliche Konstruktion ganz am Ende des Werkes, in der die Inzidenzmusik der Trommeln wieder durch die Musik ersetzt, also gleichsam gelöscht und in eine „Siegessymphonie“ überführt wird, markiert die strukturelle Bedeutung der Musik für die Gestaltung des *Egmont*-Stoffes. Im folgenden soll gezeigt werden, in welcher Weise sich die opernhafte und melodramatische Gestaltung des *Egmont* die poetische Aussage des Werkes mitbestimmt. Dabei muß, so die These, nicht nur die letzte Szene, sondern auch die Szene von Klärchens Tod und vor allem die Funktionalisierung der Musik in beiden Szenen, die sich wechselseitig aufeinander beziehen läßt, berücksichtigt werden.

Das Drama setzt Musik und musikalisch-szenische Gestaltung – Liederlagen zur Charakterisierung Klärchens, die melodramatische Traumvision, Einleitungs-, Zwischenakt- und Schlußstücke, zum Teil explizit von Goethe vorgeschrieben – in den unterschiedlichsten Funktionen ein.

Anders als es Schillers Formulierung vom „Salto mortale in eine Opernwelt“<sup>675</sup> in dessen ablehnender *Egmont*-Rezension behauptet, tritt der melodramatische Schluß nicht unvorbereitet ein, und das nicht nur wegen der vielfachen vorangegangenen Musikverwendung, sondern auch aus strukturellen Gründen. Das Ende der letzten Szene

---

<sup>673</sup> Goethe an Philipp Christoph Kayser, 14. August 1787. In: Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Bd. 4: Dramatische Dichtungen II. Hg. v. Wolfgang Kayser. München <sup>13</sup>1994, S. 617.

<sup>674</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Egmont*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Werke, Bd. 4, S. 370-454, hier S. 453.

<sup>675</sup> „Kurz, mitten aus der wahrsten und rührendsten Situation werden wir durch einen Salto mortale in eine Opernwelt versetzt, um einen Traum – zu *sehen*. Lächerlich würde es sein, dem Vf. dartun zu wollen, wie sehr er sich dadurch an Natur und Wahrheit versündigt habe; das hat er so gut und besser gewußt als wir; aber ihm schien die Idee, Klärchen und die Freiheit, Egmonts beide herrschenden Gefühle, in Egmonts Kopf allegorisch zu verbinden, sinnreich genug, um diese Freiheit allenfalls zu entschuldigen. Gefalle dieser Gedanke, wem er will – Rez. gesteht, daß er gern einen *witzigen* Einfall entbehrt hätte, um eine *Empfindung* ungestört zu genießen.“ (Friedrich Schiller: Über *Egmont*, Trauerspiel von Goethe (1788). In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 22: Vermischte Schriften. Hg. von Herbert Meyer. Weimar 1958, S. 199-209, hier S. 208f, Herv. im Orig.) Goethe reagierte gelassen auf Schillers Kritik: „In der Litteratur Zeitung steht eine Recension meines *Egmonts* welche den sittlichen Theil des Stücks gar gut zergliedert. Was den poetischen Theil betrifft; möchte Recensent ändern auch noch etwas zurückgelaßen haben.“ (Goethe an Herzog Karl August vom 1. Oktober 1788, In: Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Bd. 4: Dramatische Dichtungen II. Hg. v. Wolfgang Kayser. München <sup>13</sup>1994, S. 621.)

zwischen Brackenburg und Klärchen (V., 3) korrespondiert mit der Schlußszene in mehrfacher Hinsicht: Jene wird durch diese vorbereitet, ja vorweggenommen. Anders als die Inzidenzmusik (Lieder, Marschmusik) und die zunächst der Theaterkonvention geschuldeten Zwischenaktmusiken ist die Musik, die Goethe in den beiden Szenen mit Klärchens und Egmonts Tod fordert, integraler Bestandteil des Dramas und zugleich außerhalb der Bühnenrealität angesiedelt. Sie ist ein die Bühnenillusion durchbrechendes Mittel, ähnlich wie es Schiller für den Chor in der *Braut* fordert. Nicht an der Täuschung der Bühnenrealität ist Goethe gelegen – Schiller hatte ihm vorgeworfen, er habe sich „an Natur und Wahrheit versündigt“<sup>676</sup> –, sondern an einer höheren, symbolischen Wahrheit, die er in der sinnlich vorgestellten Allegorie der Freiheit in der Traumvision zum Ausdruck bringt. Schon in der Parallelszene mit Klärchens Tod fungiert Musik als Symbol: ihr Sterben findet hinter der Bühne statt, auf der Bühne wird es akustisch durch die Musik symbolisiert („eine Musik, Klärchens Tod bezeichnend, beginnt“) und optisch durch ein verlöschendes Licht („die Lampe, welche Brackenburg auszulöschen vergessen, flammt noch einigemal auf, dann verlöscht sie“). In ihren letzten Worten, nachdem sie das Gift getrunken hat, hatte Klärchen von der Lampe zu Brackenburg gesprochen: „Lösche diese Lampe still und ohne Zaudern, ich geh zur Ruhe.“<sup>677</sup> Klärchens Aufforderung ist ebenfalls ein Symbol, nämlich für ihre Beziehung zu Brackenburg, der für Egmont zur Seite treten muß: „Sie zieht mich nach, und stößt ins Leben mich zurück. O Egmont, welch preiswürdig Los fällt dir! Sie geht voran; der Kranz des Siegs aus ihrer Hand ist dein, sie bringt den ganzen Himmel dir entgegen.“<sup>678</sup> Diese Vorausdeutung von Brackenburg auf die pantomimische Darstellung in der musikalisierten Schlußallegorie unterstreicht die Komplementarität der beiden Szenen und der beiden Hauptfiguren. Die metonymische Vertauschung von Schlaf und Tod, die die Sterbeszene von Klärchen exponiert, wird in Egmonts musikalisierter Traum-Allegorie, die auf dessen Tod vorausweist, aufgegriffen<sup>679</sup>.

Als Verbindungsstück zwischen Egmonts Traum und Klärchens Tod fungiert die Szene im Gefängnis, zu deren Beginn – also zeitgleich mit Klärchens Tod – Egmont „schlafend auf dem Ruhebett“ gezeigt wird (während er in der dem Tod Klärchens vorausgehenden Gefängnisszene den fliehenden Schlaf beschworen hatte). An dieser Stelle wird Klärchens Tod mit Egmonts Schlafassoziiert. Die Musik, die „Klärchens Tod bezeichnet“, leitet als Zwischenaktmusik in die anschließende Gefängnisszene über (Umbaupause!) und bildet zugleich ein symbolisches Verweissystem, das vom Autor oberhalb der Handlungsebene angesiedelt wird. Dabei steht die Musik nicht nur symbolisch, sondern im dramaturgischen Kontext auch metonymisch für Klärchens Tod, da letzteres dem Blick entzogen und ersteres als expliziter Ersatz dafür dem Ohr geboten wird.

In der abschließenden Traum-Allegorie und Egmonts Gang zur Hinrichtung erfahren diese genuin musikalisch erzeugten Konstellationen eine Steigerung. Der Schlaf und die „Musik“

---

<sup>676</sup> Schiller: Über Egmont, S. 209.

<sup>677</sup> Goethe: Egmont, S. 444f.

<sup>678</sup> Ebd., S. 444.

<sup>679</sup> In der melodramatischen Passage, die dem Traum vorausgeht, spricht Egmont die Metonymie von Schlaf und Tod direkt an: „Süßer Tod! (...) und eingehüllt in gefälligen Wahnsinn, versinken wir und hören auf zu sein.“ (Ebd., S. 452.)



löschen als Gegenpole zur äußeren Realität das wache, rationale Dasein aus - im Unterschied dazu steht die „kriegerischen Musik mit Trommeln und Pfeiffen“ als Inzidenzmusik zum einen für die äußere Bühnenrealität und zum anderen als Symbol für Egmonts Scheitern und Tod. Damit ist auch die Musik in die vielfältige Oppositionsbildung, die eine Grundstruktur des Dramas ausmacht, eingeschrieben: der harte Rhythmus der „Trommeln und Pfeiffen“ steht der sanften „Musik“, die Egmonts „Schlummer“ begleitet gegenüber, so wie Klärchen gegen Alba, weibliches gegen männliches Prinzip, Liebe gegen Macht, Privatheit gegen Politik und Freiheit gegen Tod steht.

In die Schlußsequenz ist allerdings ein deutlich ironisches Element eingebaut, das auf dramaturgischer Ebene mit der strukturellen Opernhaftigkeit korrespondiert: Egmont wähnt Klärchen, die für ihn gleichbedeutend ist mit der Freiheit, in sicherer Obhut bei Ferdinand<sup>680</sup>, während sie tatsächlich bereits tot ist - ein Wissen, das der Autor mit dem Zuschauer teilt. Wie ernst ist also diese „eschatologische Schau“, die das Melodrama als Medium zur „Vermittlung von Jenseits und Diesseits“<sup>681</sup> benutzt, vom Autor gemeint? Wie überzeugend ist Egmonts musikgestützter innerer Rückzug in Wahnsinn und Traum als Lösung für das Drama? Die musikalische Begleitung und Überhöhung des Wortdramas („Siegessymphonie“) kann in doppelter Bedeutung gelesen werden: als dramatisch unmittelbarer Ausdruck des Trostes und der Erlösung oder als ironischer Kommentar des Autors, der sich sozusagen wie der Komponist in der Oper „über die Köpfe der handelnden Personen hinweg“ (Dahlhaus) mit dem Publikum über Egmonts Tragödie unterhält. Man kann also von einer Funktionalisierung der Oper als Modell im dritten Modus in seiner Variante als dramatische Ironie sprechen. Der Kontrast zwischen Scheitern im Drama und poetischer Überhöhung in der dramatischen Darstellung, die sich den Mitteln der Oper als Modell bedient, eröffnet einen Raum für die poetische Aussage, in dessen Mitte, gleichsam ironisch schwebend, sich das Drama als Ganzes einer vereindeutigenden Antwort verwehrt. Das *lieto fine* der Oper findet im Modus des Traums und in Gestalt einer „Siegessymphonie“ statt. Die Verklärung Klärchens - schon der Name spricht! - erinnert natürlich an Fausts Gretchen, ihr allegorisches Voranschreiten in Tod und Verklärung an den Schlußchor in *Faust II*: „das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.“ Die gesetzte Korrespondenz zwischen Oper/Musik, dem reinen Weiblichen und der Erlösung des männlichen Helden, fungiert als innere oder höhere Kompensation für den äußeren Totalverlust. Man kann den Schluß als positive Lösung lesen<sup>682</sup> oder aber, gerade wegen seiner Opernhaftigkeit, als einen ironisch gebrochenen. Die Oper als Modell gibt Goethe die poetischen Mittel in die Hand, seinem tragischen Helden Egmont einen versöhnlichen Tod zu verschaffen: die Oper als Versprechen für eine der düsteren Gegenwart entgegengestellte Zukunft.

---

<sup>680</sup> „Ich kenne ein Mädchen; du wirst sie nicht verachten, weil sie mein war. Nun ich sie dir empfehle, sterb ich ruhig.“ (Ebd., S. 452.)

<sup>681</sup> Holtbernd, S. 152.

<sup>682</sup> Vgl. beispielsweise Wolfgang Kayser: „Egmont ist wieder ganz er selbst geworden, er hat seine Freiheit wiedergefunden, die den Kern seines Wesens ausmacht, und er hat das Gefühl, daß sein Tod ein Schritt auf dem Wege zu einer glücklicheren Zukunft seines Landes sei.“ (Wolfgang Kayser: Nachwort zu *Egmont*. In: Goethe: *Egmont* (wie Anm. 674), S. 641.)

Liest man den *Egmont* im Hinblick auf eine auch biographisch gemeinte Künstlerproblematik, wie etwa Hartmut Reinhardt es unternimmt<sup>683</sup>, dann muß man im Hinblick auf das Modell Oper die Ambivalenz des Dramenschlusses und den dramaturgischen Rückgriff auf Elemente der Oper stärker herausarbeiten. Reinhardt erwähnt zwar den „Anflug von Ironie“<sup>684</sup>, der am Schluß aufgrund der dramatischen Gestaltung auf den Helden fällt, insofern sich sein Schicksal nicht durch eine heroische Tat, sondern nur durch ein „Traumbild der Seele“ erfüllt: „Darin liegt ein letzter Abstand von der Realität als dem Bereich, aus dem alles Träumen kommt und in dem es sich als ein Produktives verwirklicht oder als ein nur Innerliches bricht.“<sup>685</sup> Durch die Formung insbesondere des Schlusses nach dem Modell der Oper rückt die Bühnenrealität in den Modus der Uneigentlichkeit und sie wird vom Autor auf eine Weise kommentiert, die den handelnden Figuren nur zum Teil zugänglich ist. Wenn man Reinhardts Argumentation folgt, daß Goethe in der endgültigen Ausarbeitung des *Egmont* in Rom, wo er die Erfüllung seiner Jugendträume erlebt<sup>686</sup>, auch seine eigene Situation als Künstler mit verarbeitet hat, dann erhält die Erklärung des opernhaften Schlusses eine neue Prägnanz. Reinhardts These ist, „daß Goethe in *Egmont* sein früheres individualistisches Dichtertum im Bild festhält“<sup>687</sup>, von der es Abschied zu nehmen galt zugunsten einer „objektiven Verbindlichkeit“<sup>688</sup> eines geformten Kunstverhaltens. Konzentriert man sich auf diesen Aspekt der Selbstversicherung des Dichters im Drama, dann zeichnet *Egmont* das Bild eines Menschen, der im Versinken in ein dauerhaftes poetisch-musikalisches Gemälde überführt wird, dessen „Erfüllung im Traum, freilich *nur* im Traum.“<sup>689</sup> gewährt wird. Eine bloß subjektive Ausdeutung des Schlusses, die das Innen von *Egmont* dem Außen seiner Situation gegenüberstellt, greift zu kurz; Goethes Ausgestaltung des Dramas lenkt auf den Kunstvorgang selbst.<sup>690</sup> Gegenüber der poetologischen Interpretation des *Egmont* durch Reinhardt, der sich eher defensiv zur

---

<sup>683</sup> Hartmut Reinhardt: *Egmont*. In: Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1980, S. 122-143.

<sup>684</sup> Ebd., S. 130.

<sup>685</sup> Ebd.

<sup>686</sup> „Das Land, wo die Zitronen blüh'n, erfährt Goethe als Traumland. (...) ‚Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig', heißt es nach der Ankunft in Rom, der ‚Hauptstadt der Welt'.“ (Ebd., S. 128.)

<sup>687</sup> Ebd., S. 130.

<sup>688</sup> Ebd., S. 129.

<sup>689</sup> Ebd., S. 130, Herv. im Orig.

<sup>690</sup> „Offenbar zielt Goethes Gestaltung des Schlusses nicht auf die politische Utopie als solche (...). Aber es fehlen auch Anzeichen einer Distanzierung, aus denen gefolgert werden könnte, daß es mit *Egmonts* visionärer Perspektive eine bloß subjektive Bewandnis habe. Dies macht doch die Struktureigentümlichkeit des Schlusses aus, daß *Egmonts* Traum nicht zur Realität hin gebrochen wird, sondern sich in einer traumanalogen Perspektive erfüllt, die ihrerseits *keiner Einschränkung* unterliegt. Wenn die Erwartungen psychologischer Wahrscheinlichkeit oder historischer Vermittlung hier zu einem defizitären Befund kommen, so bleibt immer noch die Möglichkeit, sich auf den Kunstvorgang selbst einzulassen und seine spezifische Logik zu klären.“ (Ebd., S. 125, Herv. S.L.)

Modellfunktion der Oper verhält<sup>691</sup>, muß der wesentliche Anteil unterstrichen werden, den die Opernhaftigkeit des Dramas für dessen poetische Aussage hat. Gerade wenn man den Modus der dramatischen Ironie berücksichtigt, der in Goethes Rekurs im auf das Modell Oper im *Egmont* zum Tragen kommt, dann erscheint die Oper als diejenige Dramenform, die dem Dichter die ästhetischen und dramaturgischen Mittel für eine utopische Konzeption bietet - wenn auch in ironischer Brechung. Wie weit Goethe damit gegangen ist, zeigt das nächste Kapitel, in dem es um die Oper als Modell für Goethes *opus magnum*, die *Faust-Tragödie* geht.

---

<sup>691</sup> Reinhardt geht von der üblichen *Egmont*-Kritik in der Tradition Schillers aus und versucht, den kritisierten Schluß unvoreingenommen ernst zu nehmen und an seiner „spezifischen Logik“ zu messen. Angesichts der oben aufgezeigten Bedeutung der Oper als Modell für den *Egmont* wirkt es dennoch so, als versuche Reinhardt, negative Reflexe durch das weitgehende Vermeiden des Begriffes ‚Oper‘ zu verhindern. Lediglich an einer Stelle werden Oper, Pantomime und Tableau - nicht jedoch das Melodram - als Modelle genannt: „Wenn eine sinnbildlich-musikalische Pantomime das Finale - ein hier durchaus angebrachter Begriff der Operndramaturgie - bildet, so handelt es sich nach diesem Gestaltungsplan nicht um einen plötzlichen Sprung ‚in eine Opernwelt‘ (Schiller). (...) Diese opernhafte Züge sind dem Drama aber nicht künstlich aufgesetzt, sondern die Dialoge drängen von sich aus zum musikalisierten Tableau.“ (Ebd., S. 126.)

## 4.2 Oper als Modell für das ‚Meta-Libretto‘ *Faust*

Die Hinweise auf die Opernhaftigkeit der *Faust*-Dichtungen sind Legion. Das fängt an bei Goethes eigenen Veroperungsplänen und den exzessiven Regieanweisungen zum Einsatz von Musik, Gesang, Chor und Tanz, die das Übliche an Schauspielmusik bei weitem überschreitet, und reicht bis zu der in der Forschung konstatierten Opernhaftigkeit einzelner Akte und Szenen. Dabei wird vor allem der Helena-Akt genannt, aber beispielsweise auch die „Hexenoper“ (Albrecht Schöne) in der Walpurgisnacht-Szene in ersten Teil, die Einarbeitung des Fragments von Goethes Fortsetzung der *Zauberflöte*<sup>692</sup> und die singspielhaften Liederlagen speziell in der Gretchen-Episode. Darüber, daß Goethe in beiden *Faust*-Dichtungen auf bestimmte Formen des zeitgenössischen Musiktheaters zurückgegriffen hat, besteht Konsens. Wie sehr die Struktur des Werkes insgesamt von Vorbildern aus dem Bereich der Oper durchdrungen ist und wie weit die ästhetischen und poetologischen Funktionalisierungen reichen, war bis zum Erscheinen von Hartmanns Studie kaum erfaßt worden. Sie analysiert den *Faust* als Kulminationspunkt von Goethes Beschäftigung mit dem Musiktheater.<sup>693</sup> Hartmanns Ergebnisse können den Überlegungen zur Oper als ästhetisches Modell für den *Faust* zugrundegelegt werden, um eigene Überlegungen im Hinblick auf die Oper als Modell im Kontext der Zeit um 1800 anzuschließen. Dabei werden drei zentrale Aspekte des Modells Oper, episches Theater, Chor und Antikenrezeption, zur Sprache kommen. Daran und anhand einer Analyse der Helena-Episode und des Dramenschlusses mit seinem *lieto fine* und der Klassizismus-Romantik-Problematik wird die Reichweite des Modells Oper im *Faust* untersucht.

Die Bezeichnung ‚Meta-Libretto Faust‘ in der Überschrift für diesen Abschnitt verweist auf drei Fragestellungen, die sich aus librettologischer Perspektive hinsichtlich der Modellfunktionen der Oper im *Faust* ergeben: Wie funktioniert das Drama (streckenweise) als vollwertiges Libretto, ist der *Faust* insgesamt nach dem Vorbild von diversen Librettoformen konzipiert und kann der Text mit der Funktionalisierung seiner Vorbilder für die dichterische Aussage als eine kritische Reflexion traditioneller Libretto- und Dramenentwürfe gelesen werden. Die librettologische Perspektive ist zentral für die Identifizierung der Opernhaftigkeit des *Faust*, es werden in der folgenden Analyse aber

---

<sup>692</sup> Zur Bedeutung von *Der Zauberflöte zweiter Teil* als einem der Schlüsseltexte auf dem, wie Markus Waldura es ausdrückt, „Weg zu einer imaginären, nicht mehr zur Vertonung bestimmten und geeigneten Oper, an dessen Endpunkt *Faust II* steht.“ vgl. Markus Waldura: „Der Zauberflöte zweyter Teil“. Musikalische Konzeption einer nicht komponierten Oper. In: Archiv für Musikwissenschaft 50, H. 4 (1993), S. 259-290, hier S. 268, sowie Holtbernd, S. 203-212, Hartmann, Norbert Miller: Die Erben von Zauberflöte und Glockenspiel: Peter von Winters *Labyrinth* und das Märchentheater Emanuel Schikaneders. In: Dahlhaus/Miller: Europäische Romantik in der Musik, S. 497-538 und den luziden Kommentar von Dieter Borchmeyer und Peter Huber: [Kommentar zu] *Der Zauberflöte zweiter Teil*. In: J.W. Goethe: Dramen 1791-1832. Hg. v. dens. (J.W. Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bdn. Bd. I,6) Frankfurt a. M. 1993, S. 1043-1077.

<sup>693</sup> „In keiner seiner Dichtungen hat Goethe in solchem Umfang, mit so präziser Verwendung ihrer historischen Gestalt und mit derart expliziter dramaturgischer Funktionalisierung auf die tradierten Formen des Musiktheaters zurückgegriffen.“ (Hartmann, S. 283.) Dabei legt Hartmann einen weit gefaßten Opernbegriff zugrunde und subsumiert auch die liturgischen Formen unter den Begriff des Musiktheaters (Goethe hatte in einem Brief an Zelter das Oratorium als Frühform des Dramas beschrieben).

auch andere Perspektiven und Ansätze zur Sprache kommen, zum Beispiel die der Musikalisierung der Sprache und die der dramatischen Ironie, die Goethe durch den Rückgriff auf Formen des Musiktheaters erzeugt.

#### 4.2.1 Musiktheater und Modell Oper im *Faust*: Bemerkungen zum Forschungsstand und den Aspekten episches Drama, Chor und Antikenrezeption

Im folgenden Abschnitt werden unter Rückgriff auf den aktuellen Forschungsstand zum Thema Musiktheaterformen im *Faust* einige zentrale Aspekte von Goethes Dichtung vorgestellt, die im Rahmen der Studie zur Oper als Modell für die Literatur um 1800 als besonders relevant erscheinen. Zunächst werden einige allgemeine Charakteristiken der *Faust*-Dichtung genannt, die sich auf das Vorbild des Musiktheaters zurückführen lassen, und einige der Vorbilder benannt, auf die Goethe aufgrund seiner Beschäftigung mit Singspiel-Dichtungen und seiner Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Musiktheater zurückgegriffen hat. Anschließend werden drei zentrale Aspekte des Modells Oper, episches Theater, Chor und Antikenrezeption, in den Blick genommen, da an ihnen einiges von der Spezifik des Modells Oper im *Faust* demonstriert werden kann.

Neben der bereits erwähnten Studie von Benedikt Holtbernd zu Goethes Singspielen stellen Thomas Baumanns Arbeit zum norddeutschen Singspiel<sup>694</sup>, Markus Walduras Beitrag zu Goethes Singspielen im Goethe-Handbuch<sup>695</sup> und die Untersuchung der metrischen Gestaltung in Goethes *Faust* von Markus Ciupke<sup>696</sup> wichtige Studien über die Auseinandersetzung Goethes mit dem Musiktheater dar. Die wohl umfangreichste Arbeit zu Goethes Arbeiten für das Musiktheater und dessen Einfluß auf die *Faust*-Dichtungen hat jüngst Tina Hartmann vorgelegt, womit einer der „vermutlich letzten unbekannteren Bereiche der Goethephilologie“<sup>697</sup> erschlossen wurde. Ihre Ergebnisse stellen einen zentralen Beitrag zur Beschreibung der Modell-Funktion der Oper im *Faust* dar, auch wenn Hartmann selbst nicht mit der Formulierung ‚Modell‘ operiert. Im Rahmen der vorliegenden Studie kann zum einen auf Hartmanns Ergebnisse verwiesen werden, was die Bezüge des *Faust* zum Musiktheater *en detail* betrifft, also die gattungsgeschichtlichen und ästhetischen Vorbilder, zum anderen läßt sich in der Analyse spezifischer, für die Systematik des Modells Oper relevanter Aspekte direkt an ihre Ergebnisse anschließen. Das Neue bei Hartmann liegt in ihrer konsequenten Auswertung von Goethes Erfahrungen mit dem Musiktheater und in der Fundierung ihrer detaillierten Sprachformvergleiche auf den

---

<sup>694</sup> Thomas Baumann: North German Opera in the Age of Goethe. Cambridge 1985.

<sup>695</sup> Markus Waldura: Die Singspiele. In: Goethe-Handbuch in vier Bänden. Hg. v. Bernd Witte. Bd. 2: Dramen. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart, Weimar 1997, S. 173-194.

<sup>696</sup> Markus Ciupke: Des Geklippers vielverworrner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes *Faust*. Göttingen 1995.

<sup>697</sup> Hartmann, S. 1.

Ergebnissen zu Goethes eigenen hochartifizialen Singspiel-Dichtungen. Ihre leitende These besagt, daß Goethes Intentionen bei der Verwendung der Musiktheater-Formen als Folie für seine *Faust*-Dichtung weit über die Funktion des bloß Dekorativen oder allgemein Erhebenden hinausgeht. Die vorliegende Studie geht über Hartmanns Erkenntnisinteresse hinaus, indem sie nicht nur die gattungsgeschichtlichen und librettologischen Fragen, die Hartmann bearbeitet, für den Fokus des Modells Oper im *Faust* systematisiert, sondern auch durch die Perspektivierung im Rahmen dieses Kapitels, die neben der Diskursivierung des Modells Oper vor allem auch die Analyse eines Prosatextes, *Das Märchen*, im Hinblick auf seine Opernhaftigkeit unternimmt.

Neben den Stellenkommentaren zu den *Faust*-Dichtungen, die sich aus naheliegenden Gründen mehr oder weniger intensiv auch mit den Einflüssen des Musiktheaters auseinandersetzen, gibt es eine Vielzahl an einzelnen Beiträgen, die die Modellfunktion der Oper für den *Faust* untersuchen. Dabei bleiben die Bezüge zum Musiktheater schematisch und – was für unseren Kontext besonders relevant ist – häufig implizit auf bestimmten Opernkonzepten bezogen, die *ex post* auf Goethes projiziert werden, die jedoch bei einer generischen Analyse nicht tragen.

Ein gutes Beispiel für diesen Umgang mit der Frage nach Formen und Funktionen der Oper im *Faust* ist die in den 1960er Jahren vorgelegte Studie von Hermann Fähnrich, die explizit die These vertritt, daß es sich bei der *Faust*-Tragödie um die „Erfüllung und Vollendung“ von Goethes Opernreform handelt.<sup>698</sup> Sein Ansatz, von Goethes Plänen zur Erneuerung des deutschen Musiktheaters auszugehen, ist innovativ; die emphatische Goethe-Verehrung und der implizite Fokus auf die romantische Oper und auf Richard Wagner stellen jedoch eine typische teleologische Konstruktion dar. Die schematische Differenzierung von Wortdrama und dem „irrationalen Reich der Oper“<sup>699</sup> folgt den bekannten dichotomen Mustern:

„Dem Wort sind die Szenen menschlichen Ringens und Kämpfens, Leidens und Untergangs vorbehalten, während die Musik – im Sinne Shakespeares – das Göttliche, Dämonische, Übernatürliche und Zauberhafte schildert. Hier war die Gefahr der absoluten Vorherrschaft der Musik gegeben, das romantische Opernideal in greifbare Nähe gerückt, hätte Goethe nicht Vernunft und Verstand über die Gefühlswelt herrschen lassen.“<sup>700</sup>

Mit zu dieser Dichotomisierung von Wort und Musik, Vernunft und Gefühl bei Fähnrich gehörte auch eine typische Konnotation der Geschlechterdichotomien. Das „menschliche Ringen und Kämpfen“ ist dem Männlichen, die Musik, das Romantische, die Gefühlswelt und eben die Oper sind dem Weiblichen zugeordnet – und zwar unabhängig von der Frage, wie Goethes Werk Geschlechterdichotomien konstruiert und funktionalisiert.<sup>701</sup> Damit

---

<sup>698</sup> Hermann Fähnrich: Goethes Musikanschauung in seiner *Faust*-Tragödie – die Erfüllung und Vollendung seiner Opernreform. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. N.F. 25 (1963), S. 250-263.

<sup>699</sup> Ebd., S. 260.

<sup>700</sup> Ebd., S. 254.

<sup>701</sup> Zu der der klassisch-romantischen Kultur tief eingeschriebenen Dichotomisierung von ‚Weiblichem‘ und ‚Männlichem‘ vgl. Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1979.

unterliegt Fähnrichs Analyse der Opernhaftigkeit des *Faust* einer spezifischen Bewertung, die mit seinem teleologischen Wagner-Fokus in Zusammenhang steht. Richard Wagner hat in *Oper und Drama* die Musik mit dem Weiblichen konnotiert („*Die Musik ist ein Weib*“<sup>702</sup>), das vom Wort des Dichters mit seiner zeugenden Kraft zu befruchten sei. Fähnrichs typische Verengung auf eine eben auch geschlechtlich konnotierte Dichotomie, etwa bei der Analyse der Euphorion-Szene, fällt konzeptionell hinter seinen Gegenstand zurück. Bei der Bestimmung der Intentionen, die Goethe mit dem Rückgriff auf die Oper im *Faust* verfolgte, kommt Fähnrich auf das gleiche Konzept wie Hofmannsthal zu sprechen: das des „Festspiels“ als höchster Form des Gesamtkunstwerk-Ideals, das er dezidiert von Wagners Musikdrama abgrenzt:

„Wir möchten sie [die neue Form, S.L.] als Gesamtkunstwerk bezeichnen, in einem umfassenderen, die Einzelkünste harmonischer verbindenden Sinne als das Gesamtwerk Richard Wagners. Goethe hat Dichtung und Musik, pantomimische Gebärde und Bühnenbild zu einer gewaltigen Synthese gesteigert, durch seine ‚Sprachmusik‘, worunter ich nicht nur den musikalischen Klang seiner Verse verstehe, sondern den ganzen musikalischen Aufbau der Tragödie. Hier hat Goethe das Ziel seiner Opernreform erreicht: die Vermählung von Wort und Ton, die Erhaltung der poetischen und musikalischen Formen, die Überhöhung der dramatischen und musikalischen Szenen zum Festspiel, zum Gesamtkunstwerk.“<sup>703</sup>

Damit erscheint Goethe als der bessere Wagner. Indem Fähnrich vier personenbezogene „Erinnerungs- oder Leitmotive“<sup>704</sup> unterscheidet, je eines zu Faust, Gretchen, Helena und Mephisto, und die „kontrapunktische Führung der einzelnen Personen“<sup>705</sup> untersucht, appliziert er bezeichnenderweise spezifisch musikalische Formen auf Goethes Text, für die Wagner und die Idee der absoluten Musik als Signum eintreten. Damit wird nicht nur über das musikalische Rollenmodell Wagner eine Begründung für Goethe gesucht, mit dem das ideengeschichtliche Vorbild (aus Fähnrichs Perspektive) oder Nachbild (in historischer Perspektive) überrundet werden kann, sondern auch die Dichotomie von Musik und Oper weitergeschrieben, die bei dem hier vorgelegten Ansatz zum Modell Oper grundsätzlich in Frage gestellt wird.

Die folgende Überblicksdarstellung zur Genese der *Faust*-Dichtungen aus den Formen des Musiktheaters bezieht sich, wo nicht anders angegeben, auf die in dieser Hinsicht grundlegenden Untersuchungsergebnisse von Hartmann zum Musiktheater bei Goethe. Bei der Gestaltung der *Faust*-Dichtung suchte Goethe schon früh nach einer umfassenderen

<sup>702</sup> Richard Wagner: *Oper und Drama*. Stuttgart 1984, S. 118, Herv. im Orig. – Zur Parallelisierung von Weiblichkeit und Musik als kulturgeschichtlicher Topos vgl. Sigrid Nieberle und Susanne Fröhlich: Auf der Suche nach den un-gehorsamen Töchtern. *Genus in der Musikwissenschaft*. In: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hg. v. Hadumod Bußmann u. Renate Hof. Stuttgart 1995, S. 292-339.

<sup>703</sup> Fähnrich, S. 261. – Zum Festspiel bei Goethe vgl. Hartmann: „1816 vereinigte Goethe bei der Redaktion seiner Werke für den 8. Band der Werkausgabe *Paläophron und Neoterpe, Pandora und Des Epimenides Erwachen* unter der Gattungsbezeichnung ‚Festspiele‘, die damit als eigener Werkkomplex von poetologischer Spezifik in Erscheinung treten.“ (S. 290) und Ursula Dustmann: *Wesen und Form des Goetheschen Festspiels*. Köln 1963.

<sup>704</sup> Fähnrich, S. 257.

<sup>705</sup> Ebd., S. 259.

Dramenform, als sie das reine Sprechtheater bieten konnte. Darüber hinaus verwendet Goethe das musikalische Drama als die Möglichkeit eines analog zur Lyrik verdichteten, vielschichtigen Theaters. Das lyrische Element ist in Form von Gesangseinlagen mühelos in das Sprechtheater integrierbar und kann auf vielfältige Weise motiviert oder aber seine Motivation sinnstiftend unterlassen werden. Anders als E.T.A. Hoffmann, der, wie wir im Kontext der *Egmont*-Analyse gesehen haben, eine strikte Trennung von gesungener Oper und Schauspiel mit Gesangseinlagen zumindest theoretisch fordert, verwendet Goethe im *Faust* alle Abstufungen bei der im- oder expliziten Motivation von Gesang und Musik mit den entsprechenden Konsequenzen für die poetische Faktur des Dramas. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang Goethes Sprachgebrauch, mit dem er das Musikdrama als „lyrisches Drama“ bezeichnet, analog zur Bezeichnung für die französische ernste Oper, die *Tragédie lyrique*, womit er explizit auf das Paradigma des *Dramma per musica* Bezug nimmt. In seinen späten Festspielen und Opernfragmenten entwickelt Goethes eine Form von ‚Universaltheater‘, das in der Textgestalt von *Faust II* mündet. Der „Walpurgisnachtstraum“ als Keimzelle des zweiten Teils generiert aus den Verfahrensweisen des Musiktheaters der Renaissance und des Barock (Intermedien, Festa teatrale und Maskenzüge) die spezifische Modernität des *Faust II*. Besondere Bedeutung kommt in diesem Kontext der allegorischen Verfahrensweise zu, die Hartmann in Auseinandersetzung mit Heinz Schlaffers Analyse des zweiten Teils als ‚Allegorie des 19. Jahrhunderts‘ als ein sowohl historisch wie strukturell aus dem Musiktheater stammenden Verfahren nachweist.

Goethes Auseinandersetzung mit dem Musiktheater, sowohl als Librettodichter, Theaterpraktiker, Ästhetiker wie als Autor des *Faust* erweist sich als ein „intensiver und artifizuell hochstehender Diskurs mit dem europäischen Musikdrama“<sup>706</sup>. Seine Erfahrungen mit der zeitgenössischen Oper sind von beeindruckender Vollständigkeit: Goethe hat sich seit seiner Kindheit und bis zum Ende seines Lebens intensiv und teilweise leidenschaftlich mit dem Musiktheater aller zeitgenössischen und einiger historischer Gattungen auseinandergesetzt. Seine Lebenszeitspanne umfaßt Nachblüte und Verfall der italienischen *Opera seria* und französischen *Tragédie lyrique*, Glucks klassizistische Oper und deren Weiterentwicklung durch Schüler wie Salieri und die französische Revolutionsoper bis zu den Anfängen der *Grand opéra*, den Aufstieg der komischen Gattungen *Opera buffa*, *Opera comique* und deutsches Singspiel und vor allem den Siegeszug von Mozarts Opern, an deren Kanonisierung Goethe maßgeblich beteiligt war. Für rund 200 Opern ist nachweisbar, daß Goethe sie oft mehrmals gesehen und zum Großteil als Intendant in Weimar aufgeführt hat, wobei er in der Regel die Proben leitete. Dieses Werkkorpus umfaßt praktisch alle kanonischen Werke der Gattungsentwicklung zwischen 1760 und 1820. Goethes Opernhorizont bildet die Folie, vor der sich seine Arbeiten für das Musiktheater, die verstreuten Äußerungen zu einzelnen Opern und verschiedenen Gattungen in Briefen und autobiographischen Schriften sowie die theoretischen Reflexionen aus der Zeit zwischen 1795 und 1817 zu seiner Ästhetik des Musiktheaters

---

<sup>706</sup> Hartmann, S. 11.



zusammenschließen.<sup>707</sup> Ein Erklärungsversuch für die Übernahme von opernhafte Strukturen und Merkmalen in die *Faust*-Dichtung kann möglicherweise darin gesehen werden, daß Goethe auf dem Gebiet des Musiktheaters nicht zu dem durchschlagenden Erfolg gelangte, den er sich erhoffte und den er in der Literatur erreichte.

Vor allem drei Aspekte von Goethes Auseinandersetzung mit den Potentialen des Musiktheaters und deren Einarbeitung in die *Faust*-Dichtungen sind für unseren Zusammenhang der Oper als ästhetisches Modell um 1800 besonders interessant: die Konzeption des epischen Theaters, der Chor und die Antikenrezeption. Diese Aspekte, die im Rahmen des Modells Oper insgesamt eine wichtige Rolle spielen, finden sich in Goethes Dichtung in ausgeprägter und verdichteter Weise, weshalb man vom *Faust* als einem Kulminationspunkt der ästhetischen, gattungsgeschichtlichen und strukturellen Rezeption der Oper als Modell für das Drama sprechen kann. Die folgenden Anmerkungen zum epischen Theater, zum Chor und zur Antikenrezeption im *Faust* greifen auf die Ergebnisse von Hartmanns Studie zurück und perspektivieren sie auf den Kontext des Modells Oper um 1800, zu dem im Fall von Goethe insbesondere auch der Dialog mit Schiller gehört, der hinsichtlich einer Episierung des Dramas und des opernhafte Gestaltungsmittel des Chores einen wichtigen Bezugspunkt für Schiller darstellt.

In ihrem Briefwechsel diskutieren Goethe und Schiller ihre neu zu entwickelnden Dramenkonzepte, bei denen es auch um die zumindest theoretische Abgrenzung von epischer und dramatischer Dichtung geht und die Oper als ästhetisches und strukturelles Vorbild eine entscheidende Rolle spielt. Schiller beschreibt den *Faust* als einen „genuin epischen Stoff, der nur durch die Darstellung von Totalität, einer in sich geschlossenen oder zumindest schlüssigen Welt verwirklicht werden kann.“<sup>708</sup> In diesem Zusammenhang spielen der Brief Schillers, in dem er der Oper sein Vertrauen ausspricht, und Goethes Künstlerdialog *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (s.u.) eine wichtige Rolle. Die beiden im Brief genannten Aspekte der Oper, „Bacchusfest“ und „Pathos“, sind im *Faust II* und insbesondere im Helena-Akt eingelöst.

Die Bestimmung der Oper als episches Drama, die auch Hartmann unter Rückgriff auf die Arbeiten von Carl Dahlhaus und Albert Gier vornimmt,<sup>709</sup> ist eine wichtige strukturelle Voraussetzung für Goethes modellhafte Rezeption des Musiktheaters im *Faust*. In diesem Zusammenhang kommen alle drei Modi des Modells Oper zum Tragen: Der Modus eins, Oper und ästhetische Autonomie, zeigt sich in dem Bestreben nach einer radikalen Ersetzung des Mimesis-Prinzips in den ästhetischen Diskussionen und in der Dichtung. Der Modus zwei, Oper und die Idee des Gesamtkunstwerks, ist in der gattungsmischenden Tendenz zur Episierung des Dramas und der Einbeziehung der verschiedensten Formen des Musiktheaters einschließlich der verschiedensten Künste und Medien – Wort, Musik, Pantomime, Ballett, Phantasmagorie usw. – in der *Faust*-Dichtung zu erkennen. Und schließlich kann man in der

---

<sup>707</sup> Vgl. ebd., S. 15f. Zum Kontext von Goethes praktischer Theaterarbeit vgl. auch den Beitrag von Peter Huber im Goethe-Handbuch (Peter Huber: Goethes praktische Theaterarbeit. In: Goethe-Handbuch, Bd. 2, S. 21-42).

<sup>708</sup> Hartmann, S. 220.

<sup>709</sup> Vgl. Gier: Das Libretto und Carl Dahlhaus: Zeitstrukturen in der Oper.

Mischung von Ernst und Scherz und den disparaten Darstellungs- und Aussageebenen des Dramas, die Goethe nicht zuletzt unter Rückgriff auf Formmodelle des Musiktheaters erzeugt, eine Form von sowohl romantischer<sup>710</sup> als auch dramatischer Ironie erkennen, dem dritten Modus des Modells Oper. In Bezug auf eine Opera buffa-Komposition hatte Goethe überlegt, wie sich mittels der Musik das ästhetisch Höchste mit der Komik verbinden ließe, was an die ästhetische Konzeption von E.T.A. Hoffmann erinnert, das dieser vom Modell der Opera buffa für seine Dichtungen, vor allem die Märchen, ableitet (s.u. Kap. 6). Oper als episches Drama bietet die strukturellen Voraussetzungen dafür, daß Goethe die Oper als Modell für seine Faust-Dichtungen, die sich „als ein hochgradig abstraktes Theater mit potentiell Verweischarakter und mit der für die Darstellung des Weltzusammenhangs erforderlichen epischen Grundtendenz erweist, in Dienst nehmen konnte.

Hartmanns Zusammenfassung der Forschungsergebnisse von Dahlhaus und Giers Bestimmung der Oper als episches Drama verzeichnet „sechs Stufen“<sup>711</sup>: die „Verweisstruktur“, die von Dahlhaus und Gier als tendenziell paradigmatische Struktur der Oper gekennzeichnet wurde; die Typisierung des Figurenarsenals; die kontrastierenden Situationen als spezifische dramaturgische Wirkung der Oper, die Goethe für Mozarts *Zauberflöte* lobend hervorhebt; der Chor als antimimetisches Element und ‚klassisches‘ Verweispersonal; die antimimetische Tendenz, die Hartmann unter anderem mit Goethes Text *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* belegt und zu der sie auch die diskontinuierliche Struktur der Operndramaturgie zählt. Insgesamt führt das zu einer epischen Tendenz, die sozusagen die Kulmination aus den ersten fünf „Stufen“ beschreibt. Das für die Oper konstitutive Prinzip des Welttheaters weist, so Hartmanns Resümee, deutliche Parallelen zur geschlossenen Welt des antiken Epos auf. Es ist seit den Frühformen der Oper präsent und sowohl für das historische wie das Goethesche Festspiel sowie für die Faustdichtung von konstitutiver Bedeutung. Den Zusammenhang von Oper und Goethes *Faust*-Dichtung stellt sich für Hartmann wie folgt dar:

„Die Oper ist in Goethes Verständnis nicht länger eine Gattung, die es durch Verfahrensweisen des Dramas zu veredeln gilt, sondern eine, die dem Drama bestimmte Qualitäten und Verfahrensweisen *voraus* hat.“<sup>712</sup>

Damit geht Hartmann von einer vergleichbaren Prämisse aus, wie die vorliegende Arbeit, daß nämlich aufgrund bestimmter struktureller Eigenschaften der Oper diese zum Modell für die Literatur werden kann. Was allerdings die Leistung Goethes angeht, so scheint Hartmann von einem singulären Phänomen bei Goethe auszugehen. Es kann aber, wie es sich diese Studie zum Ziel gesetzt hat, gezeigt werden, daß es sich um ein generelles Phänomen um 1800 handelt. Diese Feststellung soll keinesfalls Goethes außerordentliche Leistung im *Faust* schmälern, macht aber doch den Kontext, in dem Goethes *opus magnum* steht deutlicher. Die Ausweitung der Thesen zum Modell auf Goethes Prosawerk *Das Märchen* gehört ebenso zum Kontext wie die verschiedensten Ansätze zum Modell Oper bei anderen klassizistischen und romantischen Autoren um 1800.

<sup>710</sup> Vgl. auch Hartmann (S. 223): „Auffällig ist auch Goethes Definition des Humors, die sich sehr nahe an die romantische Definition der Ironie wagt.“

<sup>711</sup> Vgl. ebd., S. 226-231.

<sup>712</sup> Ebd., S. 229, Herv. im Orig.

Der Chor als ein spezifisches Gestaltungsmittel des Dramas steht um 1800 zwar programmatisch im Kontext der Antikenrezeption (Wiederbelebung des griechischen Dramas), theaterpraktisch liegt sein Vorbild aber, wie erörtert, bei der Oper. In den *Faust*-Dichtungen trifft man auf die häufige Verwendung von Chören, die sonst vor allem in Goethes Arbeiten mit explizitem Bezug zum Musiktheater zu finden sind (vgl. das umgearbeitete Libretto *Claudine von Bella Villa* sowie die Festspiele *Pandora* und *Epimenides Erwachen*). Goethe trug sich mit den Plänen zu einer reinen Choroper, *Die Danaiden*, über die er Zelter im Kontext mit seiner *Zauberflöten*-Fortsetzung berichtet, die ebenfalls mit Chören arbeitet.<sup>713</sup> Der Chor ist für Goethe im *Faust* ein zentrales bedeutungstragendes Element. Im ersten Teil erweitern die Chorpasagen die Dramenhandlung, mit ihnen tritt ein gegenüber der Singspielkonzeption neues Element hinzu. Sie stehen für eine „neue Dimension innerhalb der Handlung“<sup>714</sup>, indem sie nicht nur in der herkömmlichen Kommentarfunktion auftreten, sondern auch als Handlungselemente, die erscheinen und verschwinden, ohne dramaturgisch motiviert zu sein. Im ersten Teil des *Faust* integrieren die Chöre in der Szene *Nacht* das Ostergeschehen in einer rein akustisch stattfindenden Szene in Fausts Monolog, die Geister in *Studierzimmer (I)* entführen Faust in eine Traumlandschaft. Die Geister auf dem Gang in *Studierzimmer (I)* und der unsichtbare Geisterchor in *Studierzimmer (II)* geben einen alternativen Kommentar des Geschehens bzw. fungieren wie der Osterchor als Einflußnahme einer außerhalb stehenden Macht. In der Szene *Dom* schließlich schaffen die Chorszenen den übergeordneten ideologischen Hintergrund, vor dem die Empfindungen Gretchens und ihr späterer Kindsmord erst nachvollziehbar werden. Die Vorbilder für diese Technik liegen im Bereich der Oper, namentlich der von Gluck und dessen Schüler Salieri, mit denen Goethe vertraut war. Während die Oper allerdings den Chor zumeist analog zur antiken Chorkonzeption aus der Handlung heraus als Gefolge oder Volk motiviert, verweisen die Chöre des ersten Teils dagegen auf eine außerhalb der Handlung liegende Transzendenz bzw. Instanz, welche sich sowohl in Gestalt ambivalenter Elementarwesen wie christlicher Passionstraditionen zeigen kann. Ihr Einfluß ist jedoch kein absoluter, sondern entfaltet sich erst in der Wirkung auf die Psyche der Zentralgestalten Faust und Gretchen.<sup>715</sup>

Im zweiten Teil kommt dem Chor eine außerordentliche Bedeutung zu, er fungiert im dritten und im fünften Akt als musikalisches Zentrum. Für den dritten Akt identifiziert Hartmann die Form der Chorstrophen folgendermaßen:

---

<sup>713</sup> „Von einem zweiten Teil der *Zauberflöte* werden Sie die ersten Szenen in dem nächsten Wilmanischen Taschenbuche finden, zu einem ernsthaften Singstücke, *Die Danaiden*, worin, nach Art der älteren griechischen Tragödie der Chor als Hauptgegenstand erscheinen sollte, hatte ich vor einigen Jahren den Entwurf gemacht; aber keins von beiden Stücken werde ich wohl niemals ausführen. Man müßte mit dem Komponisten zusammenleben und für ein bestimmtes Theater arbeiten, sonst kann nicht leicht aus einer solchen Unternehmung etwas werden.“ (Goethe an Zelter, 29. Mai 1801)

<sup>714</sup> Hartmann, S. 271.

<sup>715</sup> Vgl. ebd., S. 271.

„In den beiden Szenen ‚Vor dem Palaste des Menelas zu Sparta‘ und ‚Innerer Burghof‘ sind seine antikisierenden Chorstrophen als eine dem Chorgesang der griechischen Tragödie nachempfundene Annäherung der Deklamation an Gesang zu verstehen, die nicht zu verwechseln ist mit der Konzeption der klassizistischen Choroper eines Gluck oder Salieri. Damit unterscheiden sie sich zunächst fundamental von den übrigen Chören der Faustdichtung, die entweder auf oratorische Chortraditionen (vor allem Händels und Grauns) und die Choroper Glucks und Salieris rekurren, bis hin zu den an die Genrechöre der romantischen Oper (‚Freischütz‘, ‚Fidelio‘) gemahnenden Chören der ‚Klassischen Walpurgisnacht‘.“<sup>716</sup>

In den beiden ersten Szenen des Helena-Aktes vollzieht Goethe eine Realisation des antiken Meloschors, wie vor allem Herder sie gefordert hatte. Doch erst in der „Opernszene“<sup>717</sup> *Schattiger Hain* wird der Chor, wie bereits in Passagen des *Zauberflöten*-Fragments, zu dem zugleich handlungstragenden und reflexiven Medium, wie Schiller es in der Vorrede zur *Braut* gefordert hatte.

Insgesamt ist in Bezug auf den Chor im Sprechdrama um 1800 zu konstatieren, daß er ein wichtiges opernahes oder operhaftes Element ist, das als eine zentrale ‚Gelenkstelle‘ fungiert, an der sich die Funktion der Oper als Modell kristallisiert. Opernhaftigkeit im Kontext des Chors entsteht dabei als eine rezeptions- wie produktionsästhetische Kategorie: rezeptionsästhetisch, weil die entsprechenden Passagen oder Werke wegen der Chöre und ihrer (potentiellen) Vertonung von den Lesern und Zuschauern als opernhaft, „latente Oper“ oder „imaginäre Oper“<sup>718</sup> wahrgenommen werden; produktionsästhetisch, da es sich bei der Verwendung des Chores um eine intentionale, poetologische Entscheidung handelt, die die Werkstruktur prägt und im Kontext der ästhetischen Diskussion um Chor und Dichtungstheorie um 1800 mit Blick auf die Oper und das antike Drama getroffen wird.

Daß der Chor auf der klassizistischen Sprechtheaterbühne auf das Modell der Oper zurückgeht, steht auch für Anton Sergl außer Frage. In seiner aktuellen Studie zum Problem des Chors im deutschen Klassizismus untersucht er schwerpunktmäßig den Gebrauch des Chors bei Schiller (*Braut* und Vorrede) und Goethe (*Iphigenie auf Tauris*), verortet ihn aber zugleich in dem komplexen Umfeld der klassizistischen Ästhetik, der Operngeschichte und der Weimarer Theaterpraxis. Der Komplex ‚Chor im Weimarer Klassizismus‘, der bereits im Kapitel zu Schiller zur Sprache kam, verdeutlicht den Kontext, in dem Goethes Verwendung des Chores im *Faust* steht. In der Komplexität der angestrebten poetologischen Lösung stellt Goethe sicher einen singulären Fall dar, nicht jedoch in seinem Grundproblem, nämlich der Funktionalisierung des Chores aus der Oper als Modell für das Schauspiel.

---

<sup>716</sup> Ebd., S. 355.

<sup>717</sup> Ebd., S. 356. Markus Ciupke spricht von der „romantischen, opernhafte Gestaltung“ der arkadischen Szene (Ciupke, S. 127).

<sup>718</sup> Ernst Beutler bezeichnet „Goethes *Iphigenie* im Vergleich mit Gluck als latente Oper“ und Dieter Borchmeyer den *Faust II* als „imaginäre Oper“. (Anton Sergl: Das Problem des Chors im deutschen Klassizismus. Schillers Verständnis der *Iphigenie auf Tauris* und seine *Braut von Messina*. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 42 (1998), S. 165-194, hier S. 183, Anm. 53 u. S. 194.)

Sergl konstatiert, daß der Chor nicht nur in den zeitgenössischen Dramentheorien ein „blinder Fleck bleibt“, sondern auch jüngere Überblicksarbeiten „das Problem der Chöre nach der Periode der athenischen Tragödie aus[blenden].“<sup>719</sup> Das läßt sich möglicherweise als die Auswirkungen eines anhaltenden Affekts gegen die Oper interpretieren, der den Zusammenhang zwischen Chor im Drama um 1800 und der Oper als Vorbild ignoriert. Sergls Darstellung zufolge war der Chor im deutschen Theater des späten 18. Jahrhunderts eine „dramaturgische Konvention“, die in den zeitgenössischen Dramentheorien ein blinder Fleck bleibt, obwohl die Praxis dieser Konventionen zu zahlreichen innovativen Lösungen geführt habe.<sup>720</sup>

Die Durchlässigkeit zwischen Oper und Schauspiel in Bezug auf die Chöre ging sogar so weit, daß die Option auf Chöre im Schauspiel in Abhängigkeit von den Aufführungsmöglichkeiten des jeweiligen Theaters bestand. Während in der klassischen französischen Tragödientheorie der gänzliche Verzicht auf den Chor im Schauspiel durchgesetzt wurde, traten auf fast allen deutschen Theatern, sofern sie nur irgend die Mittel dafür hatten, in Opern, Singspielen, aber auch im Schauspiel Chören auf. Der Übergang zwischen den episodischen Chören und der Statisterie war ebenso fließend, wie der zwischen Gesangssolisten und Chor und der zwischen Sängern und Schauspielern.<sup>721</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint Schillers programmatische Schrift *Über den Chor in der Tragödie* und sein Chordrama *Die Braut von Messina* als Versuch, die mit der Opernpraxis zusammenhängende Theaterrealität in neue Bahnen zu lenken, indem die Verwendung des Chors eine verbesserte dramaturgische Rechtfertigung erhält und – in der Theorie – möglichst explizit an das antike Drama zurückgebunden wird. Schiller, der ja auch als Regisseur am Weimarer Hoftheater beschäftigt war, versucht den „Widerspruch zwischen Theorie und Praxis zu überwinden und die Historizität des Chors derart positiv zu interpretieren, daß die zeitgenössische Praxis dahinter verschwindet.“<sup>722</sup> Für weitere Projekte Schillers und Goethes zum Chor auf dem Theater, die das Modell Oper nutzen beziehungsweise zu einer ‚Veroperung‘ des Dramas führen, sei auf Sergl verwiesen.<sup>723</sup> Zu

---

<sup>719</sup> Ebd., S. 166 u. Anm. 5.

<sup>720</sup> Ebd.

<sup>721</sup> „Die fest verpflichteten Ensemblemitglieder [des Weimarer Theaters, S.L.] waren nicht nur sowohl als Sänger und als Schauspieler tätig, sondern wurden für Chor und Statisterie rekrutiert. An Abenden, für deren Besetzung der feste Stamm nicht ausreicht, wurden Choristen aus dem Orchester, aus den Lehrerseminaren, aus den Gymnasien und manchmal sogar die Kinder der Schauspieler herangezogen. Musiker der herzoglichen Hofkapelle und der Stadtkapelle wurden teilweise ebenfalls als Choristen eingesetzt.“ (Ebd., S. 170, Anm. 18.)

<sup>722</sup> Ebd., S. 169.

<sup>723</sup> Sergl untersucht Schillers Projekt *Die Malteser*, seine Ballade *Die Kraniche des Ibikus*, *Wallenstein* („Es war Schillers ingeniose Neuerung, in *Wallensteins Lager* aus lauter Individuen nach und nach Chöre verschiedener Gruppen und schließlich einen – ‚opernhafte‘ Tuttichor zusammenzuschmelzen.“ Ebd., S. 173.), *Die Jungfrau von Orleans*, in die Schiller „Kompositionselemente der Oper und des Melodramas, darunter den Opernchor, ins Schauspiel“ integrierte (ebd., S. 174), schließlich *Wilhelm Tell*. Im übrigen ist auch bei der Stoffwahl des *Wilhelm Tell* eine Oper das Vorbild, nämlich *Guillaume Tell* von Grétry: „Dennoch handelt es sich um eine bewußte Referenz an Grétry, wenn Schiller 1803 diesen Stoff wählt. Der damals berühmteste lebende Opernkomponist (dessen Werke auch auf dem Programm des Weimarer Theaters nicht fehlten) hatte auf dem Höhepunkt der revolutionären Wirren des Jahres 1791/92

den Funktionen des Chors im Weimarer Klassizismus läßt sich mit Sergl festhalten, daß statt der traditionellen Oppositionsbildung vom Chor im antiken versus im modernen Drama eine ausdifferenzierte Reihung von Parametern aufgestellt werden sollte, um die Bezugsgrößen zu illustrieren, aus denen Schiller und Goethe als Autoren wie als Regisseure schöpfen konnten. Wie schon im Kapitel zu Schiller festgehalten werden konnte, läßt sich im Hinblick auf den Chor als einem wichtigen Aspekt des Modells Oper konstatieren, daß der Chor theoretisch vielleicht eher aus dem Modell des antiken Dramas abgeleitet wurde (Schiller), daß er theaterpraktisch aber auf die Oper zurückgeht. In Goethes *Faust* wird er, wie unter anderem mit Hartmann gezeigt werden konnte, zu einem tragenden Handlungselement.

Die Oper ist um 1800 eine zentrale Vermittlungsinstanz für die Antike sowohl auf stofflicher Ebene als auch wegen ihrer spezifischen Faktur (Verbindung von Sprache, Musik und weiteren Künsten, Instanz des Chors). Goethes Meta-Libretto *Faust*, insbesondere der zweite Teil, positioniert sich in der wesentlich durch die Oper vermittelten Antikrezeption und -aktualisierung. Die Oper bildet die zentrale und populäre Vermittlungsquelle antiker Mythologie im 18. Jahrhundert; eine Geschichte des Nachlebens der Antike zu schreiben, ohne die vorrangige Rolle des Opernlibrettos hervorzuheben, wäre kaum möglich.<sup>724</sup> Wegen ihrer Rolle als Vermittlungsinstanz für die Antike ist es „kein Zufall, wenn Goethe für die enzyklopädische Darstellung antiker Bildung in ‚Klassische Walpurgisnacht‘ gerade Verfahrensweisen der Oper verwendet.“<sup>725</sup> Die in *Faust II* zu beobachtenden Verfahrensweisen der deklamatorischen Wortvertonung, episch-retardierenden Arien und das Theater auf dem Theater in Form des Welttheatertopos als Intermezzostruktur oder Maskenzug/Intermedium sind, wie Hartmann zeigen kann, im Musiktheater der Goethezeit präsent. In der *Klassischen Walpurgisnacht* geht Goethe über die Verfahren der Antike-Rezeption nach Vorbild des *Dramma per musica*, wie er sie in den Festspielen *Pandora* und *Des Epimenides Erwachen* verwendet, hinaus. Im *Faust* wird die antike Geisteswelt als solche in einen modernen Sinnzusammenhang, den der Walpurgisnacht, transportiert und mit den Mitteln der populären modernen Antikenvermittlung realisiert: des Musiktheaters

---

in Paris seinen *Guillaume Tell* herausgebracht und damit in bewußter Abwendung vom französischen Singspiel, als dessen Meister er galt, den Prototyp für das Kunstwerk des ‚revolutionären Empire‘ geschaffen.“ (Ebd., S. 184, Anm. 57). Als Werke, in denen Goethe vom Chor Gebrauch gemacht hat, erwähnt Sergl *Elpenor*, *Egmont* (Chor in Form von „ausgewählten Bürgern“, ebd., S. 187), die Maskenzüge, *Faust I*, *Pandora*, *Des Epimenides Erwachen* und *Faust II*; er nennt sogar ein Prosawerk, nämlich Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in dem Goethe für die Figur der Philine einen „Auftritt als Chorführerin“ konzipiert hatte (ebd., S. 188, Anm. 67). Daneben erörtert er die Frage, warum Goethes *Iphigenie auf Tauris* keinen Chor hat und kommt zu dem Schluß: „*Iphigenie* ist nicht einfach ein Stück ohne Chor, sondern es setzt den Konzeptionen des permanent anwesenden und des nur episodisch anwesenden Chors eine dritte hinzu: die der permanent abwesenden, latenten Chöre.“ (Ebd., S. 187.)

<sup>724</sup> Vgl. Dieter Borchmeyer, Silke Leopold u. a.: Art. „Libretto“. In: MGG, 2. Neubearb. Aufl., Bd. 5, 1996, Sp. 1118-1259, Ruth Zinar: The Use of Greek Tragedy in the History of Opera. In: Current Musicology. 12 (1971) und Klaus Günther Just: Das deutsche Opernlibretto. In: Scher: Literatur und Musik, S. 100-116.

<sup>725</sup> Hartmann, S. 7.

bzw. der Oper.<sup>726</sup> Das zentrale Thema der *Klassischen Walpurgisnacht*, die Vermittlung humanistischen Bildungswissens beziehungsweise „Überbildungswissens“ (Albrecht Schöne)<sup>727</sup>, auf der modernen Bühne und in explizit moderner Brechung funktioniert in ihrer theatralischen Realisation gerade mittels Rekurs auf die Gattung, die traditionell besonders frei mit ihren antiken Stoffen umgegangen ist. Der nordische Held Faust wird bei seinem Versuch, Helena aus dem Orkus zu befreien, zu einem „zweiten Orpheus“<sup>728</sup>. Damit ruft Goethe die paradigmatische Gründungsfigur der Oper auf: Orpheus. Faust als der „neue Orpheus“ erscheint somit als „Prototyp eines *Seria*-Opernhelden“<sup>729</sup>, als den ihn noch ein weiteres Opernzitat ausweist: Ganz in der Konvention der *Seria* sucht Faust, dem Helena im ersten Akt *Rittersaal* als überirdisch schöne „Zauberspiegelung“ (V. 6496) vor Augen tritt, nach einer idealisierten Geliebten, geradeso wie Tamino in der *Zauberflöte* vom Bildnis der Prinzessin Pamina verzaubert wird und sich auf die Suche begibt. Dabei fungiert Mephisto wie Papageno einerseits als komischer Begleiter – die Vermischung von tragischen und komischen Elementen entspricht exakt der Entwicklung auf der Opernbühne seit den 1780er Jahren –, andererseits repräsentiert er wie die Königin der Nacht das böse Prinzip, das die Suche des Helden nach der idealen Geliebten für seine Zwecke funktionalisiert.

#### 4.2.2 Musikalisierter ‚Helena-Akt‘ und opernhafte *lieto fine*: zur Veroperung des Theaters zwischen Gesamtkunstwerk und ironischem Drama

Nach dem Überblick über den Einfluß des Musiktheaters auf den *Faust*, auf das Goethe aufgrund seiner intensiven ästhetischen und theaterpraktischen Auseinandersetzung mit dessen Potentialen zurückgreifen konnte und in dem er vielfältige Modelle für sein ‚Welttheater‘-Spektakel gefunden hat, soll nun an zwei Textstellen, dem dritten Akt (‚Helena-Akt‘) und den letzten Szenen des Schlußaktes, einige zentrale Aspekte der Funktionalisierung des Modells Oper im *Faust* aufgezeigt werden. Die Musikalisierung des Theaters, die in der Figur des Euphorion mit pantomimischen Bewegungselementen verknüpft wird, und die Inszenierung des opernhafte *lieto fine* im Schlußakt, sind maßgebliche Leistungen des Modells Oper. Das soll an einer konsequenten Perspektivierung der bisherigen Forschung zur Opernhaftigkeit des *Faust* auf das Modell Oper im Rahmen dieser Studie verdeutlicht werden.

---

<sup>726</sup> Vgl. ebd., S. 341.

<sup>727</sup> Vg. Goethe zu seinem poetologischen Programm: „Auch wegen anderer dunkler Stellen in frühern und spätern Gedichten möchte ich folgendes zu bedenken geben: Da sich manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimern Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.“ (Brief an K.J.L. Iken, 27. September 1827 – zit. nach Goethe: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust*. Hg. v. Erich Trunz. München 1986, S. 455)

<sup>728</sup> So bezeichnet ihn Goethe selbst in seinem zweiten Prosaentwurf zur Ankündigung des Helena Aktes (zit. nach Goethe: *Faust*, S. 450)

<sup>729</sup> Hartmann, S. 342.

Der dritte Akt (,Helena-Akt') entfaltet sich im Verlauf zu einer vollstimmigen Oper. Ab V. 9679 soll das Drama ausdrücklich „mit vollstimmiger Musik“ gegeben werden bis zur Pause nach V. 9938 („Völlige Pause. Die Musik hört auf.“). Das heißt, dieser Abschnitt ist nicht nur eine ‚opernhafte‘ Passage, sondern eine Opern-Passage unter Verwendung von Chören, die praktisch ohne Rezitative auskommt. Sie folgt nicht der Art der Goetheschen Singspiele, die gesprochene und gesungene Texte mischen, sondern geht sogar über die Praxis von Goethes rezitativischen Opern hinaus, indem sie sich, wie auch einige Passagen des *Zauberflöten*-Fragments, der durchgesungenen Oper annähert.<sup>730</sup>

Goethe ist sich der aufführungspraktischen Problematik seines Medienwechsels von der Tragödie zur Oper, wie er im Helena-Akt vollzogen wird, bewußt:

„Es wird, sagte ich [Eckermann], auf der Bühne einen ungewohnten Eindruck machen, daß ein Stück als Tragödie anfängt und als Oper endigt. Doch es gehört etwas dazu, die Großheit dieser Personen darzustellen und die erhabenen Reden und Verse zu sprechen. ‚Der erste Theil, sagte Goethe, erfordert die ersten Künstler der Tragödie, so wie nachher im Theile der Oper die Rollen mit den ersten Sängern und Sängerinnen besetzt werden müssen. Die Rolle der Helena kann nicht von einer sondern sie muß von zwei großen Künstlerinnen gespielt werden; denn es ist ein seltener Fall, daß eine Sängerin zugleich als tragische Künstlerin von hinlänglicher Bedeutung ist.‘“<sup>731</sup>

Der Entwicklung im Helena-Akt vom Drama zum Musiktheater, genauer: zur durchgesungenen Oper, kommt eine fundamentale Bedeutung für die Interpretation zu. Die deutliche Eigenständigkeit des Aktes ergibt sich aus Goethes dezidiert poetologischer Programmatik. Mit seiner „klassisch-romantischen Phantasmagorie“<sup>732</sup> verband Goethe die Intention, die ästhetischen Differenzen mit den Romantikern in einem Alternativvorschlag beizulegen: „Es ist Zeit, daß der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne.“<sup>733</sup> Hauptforderung ist, so fährt Goethe fort, daß wir uns bilden: „Woher wir uns bilden wäre gleichgültig, wenn wir uns nicht an falschen Mustern zu verbilden fürchten müssen.“ Wie es scheint, gehört die Oper nicht zu diesen „falschen Mustern“! Gerhard Kurz hat den Begriff „Phantasmagorie“ auf sein ästhetisches Potential für den *Faust* wie folgt beschrieben:

„Die ‚Phantasmagorie‘ war ein modernes, seit den späten 1790er Jahren zuerst in Paris angewandtes Verfahren, mit Hilfe von Hohlspiegeln und einer magischen Laterne ‚Erscheinungen‘ auf der Bühne zu erzeugen. Ein ‚Hexenprodukt‘ also aufgrund neuester Technik. Dieses phantasmatische Erzeugnis ist Bühnentrick,

<sup>730</sup> Zur formalen Gestaltung und den wechselnden Bezugsformen des Musiktheaters vgl. ebd., Kap. 16.5: „Der Helena-Akt: Eine klassisch-romantische Oper“ (S. 343-363).

<sup>731</sup> FA II, Bd. 12, S. 219-220. – Goethe artikuliert auch die grundsätzliche problematische Besonderheit seines Verfahrens: „Über Helena nächstens mehr, das Werk ist abgeschlossen und ist so seltsam und problematisch, als ich je etwas geschrieben habe.“ (aus einem Briefkonzept Goethes aus dem Jahr 1826, zit. nach Goethe: *Faust*, S. 442).

<sup>732</sup> So Goethes Formulierung in seinem ersten Entwurf zur Ankündigung des Helena-Aktes 1826 (vgl. Goethe: *Faust*, S. 441) und an verschiedenen anderen Stellen; im zweiten Entwurf nennt er den Akt „klassisch-romantisch-phantasmagorisches Zwischenspiel zu Faust“ (zit. nach Goethe: *Faust*, S. 450).

<sup>733</sup> Brief an K.J.L. Iken, 27. September 1827 (zit. nach ebd., S. 455, wie Anm. 727).



Sinnestäuschung, Show, die eine Pathologie der Moderne aufdecken soll; im Ungenügen an sich selbst erzeugt sie, romantisch, die Antike.“<sup>734</sup>

Unter der Perspektive des Modells Oper läßt sich die Nähe zwischen Phantasmagorie und Oper konstatieren. Die medialen Darstellungsformen der Phantasmagorie wie der Oper verweisen *sui generis* auf die Konstruktivität des ästhetischen Produkts. Die künstl(er)iche Erzeugung der Antike und die Inszenierung der Versöhnung zwischen Antike und Moderne bedürfen ebenjenes Modus' der Inszeniertheit, der die Differenz von Darstellung und Dargestelltem gerade nicht verwischt, sondern unter Rückgriff auf Formen der Künstlichkeit, Oper und Phantasmagorie (einem Vorläufer des Kinos) herausstellt. Wilhelm Emrich spricht von der „Darstellung einer ausgesprochenen ‚Schein'-Welt“, die in der opernhafte gestalteten Euphorion-Szene verwirklicht sei.<sup>735</sup>

Das Ergebnis der buchstäblich zu nehmenden Vereinigung der beiden in Faust und Helena verkörperten Prinzipien des Klassischen und Modernen ist keine historische oder stoffliche Gestalt, sondern ein Kunstprodukt. Euphorion wollte Goethe ausdrücklich als Allegorie verstanden wissen:

„Der Euphorion ist kein menschliches, sondern nur ein allegorisches Wesen. Es ist in ihm die Poesie personifiziert, die an keinen Ort und keine Person gebunden ist. Derselbige Geist, dem es später beliebt, Euphorion zu sein, erscheint jetzt als Knabe Lenker“.<sup>736</sup>

Marcus Ciupke hebt hervor, daß mit der Konzeption des Euphorion die Versöhnung sowohl auf sprachlich-struktureller, als auch symbolisch auf der Handlungsebene verwirklicht ist. Die neue Form der Oper ist dabei das „erforderliche Ausdrucksmittel“<sup>737</sup> für die Darstellung dieser Versöhnung. Auch Hermann Fähnrich betont das progressive Potential des Rückgriffs auf die Form der Oper als Modell für die Literatur, der für ihn auf der gleichen Stufe steht wie Beethovens Einführung der Singstimme in dessen neunte Sinfonie: „In beiden Fällen wurde die überlieferte Form gesprengt zur überzeugenden Darstellung des neuen Inhalts.“<sup>738</sup>

Hartmann zieht aus der Konzeption der Euphorion-Szene die für unser Modell Oper weitreichendsten Schlußfolgerungen, da sie in ihrer Interpretation von der opernhafte Darstellungsform sozusagen als notwendige Voraussetzung für das in der Euphorion-Figur realisierte neue Poesie-Konzept (und nicht als dessen Folge) ausgeht:

---

<sup>734</sup> Gerhard Kurz: Das Drama als Ragout. Zur Metaphorik des Essens und Trinkens in Goethes *Faust*. In: *Interpreting Goethe's Faust Today*. Hg. v. Jane K. Brown, Meredith Lee u. Thomas P. Saine. Drawer/Columbia 1994, S. 172-186. Kurz verweist auch auf die Verwendung des Begriffs am Anfang des 19. Jahrhunderts als Bezeichnung für eine feuilletonistische literarische Arbeit oder Mieszelle - d.h. die Übertragung dieses inszenatorischen Verfahrens auf den Bereich von Texten war bereits erfolgt.

<sup>735</sup> Wilhelm Emrich: *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*. Bonn 1957, S. 72.

<sup>736</sup> Gespräch mit Eckermann, 20. Dezember 1829 (zit. nach Goethe: *Faust*, S. 460).

<sup>737</sup> Ciupke, S. 148.

<sup>738</sup> Fähnrich: *Goethes Musikanschauung in seiner Fausttragödie*, S. 259.

„Euphorion – also die Poesie in Reinstform und die angestrebte Verbindung aus klassischer und romantischer Dichtung – zieht die Verfahrensweise der durchgesungenen Oper unmittelbar mit sich: Sie beginnt bei seinem Auftreten und endet mit seinem Tod, der das Auseinanderbrechen der beiden Prinzipien zur Folge hat. Der Trauergesang ist als Epilog, buchstäblich als ‚Abgesang‘ noch dem Opernteil zugeordnet, auch wenn er zeitlich (so weit hier überhaupt von zeitlicher Abfolge die Rede sein kann) nach Euphorions Tod realisiert wird.“<sup>739</sup>

Die Oper erscheint hier wie ein Echo auf Goethes emphatische Einschätzung als die „vielleicht günstigste aller dramatischen Formen“<sup>740</sup>, als das poetische Drama schlechthin, das die ideale Verbindung der beiden wichtigsten zeitgenössischen Tendenzen der Kunst darstellt. Daß die Zusammenführung klassischer, nicht zuletzt am antiken Chordrama orientierter, und romantischer Dichtung in Goethes Augen nur über die Oper funktionieren konnte, ist in verschiedener Hinsicht folgerichtig. Konsens sowohl der Klassiker Goethe, Schiller und Herder wie des Romantikers Hoffmann war, daß der Chor, selbst wenn er als antikisierender Meloschor konzipiert war, nur als Vertonung eine wirkungsvolle Realisation erfahren konnte. Die Oper erweist sich zudem als Ergebnis oder Bezugspunkt aller Versuche, das antike (Chor-)Drama wiederzubeleben.<sup>741</sup> Goethe intendierte im *Faust* keine Renaissance des klassischen Chordramas mehr, sondern eine Verbindung antiker und avantgardistischer Momente. Die Oper bildete programmatisch, als Wiederbelebung des antiken Dramas mit modernen Mitteln, eine ideale, um nicht zu sagen, die einzige Vorlage für dieses Unterfangen. Dazu bot die Oper zwar nicht die endgültige Lösung, wohl aber die Überbrückung eines zentralen poetischen Problems: Eine Verbindung von klassischer und romantischer Dichtung bedeutet neben der Verbindung antikisierender Ästhetik und Stoffe mit moderner bzw. auf das Mittelalter sich berufender oder phantastischer und märchenhafter Ästhetik und Stoffe vor allem auch eine Verbindung von dramatischer und epischer Tendenz. Die Oper als das ‚epische Drama‘ schlechthin wird damit zur Folie nicht nur des 3. Akts, sondern des gesamten *Faust*. In ihren vielfältigen Erscheinungsformen nach 1800 fand Goethe bereits in den Werken des Weimarer Spielplans praktisch alle avantgardistischen Momente der Literatur vorgeprägt, denn in wohl keiner anderen Gattung findet der Übergang zwischen der klassischen und der romantischen Ästhetik so problem- und bruchlos statt wie in der Oper. Die Chöre fungieren dabei als Signatur für Helenas Zeit und Umfeld wie für die in ihrer Gestalt transportierte ästhetische Konzeption. Indem sich Helena mit Faust vermählt und damit die Antike verläßt, wandelt sich auch die Erscheinung des Chors zum modernen Opernchor, um nach Helenas Verschwinden in das antike bacchantische Chorfest zurückzufallen.

Neben diesem librettologischen Ansatz, mit dem die Bedeutung des Rückgriffs auf Formen, Modelle und Ästhetik des Musiktheaters für die Konzeption des *Faust*, speziell des Helena-Aktes, deutlich wird, müssen allerdings auch die Konzepte einer im romantischen Sinn musikalisierten Sprache berücksichtigt werden. Diese Konzepte schließen an die Tanz- und

---

<sup>739</sup> Hartmann, S. 358.

<sup>740</sup> „Die reine Opernform, welche vielleicht die günstigste aller dramatischen bleibt, war mir so eigen und geläufig geworden, daß ich manchen Gegenstand darin behandelte.“ (Tag- und Jahrbefte 1789. Weimarer Ausgabe Bd. 25, S. 11.)

<sup>741</sup> Hierzu und zum folgenden vgl. Hartmann, S. 357-359.

Bewegungsmodelle der Herder-Zeit und akzentuieren die Musik gegenüber der Sprache auch innerhalb der Oper; damit tragen sie zu einem umfassenden Bild der Oper als ästhetisches und strukturelles Modell für den *Faust* bei. Goethe bedient sich des Modells Musik in Form einer poetisch reflektierten Darstellungsweise, die eine auffällige Nähe zur romantischen Sprachmusikalität aufweist. Zwei Beispiele seien dafür angeführt: die erste Erscheinung Helenas im *Rittersaal*, in der sie und Paris als Figurationen der Musik als Bewegungskunst vorgestellt werden, und die Konzeption der Euphorion-Figur als gewissermaßen „tönend-bewegte Form“, wie Hanslick sagen würde. In den Beispielen der *Rittersaal*-Szene und mehr noch in der Euphorion-Szene zeigt sich die eminente Rolle der Musik – als additive instrumentale Bestandteile, als integrative Anteile am Gesang<sup>742</sup> oder als ästhetische und imaginäre Qualität der Sprache –, die im Rahmen der hier vertretenen These von der Aufwertung der Musik auch innerhalb der Oper als Modell von großer Bedeutung ist. Es macht die Spezifik des in dieser Studie vorgestellten Ansatzes aus, daß sie durch das Anknüpfen an die Forschung zur Musik als ästhetisches Modell um 1800 eine neue Dimension für die Rolle der Oper in der Literatur gewinnen kann, die aus rein librettologischer und musiktheatergeschichtlicher Perspektive nicht ins Blickfeld rückt. Verschiedene Modelle des Musikalischen jenseits der librettologischen Betrachtungsweise bilden die Bezugspunkte für Goethes Ausgestaltung der *Rittersaal*- und der Euphorion-Szene. Die Geistererscheinungen Paris und Helena im *Rittersaal* sind in ihrer Essenz auf das engste mit Musik verknüpft. Sie haben in etwa den Status der „fastwirklichen Dinge“ im Sinne Klopstocks, von denen im Herder-Kapitel die Rede war; ihre Wortlosigkeit und ihre Position als betrachtete, begehrte Objekte rufen den Topos der Statue auf. Aus Nebel, Tönen und Gesang entwickelt sich in quasi-religiöser Atmosphäre per Zaubertrick ihre Gestalt. Goethe findet dafür die häufig zitierten Verse:

„So wie sie wandeln, machen sie Musik.  
 Aus luft'gen Tönen quillt ein Weißnichtwie,  
 Indem sie ziehn, wird alles Melodie.  
 Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,  
 Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.  
 Das Dunstige senkt sich; aus dem leichten Flor  
 Ein schöner Jüngling tritt im Takt hervor.“ (V. 6444-6450)

Leibnitz' „je ne sais quoi“, Goethes eigenes Konzept von der Architektur als einer ‚verstummten Tonkunst‘ (s.u.), die sich im Tempel manifestiert und wieder zum Klingen kommt, die Identifikation von Musik und Bewegung als Paradigma der poetischen Schönheit, die sich in Gestalt der menschlichen – der männlichen in der Figur Paris, der weiblichen in der Figur Helena – Schönheit manifestiert: das alles sind Elemente aus der Tradition einer musikalisierten Sprache, der Poetisierung der Sprache nach dem Modell der Musik.

Diese mehrfache ‚musikalische‘ Qualität des *Faust*, die das Drama zur „Oper aller Opern“ macht, hatte, wie gesehen, auch Hofmannsthal in seiner Einleitung zu Goethes Singspielen

---

<sup>742</sup> Der Gesang ist auch ein wichtiges Medium für Goethes allegorische Darstellungen im *Faust*: „Daß dennoch für den Zuschauer nicht die ‚blutleere Kopfgeburt‘ entsteht, vor der die Allegoriekritik des 18. Jh. gewarnt hatte, liegt daran, daß Goethe die Allegorien über weite Strecken im Medium des Gesangs auftreten läßt.“ (Ebd., S. 367.)

formuliert. Dabei zielt er zum einen auf die empirische, im Drama eingefügte Musik (der *Faust II* postuliere „auf Schritt und Tritt Musik“). Er bezieht sich aber nicht nur auf die librettologischen Aspekte, die Oper im Drama *Faust*, Chor, Gesang, Bühnen- und Schauspielmusik, sondern meint zum anderen auch die imaginierte Musik, die musikalisierte Sprache, die Erhöhung des Geschehens mittels seiner Musikalisierung, die im Abruf solcher Traditionen der Musiktheorie erreicht wird. Hofmannsthal zitiert die oben angeführte Verse (V. 6444-6448) und erläutert zu der Szene im *Rittersaal*:

„(...) hier ist Musik in jedem Vers herbeigerufen, ja sie ist völlig halluziniert: ob den äußeren Sinnen hörbar oder nicht, der Phantasie ist sie gegenwärtig: Bühne auf der Bühne, Schauspiel im Schauspiel, Fest im Fest: die magischen Gestalten wandeln, gebundenen Schrittes, einen feierlichen mimischen Tanz“.<sup>743</sup>

Dabei stehen die musikalisierten Verse explizit im Kontext der „Bühne“, dem „Schauspiel“ und dessen selbstreflexivem Effekt – womit wir eine weitere Form des Modells Oper vorliegen haben.

Im Helena-Akt wird in der Figur Euphorion diese Musikalisierung der Sprache weitergeführt und zu einem vorläufigen (unglücklichen) Ende gebracht. Goethe aktualisiert nicht nur die sprachlich-musikalische Dramaturgie der Oper, die ihm als einzige dramatische Form für das Projekt der allegorischen Darstellung der Vereinigung von klassischer und romantische Dichtung angemessen schien. Er aktualisiert auch das Paradigma der „Heiligen Poesie“ (V. 9863) als reiner Bewegungskunst (Herder, Klopstock), für die Musik, Tanz und Gesang die Modelle darstellen. Euphorions Verse sind sehr auf die bloße Klanglichkeit und den Sprachrhythmus konzentriert<sup>744</sup>; seine wörtlich zu nehmende Beweglichkeit und Raum füllende Existenz läßt ihn bis in die Lüften steigen; das abrupte Ende seines Ikarus-Flugs markiert die – prinzipielle oder bis dahin gegebene – Limitiertheit des Konzeptes. Zunächst werden Tanz, Gesang, Chor und Bewegung explizit in der Figur Euphorion aneinander gebunden: „Euphorion und Chor tanzend und singend bewegen sich in verschlungenem Reihen“ (nach V. 9754), anschließend erfolgt seine Emanzipation von Chor und Tanz hin zur singulären, raumgreifenden, sozusagen rein-musikalischen Bewegung, die nach dem ‚Höchsten‘ (dem Absoluten) strebt – eine perfekte Allegorie der neuen Dichtkunst nach der Vereinigung von klassischen und romantischen Tendenzen.<sup>745</sup> Nach seinem Sturz ist es mit dem „Körperlichen“ (nach V. 9902) der neuen Poesie vorbei, zurück bleiben nur die äußere Hülle, „Kleid“ und „Mantel“ (ebd.) – der ‚Dichtung Schleier‘ –, und das orphische Insignum, die Lyra.<sup>746</sup> Die Darstellungsform auf der Bühne folgt dem Modell der Oper – dieser Teil des

---

<sup>743</sup> Hofmannsthal, S. 447.

<sup>744</sup> Vgl. den Stellenkommentar von Trunz: „jetzt, seit dem Entsehen Euphorions, überwiegt das Klanglich-Melodiöse; Rhythmus und Reim erhalten gesteigerte Bedeutung; das Einzelwort verliert an Gewicht.“ (Goethe: *Faust*, S. 686.)

<sup>745</sup> Daß Goethe in der Euphorion-Figur die Entstehung der modernen Poesie mit dem Modell des (modern) Musikalischen verknüpft, kommt auch bei Dieter Borchmeyer zum Ausdruck: „Die modern-musikalische Poesie entsteht aus der Vermählung Faust mit Helena. Mit der Geburt Euphorions wird auch die Musik im abendländischen Sinn geboren.“ (Dieter Borchmeyer: „Eine Art Symbolik fürs Ohr“. *Goethes Musikästhetik*. In: *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2002 (Stiftung für Romantikforschung; 21), S. 413-446, hier S. 439.)

Aktes *ist* eine Oper –, während das hier allegorisierte Poetik-Konzept dem Modell der Musik folgt: zur Darstellung kommt es aber *innerhalb* der Opernform.

Mit der Funktion der Musik scheint auch in Zusammenhang zu stehen, daß die Opernform *per se* als die romantische Form des Dramas wahrgenommen wurde. Das Schema ‚antike (klassische) Dichtung‘ versus ‚romantische (moderne) Oper‘ kommt in Bezug auf den *Faust* an verschiedenen Stellen zum Ausdruck, was im Umkehrschluß bedeutet, daß das musikalisierte Drama (Musiktheater, Oper) als die moderne, romantische Form des Dramas verstanden wurde. Beispielsweise berichtet Eckermann von Goethes Sohn, der von dem „im antiken Sinne gedichteten Teil“ des Helena-Aktes begeistert war, „während ihm die *opernartige romantische Hälfte*, wie man merken konnte, beim Lesen nicht lebendig geworden“ sei.<sup>747</sup> Man kann festhalten, daß auf dieser mit dem Schlagwort ‚Sprachmusikalität‘ zu bezeichnenden Ebene die Synthese von klassischer und romantischer Dichtung im Gesamtkunstwerk *Faust* vorgeführt wird und, wie es Gerhard Kurz in Bezug auf die Gesamtstruktur formuliert, die „Demarkationen von Klassik und Romantik“ überspielt werden<sup>748</sup>.

Das zentrale Moment des Dramenschlusses im Hinblick auf die Funktionalisierung der Oper als Modell für Goethes ‚Welttheater‘ liegt in dessen Gestaltung als *lieto fine*, dem für die Oper des 18. Jahrhunderts zwingend vorgeschriebenen glücklichen Ende. Die französische frühe *Grand opéra*, an der sich Goethe zunehmend orientierte, behielt zunächst noch das *lieto fine* der Opera seria bei, was Goethe, der sich mit zunehmendem Alter immer weniger für wirklich tragische Schlüsse entscheiden konnte, sehr entgegen kam.<sup>749</sup> Der bombastische und scheinbar versöhnliche Schluß, den Goethe seiner Faustdichtung entgegen der Evidenz der Tragödienform anfügt, hat dementsprechend sein Vorbild in der ernstesten Oper des 18. Jahrhundert. Das *lieto fine*, in dem die Opera seria am Ende dem Herrscher die Ehre erweist, repräsentiert die prästabilisierte Harmonie des Welttheaters mit ihren fixen sozialen und politischen Hierarchien. Dem *lieto fine*, das Goethe analog zur

---

<sup>746</sup> Wie sehr die Euphorion-Figur für Goethes eigenes Dichtungskonzept einzustehen vermag, machen seine mit der Metaphorik der Körperlichkeit, des Mantels und des Verborgenen versehenen Bemerkungen zur *Faust*-Dichtung deutlich: „Es ist keine Kleinigkeit, das, was man im zwanzigsten Jahre konzipiert hat, im zweiundachtzigsten außer sich darzustellen und ein solches inneres lebendiges Knochengerippe mit Sehnen, Fleisch und Oberhaupt zu bekleiden, auch wohl dem fertig Hingestellten noch einige Mantelfalten umzuschlagen, damit alles zusammen ein offenbares Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergötze und ihnen zu schaffen mache.“ (An Zelter, 1. Juni 1831, zit. nach Goethe: *Faust*, S. 464.) Dabei ist zu betonen, daß die Euphorion-Figur als Versöhnung von Klassizismus und Romantik im Zeichen der Oper ein *zeitlos-gegenwärtiges* Dichtungskonzept vorschlagen will: „(...) nicht antik und (...) nicht romantisch, sondern (...) wie der gegenwärtige Tag selbst.“ (Gespräch mit Eckermann, 5. Juli 1827, zit. nach ebd., S. 454.)

<sup>747</sup> Gespräch mit Eckermann. 18. April 1827 (zit. nach ebd., S. 451), Herv. S.L.

<sup>748</sup> „[Goethes] Konzeption der dramatischen Struktur des *Faust* (...) bringt das Projekt in eine frappierende Nähe zur frühromantischen Ästhetik und Poetologie, die in diesen Jahren, in unmittelbarer Nachbarschaft, formuliert wurde. Jedenfalls überspielt das Projekt die Demarkationen von Klassik und Romantik.“ (Kurz: *Das Drama als Ragout*, S. 172.) – Zum Verhältnis von Klassizismus und Romantik im *Faust* vgl. Thomas Zabka: *Faust II – Das Klassische und das Romantische. Goethes „Eingriff in die neueste Literatur“*. Tübingen 1993.

<sup>749</sup> Vgl. Hartmann, S. 228.

Operntradition von seinem ersten Singspiel an für die Realisation ambivalenter Schlüsse verwendet und das als Konvention überdeutlich ist, kommt in der Fausttragödie, wie Hartmann zeigt, eine „verschleiende Funktion“<sup>750</sup> zu. In seiner letzter Dichtung gilt es der poetische Darstellung der ausweglosen Situation des strebsamen Mannes/Menschen in der modernen Welt; das *lieto fine* der Schlußzene *Bergschluchten* mildert den in *Grablegung* realisierten „Nihilismus der Menschheitstragödie“ und erzeugt den

„Schein eines harmonischen Weltganzen, der zugleich durchsichtig und blendend genug ist, daß wie bei der *Zauberflöte*, dem Eingeweihten (...) der höhere Sinn nicht entgehen‘ sollte, und der Dichter zugleich den Zuschauer ‚befriedigt, erheitert und doch auch gemäßigt nach Hause schicken‘ konnte.“<sup>751</sup>

Schließt man sich dieser Interpretation des ‚glücklichen Endes‘ an, mit dem Goethe nach dem Vorbild der Oper seine „klassisch-romantische Phantasmagorie“ beendet, dann kann man sagen, daß der Rückgriff auf das Modell Oper einen doppelten Effekt erzeugt. Der Tragödien-schluß unter Verwendung des *lieto fine* wirkt durch seine betonte Künstlichkeit und Sinnlichkeit zugleich bejahend, indem es der unmittelbaren Wirkung eines multimedial gestalteten Endes vertraut (was Generationen von Interpreten dazu veranlaßt, Fausts Erlösung durch das Ewig-Weibliche sozusagen wörtlich zu nehmen), und verneinend, indem es aufgrund seiner ausgestellten Inszeniertheit in Form eines Operschlusses sich zum Inhalt, Fausts Entrückung, distanziert verhält. Übrigens läuft der Schluß in ästhetisch-formaler Hinsicht ebenso offen aus wie das opernhafte Ende des *Egmont* (s.o.) und des *Märchens* (s.u.), wird also nicht etwa durch einen Epilog an die dramatische oder die literarische Wirklichkeit zurückgebunden.

Das opernhafte *lieto fine* des *Faust* relativiert und ironisiert den Dramenschluß, so wie der zweite Teil des *Faust* insgesamt von einer distanzierten und reflektierenden Haltung geprägt ist, wie Goethe selbst bekennt:

„Der erste Teil ist fast ganz subjektiv. Es ist alles aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel den Menschen auch so wohl tun mag. Im zweiten Teil aber ist fast gar nichts Subjektives, es erscheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt, und wer sich nicht etwas umgetan und einiges erlebt hat, wird nichts damit anzufangen wissen.“<sup>752</sup>

Die ironische Distanz, die Mischung der verschiedenen dramatischen und theatralen Formen, von Hohem und Niedrigen, das Tragische, das Spektakel, die unterschiedlichsten Sprachregister; verbunden durch Rekurrenzen, Korrespondenzen, Varianten und Kontraste von Themen, Motiven und Metaphernfeldern, die sich „ineinander abspiegeln“<sup>753</sup>, machen diese „sehr ernsten Scherze“<sup>754</sup> zu einem paradigmatisch modernen Stück. Die Modernität des Dramas spiegelt sich auch in Goethes Bedauern, keine angemessene Vertonung für den

---

<sup>750</sup> Ebd., S. 373.

<sup>751</sup> Ebd.

<sup>752</sup> Gespräch mit Eckermann, 17. Febr. 1831 (zit. nach Goethe: *Faust*, S. 463).

<sup>753</sup> Brief an Iken (wie Anm. 727).

<sup>754</sup> Goethe an Wilhelm v. Humboldt, 17. März 1832 (zit. nach Goethe: *Faust*, S. 468).

*Faust* finden zu können, deren Musik dann zu den ‚nicht mehr schönen Künsten‘ zählen würde:

„Es ist ganz unmöglich. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte im Charakter des *Don Juan* sein; Mozart hätte den *Faust* komponieren müssen. Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich auf so etwas nicht einlassen; er ist zu sehr mit italienischen Theatern verflochten.“<sup>755</sup>

Und selbst mit den neusten Kunstmedien, Film und Fernsehen, scheint sich Goethes Totaltheater nicht realisieren zu lassen, wie Helmut Schanze konstatiert: „Selbst durch die Mittel des Films und des Fernsehens scheint die Morphologie, die Optik und die Melodie des *Zweiten Teils* kaum einholbar.“<sup>756</sup>

Die so zu beschreibende Faktur des *Faust* kann als eine Form von dramatischer und romantischer Ironie betrachtet werden. Gerhard Kurz resümiert die Analogien zwischen der romantischen Ironie und Goethes Techniken der Mischung von Formen, Themen und Strukturen: „Solche Techniken eröffnen im Drama eine Dimension immanenter Reflexion, also eine Poesie der Poesie – oder, romantisch formuliert, eine Dimension der Ironie.“<sup>757</sup>

Auch die Konzeption des *Faust* als episches Drama mit einzelnen Episoden erscheine fragmentarisch in einem fast schon Schlegelschen Sinn. Auf diese Weise postuliert Goethe die Autonomie der Poesie und inszeniert das Gesamtkunstwerk<sup>758</sup> *Faust* (auch) mit den Mitteln der Oper.

Bemerkenswert bleibt übrigens die Tatsache, daß Goethe ausgerechnet in dem Moment sein meta-poetisches Totaltheater nach dem Vorbild der Oper als der „vielleicht günstigsten aller dramatischen Formen“ entwirft, als er institutionell als Theaterpraktiker, eine größere Trennung von Schauspiel und Oper<sup>759</sup> zu verwirklichen versucht.

---

<sup>755</sup> Gespräch mit Eckermann, 12. Februar 1829 (ebd., S. 459). – Auf die Vertonungen des *Faust* in Form von Schauspielmusik oder der musikalischen Umsetzung in Ausschnitten kann hier nicht weiter eingegangen werden.

<sup>756</sup> Helmut Schanze: *Faust-Konstellationen. Mythos und Medien*. München 1999, S. 139. – Ulrich Gaier hat Goethes Traum von einem *Faust*-Film offengelegt; er macht ihn, neben anderem, an der visuellen Gestaltung und der Belebung von Bildwerken fest, zu der die im Drama verarbeiteten Techniken der *Tableaux vivants*, der *Phantasmagorie* und *Laterna magica* und der belebten Statuen, bei denen Goethe den Vorbildern von Rousseau bis Mozarts *Don Giovanni* folgt, gehören. (Ulrich Gaier: *Goethes Traum von einem Faust-Film*. In: Ders.: *Fausts Modernität. Essays*. Stuttgart 2000, S. 92-136.)

<sup>757</sup> Kurz: *Das Drama als Ragout*, S. 177.

<sup>758</sup> Hartmann grenzt den Begriff des ‚Gesamtkunstwerks‘ aufgrund der Wagnerschen Okkupation von dem des ‚Universaltheaters‘ als Bezeichnung für Goethes Welttheater-Konzept ab, die zwar beide auf dieselben barocken Strukturen zurückgreifen. Während aber Wagner das „hochgradig abstrakte Potential des barocken Musiktheaters“ fremd war und sich sein neuer Mythos angesichts des Zerfalls der christlichen Mythen als ein „verbindlicher, realistischer im Sinne eines ideologietauglichen Mythos“ versteht, der weder variabel behandelt noch ironisiert werden kann, nutzt Goethe gerade das „Ironie- und Abstraktionspotential der barocken Verfahrensweisen“ für den *Faust*, der als ein nur noch teilweise synthetisiertes Stationendrama erscheint. (Hartmann, S. 319f.).

<sup>759</sup> Vgl. Holtbernd, S. 212-219 und Schanze, S. 85f.

In dem 1795 entstandenen *Märchen* erprobt Goethe auf völlig andere Weise als im ‚Welttheater‘ Faust den Anschluß einer Dichtung an die Oper als ästhetisches und strukturelles Modell. Während in Goethes großem Drama vor allem librettologische Bezüge zur Oper und Konzepte einer musikalisierten Sprache zu einer ausgeprägten Opernhaftigkeit führen und die Gestaltung des Schlusses mit den Mitteln der Oper zu einer ironischen Brechung der dramatischen Aussage beiträgt, kommt das Modell Oper im Märchen auf ganz andere Weise zum Tragen. Im dritten Abschnitt des Goethe-Kapitels wird nun erstmals eine umfassende Analyse des Märchens vorgestellt, die die Andeutung von Novalis, Goethes Märchen sei eine „erzählte Oper“, zur Grundlage einer Interpretation macht. Goethes komplexen Rekurse auf das Modell der Oper und die spezifisch opernhafte Struktur der Erzählung sollen mit Blick auf den ästhetischen Kontext zum Modell Oper bei Goethe und seine poetischen Intentionen für den Text herausgearbeitet werden.



### 4.3 „Goethes Märchen ist eine erzählte Oper“: Oper als ästhetisches und strukturelles Modell für Goethes Prosadichtung

Anders als beim *Faust*, dessen Opernhaftigkeit zumindest im Grundsätzlichen schon lange in der Forschung berücksichtigt wird, blieb die Funktion der Oper als Modell für das *Märchen* und die daraus resultierende Opernhaftigkeit dieses Prosatextes bisher nicht völlig, aber weitgehend unbeachtet. Abgesehen von der häufiger erwähnten Nähe zu Mozarts *Zauberflöte* und Goethes Fortsetzungs-Fragment und einer gelegentlichen Nennung von Novalis Diktum hat lediglich Roland Hoermann in seiner poetologischen Ausdeutung des *Märchens* die strukturellen Analogien zwischen diesem und der Oper in seine Interpretation mit einbezogen.<sup>760</sup> Allerdings mehren sich in jüngster Zeit die Anzeichen für ein gestiegenes Bewußtsein der Bedeutung von Musik *und* Oper als Modelle für diese Erzählung.<sup>761</sup>

Da Novalis' Feststellung „Goethes Märchen ist eine erzählte Oper“ sozusagen die Keimzelle der vorliegenden Arbeit zur Oper als ästhetisches Modell für die Literatur darstellt, liegt auf diesem Text ein besonderes Augenmerk. Es ist in der bisher vorgestellten Reihe von Texten das erste Prosawerk. Textelemente des *Märchens*, die auf den Einfluß des Modells Oper hinweisen, sind die Konzeption von epischen Szenen, Parallelen zu den beiden *Zauberflöten* von Mozart und Goethe selbst, die Gattung Märchen mit der Darstellung des Wunderbaren, die Betonung des Zusammenwirkens aller Kräfte, schließlich das grandiose Finale, das allen ein glückliches Ende bringt. Da es außer den rezeptionsästhetisch zu verortenden Bemerkungen von Novalis und Hofmannsthal<sup>762</sup> keine explizite, von Goethe intentional hergestellte Verbindung von Märchen und Oper gibt - darin unterscheidet sich *Das Märchen* vom *Faust*, was zu einem gewissen Grad auch mit der gattungstheoretischen Differenz zwischen Drama mit Schauspielmusik und Erzähltext liegt -, erfolgt der Nachweis der Oper als Modell für das Märchen sozusagen indizienorientiert. Die Analyse von

<sup>760</sup> Roland Hoermann: Goethes' masked masque in *Das Märchen*. Theatrical anticipations of Romanticism's self-reflexive peril. In: *Romanticism and beyond. A festschrift for John F. Fetzer*. Hg. v. Clifford Bernd. New York u. a. 1996, S. 79-100.

<sup>761</sup> Zur Opernhaftigkeit von Goethes *Märchen* im Vergleich zu E.T.A. Hoffmanns *Goldenem Topf* vgl. Susanna Lulé: L'opéra comme modèle esthétique chez Goethe et E. T. A. Hoffmann. In: *Entre classicisme et romantisme autour de 1800. Revue Germanique Internationale* 16 (2001), S. 123-139. Von der Aktualität der Frage nach Musik *und* Oper als Modelle für das Märchen zeugt auch der Band von Walter Hinderer (Hg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg 2002 (Stiftung für Romantikforschung; 21), vgl. darin besonders den Beitrag von Christine Lubkoll: ‚Neue Mythologie‘ und musikalische Poetologie. Goethes Annäherungen an die Romantik, (ebd., S. 399-412). Im Anschluß an ihre Arbeiten zum „Mythos Musik“ untersucht Lubkoll Goethes *Märchen* und den *Faust* auf ihre Nähe zur romantischen „Neuen Mythologie“ und zur „musikalischen Poetologie“. Dabei bezieht sie sich auch auf Novalis' Ausspruch über Goethes *Märchen*, schreibt der Erzählung „Aspekte des Opernhaften“ (S. 406) zu und sieht im *Faust* das „Modell der Oper“ (S. 411) eng mit Goethes Poetik der Theatralisierung verknüpft. Die Komplexität des von Novalis für das *Märchen* angezeigten Modells Oper fächert Lubkoll auf drei Ebenen auf: eine thematische, dem Programm der „Neuen Mythologie“ vergleichbare Ebene, die Ebene der strukturellen Autonomie und schließlich die der „musikalischen Anlage“ des Textes wegen ihrer nach dem Modell der Partitur gestalteten „Vielstimmigkeit“. Gerade der letztgenannte Punkt orientiert sich jedoch im Grunde genommen weniger an der Oper als an der (Orchester-) Musik im Sinne von Lubkolls „Mythos Musik“.

<sup>762</sup> Siehe oben S. 179 ff.

Textelementen und von kunsttheoretischen Äußerungen, Entwürfen und weiteren Werken im Umkreis des Textes zeichnen in der Summe ein Bild davon, wie sich der Einfluß des Modells Oper auf die Konzeption des *Märchens* bemerkbar macht. Auch hier ist die Orientierung an den drei Modi als erkenntnisleitenden Kategorien hilfreich. Sowohl für die autonomieästhetischen Postulate (Modus 1) als auch für die Ideen vom Gesamtkunstwerk (Modus 2) im Kontext des *Märchens* spielt seine Opernhaftigkeit eine entscheidende Rolle. Der stellenweise buffoneske Gestus, die Erzähldistanz und die quasi romantische Unendlichkeitskonzeption im Finale können schließlich als ironische Elemente gewertet werden (Modus 3).

Die Rolle der Oper als Modell für das *Märchen* wird in zwei Bereichen untersucht: zum einen im Bereich der allgemeinen ästhetischen Analogien zwischen Goethes Prosadichtung und kunsttheoretischen Positionen zur Oper (und Musik) als ästhetisches Modell und zum zweiten im Bereich konkret nachweisbarer opernhafter Strukturen im Erzähltext. Dabei geht die Bedeutung des *Märchens* natürlich nicht in seiner Opernhaftigkeit auf, diese stellt aber ein wichtiges Element seiner Struktur und seiner poetischen Aussage dar. Zunächst ist nach allgemeinen ästhetischen Analogien zwischen Märchen und Oper zu fragen, die anhand von Goethes Künstlergespräch *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* sowie einem Brief von Wilhelm von Humboldt an Goethe, in dem er das Märchen als genuin autonomes Kunstwerk charakterisiert zu untersuchen sind; hinzugezogen werden auch *Maximen und Reflexionen* von Goethe und seine Anmerkungen zu *Rameaus Neffe*. Anschließend werden allgemeine Strukturanalogien zwischen Oper und dem *Märchen* untersucht; sie zeigen sich an Elementen wie der Gestaltung epischer Szenen, dem virtuellen Einsatz von ‚Bühnenmaschinerie‘, dem Typenpersonal, der Ausstattung und den Schauplätzen. Der Einfluß konkreter Werke auf das *Märchen* wird im Vergleich zu den beiden *Zauberflöten* und dem Verhältnis zum *Faust* in den Blick genommen. Konkrete Konzepte Goethes, die zur Opernhaftigkeit des Märchens beitragen, liegen vor allem in der Verbindung von Oper/Musik und Architektur in der orphischen Baumeistertypologie und dem Topos des Tempels, aber auch der therapeutischen Funktion der Liederlagen. Schließlich sind die poetologischen Dimensionen der Oper als Modell im *Märchen* zu analysieren.

Die von Goethe selbst bewußt offengehaltenen Möglichkeiten der Deutung und Bedeutung des *Märchens* (s.u.) verursachten ein anhaltendes Rätselraten, das in Weimar zu einem regelrechten Gesellschaftssport geworden war und ein konstitutives Element des Textes darstellt.<sup>763</sup> Inzwischen ist man von vereindeutigenden Lösungen und Symbol-Dechiffrierungen<sup>764</sup> eher abgekommen und konzentriert sich auf verschiedene

---

<sup>763</sup> Vgl. dazu Günter Oesterle: Die ‚schwere Aufgabe, zugleich bedeutend und deutungslos‘ sowie ‚an nichts und alles erinnert‘ zu sein. Bild- und Rätselstrukturen in Goethes *Das Märchen*. In: Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Hg. v. Helmut Schneider, Ralf Simon u. Thomas Wirtz. Bielefeld 2001, S. 185-209.

<sup>764</sup> Beispielsweise bei Camilla Lucerna: Wozu dichtete Goethe *Das Märchen*? In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft N.F. 25 (1963), S. 206-219 und Gouthier-Louis Fink: *Das Märchen*. Goethes Auseinandersetzung mit seiner Zeit. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft N.F. 33 (1971), S. 96-122.

Perspektiven, aus denen sich für den Text plausible Lesarten ergeben. Im folgenden wird die Perspektive der Oper als Modell in den Mittelpunkt gestellt. Das Konzept der „erzählten Oper“ bietet Goethe in mehrfacher Hinsicht die Möglichkeit, Grenzen zu überspielen und Gattungen zu übersteigern.

#### 4.3.1 Ästhetisches Modell Oper: Analogien zwischen *Märchen* und Kunstkonzepten von Goethe und Humboldt

Den wichtigsten Text für den ersten Bereich, der allgemeine ästhetische Analogien zwischen dem *Märchen* und Modellkonzepten der Oper bei Goethe untersucht, stellt das fiktive Künstlergespräch *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* dar, das Goethe 1797 verfaßte und 1798 im ersten Band der *Propyläen* veröffentlichte.<sup>765</sup> Darin hat Goethe explizit die Oper als dasjenige Kunstwerk beschrieben, das vorbildlich jedem Naturalismus in der Kunst eine Absage erteilt. Damit wird die Oper von Goethe zum Modell für ästhetische Autonomie und künstlerische ‚Wahrheit‘ jenseits von Mimesis erhoben. Der Modellcharakter der Oper für die Ästhetik, den Goethe in *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* exemplifiziert, wurde bereits verschiedentlich angemerkt, etwa von Gloria Flaherty<sup>766</sup>, Tina Hartmann<sup>767</sup> und Jörg Krämer<sup>768</sup>.

Biographischer Anlaß für den Text ist der Besuch der mit den Dekorationen von Giorgio Fuentès ausgestatteten Oper *Palmyra* von Antonio Salieri während Goethes Aufenthaltes in Frankfurt, wo er auf seiner geplanten, jedoch in der Schweiz endenden Italienreise Station machte. Ein Treffen mit Fuentès am Tag vor der Niederschrift des Dialogs hatte ihn offenbar sehr beeindruckt.<sup>769</sup> Entscheidend ist der zeitliche Kontext, in dem dieser Text neben dem *Märchen* (1795), dem *Zauberflöten*-Fragment (seit 1795 in Arbeit<sup>770</sup>) und Schillers Brief (1797) steht. Daneben ist auch an die zeitliche Koinzidenz mit wichtigen Texten der Frühromantiker zu denken, in denen die Oper als ästhetisches Modell funktionalisiert wird, zum Beispiel wie Tiecks Komödien *Verkehrte Welt* (1798) und *Der*

---

<sup>765</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*. Ein Gespräch. In: Ders.: *Werke*, Bd. 12: *Schriften zur Kunst und Literatur; Maximen und Reflexionen*. Hg. v. Erich Trunz, Herbert von Einem u. Hans Joachim Schrimpf. Hamburg<sup>12</sup>1994, S. 67-73.

<sup>766</sup> Flaherty, S. 296.

<sup>767</sup> Hartmann, S. 223.

<sup>768</sup> Krämer, S. 767-770.

<sup>769</sup> Vgl. Kommentar zu *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*. In: J.W. Goethe: *Werke*, Bd. 12 (wie Anm. 765), S. 601-603, hier S. 602.

<sup>770</sup> Vgl. den Kommentar zu *Der Zauberflöte zweiter Teil* von Dieter Borchmeyer u. Peter Huber. In: J.W. Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden*, Bd. 1, 6: *Dramen 1791-1832*. Hg. v. Dieter Borchmeyer u. Peter Huber. Frankfurt a. M. 1993, S. 1043-1077. Dort ist das Jahr 1795 als dasjenige angegeben, „in dem Goethe anfang, eine Fortsetzung zur *Zauberflöte* zu konzipieren“ (S. 1045). 1798 gibt es Pläne, die zu diesem Zeitpunkt fast vollendete Fortsetzung zur Aufführung zu bringen.

*gestiefelte Kater* (1797) sowie sein Aufsatz *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* (1793) (s.u.) Tiecks Konzeption des Modells Musik als einer „abgesonderten Welt für sich selbst“ im achten Kapitel „Die Töne“ in den *Phantasien über die Kunst* (1799) findet sich fast wörtlich in Goethes kunsttheoretischem Entwurf *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*. Während Tieck allerdings mit dem Gestus der Entgrenzung formuliert, verwendet Goethe den Diminutiv der „kleinen Welt“ und betont mit deren Eigengesetzlichkeit eben auch deren Grenzen:

„Wenn die Oper gut ist, macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurteilt, nach ihren eigenen Eigenschaften gefühlt sein will.“<sup>771</sup>

Nun läßt sich mit der „kleinen Welt für sich“ und der Gesetzlichkeit exakt Goethes ästhetische Konzeption seiner Märchenwelt beschreiben, deren Abgezirkeltheit und Gesetzlichkeit geradezu überbetont wird. Ein anderer Aspekt des Modells Oper, die Finalwirkung und die Baumeistertypologie, werden am Schluß des *Märchens* aber gerade diese Begrenztheit poetisch überspielen.

Die Idee vom Kunstwerk als „eigene Welt“, für die die Oper eine Vorreiterrolle einnimmt, ist nicht neu, wie bereits ausgeführt wurde (s.o. Kap. 2). Neu ist aber die radikale Abkehr vom Prinzip der Naturnachahmung als dem ästhetischen Wertungsmaßstab. Diese Abkehr wurde vor allem in operntheoretischen Schriften vorbereitet, auch und gerade im Hinblick auf die ‚eigene Welt‘-Konzepte und die Künstlichkeit in der Oper, wie sich sehr schön bei Justus Möser zeigen läßt:

„Die Oper ist eine Vorstellung aus einer möglichen Welt (...) Die Opernbühne ist das Reich der Chimären; sie eröffnet einen gezauberten Himmel; und da die Engel in ihrem seligen Aufenthalt beständig singen sollen, so müsste die Einbildungskraft desjenigen Operndichters sehr matt seyn, welcher seinen Göttern diese Art des höhern Ausdrucks und die Harmonie der theatralischen Sphären entziehen wollte. Es kann also der grösste Lobspruch, den man einer Oper, oder einem Heldengedicht, welches seine eigne Welt hat, geben kann, eben darin bestehen, dass beide in Vergleichung unserer Welt völlig unnatürlich sind.“<sup>772</sup>

Mit seiner Forderung nach einer am Muster der Oper geschulten ästhetischen Autonomie geht Goethe in die Offensive. Von einer „Unterminierung des Realitätsbegriffs“, wie sie etwa für die Welt-Konzeptionen in Jean Pauls Romanen konstatiert wird,<sup>773</sup> kann bei Goethe allerdings noch nicht gesprochen werden. Kunstwelt und außerkünstlerische Natur werden noch aus ihrem Kontrastverhältnis heraus begriffen.

Ausgangspunkt für die fiktive Kritik an der Oper sind die gemalten Zuschauer der Dekoration, die die Präsenz der realen Opernbesucher ins Fiktionale fortsetzen. Goethe beschränkt sich bei seinem Entwurf der Modellhaftigkeit der Oper aber nicht auf die als

---

<sup>771</sup> Goethe: *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*, S. 70.

<sup>772</sup> Justus Möser: *Harlekin oder Vertheidigung des Grotteske-Komischen*, 1761, zitiert nach Flaherty, S. 238.

<sup>773</sup> Monika Schmitz-Emans: *Dramatische Welten und verschachtelte Spiele. Zur Modellfunktion des Theatralischen in Jean Pauls Romanen*. In: *JbJPG* 22 (1987), S. 67-93, hier S. 81.

wichtig erachtete Ausstattung, also den visuellen Aspekt, sondern weitet seinen Entwurf auf die Musik aus, indem er das Gottschedsche Verdikt gegen den Gesang in der Oper aufgreift und mit einer guten Portion Ironie versieht:

„Anwalt: Wenn aber die guten Leute da droben singend sich begegnen und bekomplimentieren, Billetts absingen, die sie erhalten, ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herumschlagen, und singend verschneiden, können Sie sagen, daß die ganze Vorstellung oder auch nur ein Teil derselben wahr scheine? ja ich darf sagen: auch nur einen Schein des Wahren habe?“<sup>774</sup>

Die sich daran anschließende Argumentation zur Modellhaftigkeit der Oper möchte Goethe auf alle weiteren Kunstwerke übertragen wissen. Sein fiktiver Ideal-Zuschauer hat ein Einsehen und gelobt eine bessere ästhetische Rezeptionshaltung. Die autonomieästhetischen Grundsätze, die aus dem besonderen Wesen der Oper resultieren, konstituieren sich aus einer strikten Unterscheidung zwischen „Wahrscheinlichkeit“ des Nachahmungspostulats, dem mit der Oper eine „innere Wahrheit“ gegenübergestellt wird, aus dem das in sich stimmige Kunstwerk entspringt:

„Anwalt: Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahrscheinlichkeit ab; wir behaupteten, daß sie keineswegs das, was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle; können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen?  
Zuschauer: Wenn die Oper gut ist, macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus, in der alles (...) nach ihren eigenen Eigenschaften gefühlt sein will.  
Anwalt: Sollte nun nicht daraus folgen, daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sei, und daß der Künstler keineswegs streben solle noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine?“<sup>775</sup>

Das Kunstwerk faßt die „zerstreuten Gegenstände in eins“, das heißt es vollendet sich im Sinne einer Vielfalt in der Einheit. Der Rezipient, der um die Künstlichkeit des Werkes weiß, wird durch die wiederholte Anschauung selbst zum Künstler und gibt sich „dadurch eine höhere Existenz“.<sup>776</sup> Dadurch entsteht ein, wie Jörg Krämer es formuliert, ein „aristokratisches Kunstkonzept“<sup>777</sup>, das die elitäre Komponente der Geniebewegung fortführt, sie aber zugleich transformiert: „Das Verbindende von Produzent und Rezipient ist nicht mehr das gemeinsame Originalitäts-Bewußtsein, sondern die Einsicht in die Autonomie des Kunstwerks.“<sup>778</sup>

Das ästhetische Konzept, daß „alle theatralische Darstellungen keineswegs wahr scheinen, daß sie vielmehr nur einen *Schein des Wahren* haben“<sup>779</sup>, funktionalisiert Goethe für sein

<sup>774</sup> Goethe: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, S. 68. Bei Gottsched hieß es: „Sie lachen und weinen, husten und schnupfen nach Noten. Sie schelten und klagen nach dem Tacte; und wenn sie sich aus Verzweiflung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben. Wo ist doch das Vorbild dieser Nachahmungen? Wo ist die Natur, mit der diese Fabeln eine Aehnlichkeit haben?“ (s.o., Kap. 2.2. c).

<sup>775</sup> Goethe: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, S. 70.

<sup>776</sup> Ebd., S. 72.

<sup>777</sup> Krämer, S. 769.

<sup>778</sup> Ebd.

<sup>779</sup> Goethe: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, S. 68, Herv. S.L.

Bildungsprogramm. Das Kunstwerk will „durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein“, der „wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt“.<sup>780</sup> Man kann dieses Kunstprogramm als eine exakte Anleitung für die Rezeption des Märchens lesen, denn für dessen Lektüre muß man sich auf die ganz nach den poetischen ‚Gesetzen‘ Goethes gestaltete „kleine Kunstwelt“ einlassen.

Folgt man Krämers Analyse des Dialogs, dann läßt sich die darin postulierte Modellhaftigkeit der Oper nicht nur in der thematischen Behandlung, sondern auch in der Gestaltung des Textes selbst erkennen und zwar in einer Weise – so läßt sich Krämer ergänzen –, die dem poetologischen Programm des *Märchens* vergleichbar ist. Die Dialogform von *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* ermöglicht die Gegenüberstellung verschiedener Positionen, die Veranschaulichung in Bildern und Geschichten vermeidet die lehrhafte Strenge philosophischer Abhandlungen. Goethe macht auf diese Weise das „Denken über Kunst selbst wieder zum Kunstwerk, das sein Thema auf der Ebene der künstlerischen Gestalt zum Ausdruck bringt.“<sup>781</sup> Dabei sind die Rollen von „Anwalt des Künstlers“ und „Zuschauer“ trotz der angedeuteten Bedeutung beider für den Kunstprozeß hierarchisch verteilt, wie der Verlauf des Dialogs zeigt. Darin liegt ein entscheidender Unterschied zu E.T.A. Hoffmanns Kunstkonzepten, bei denen der Rezeptionsprozeß zu einem mit-produzierenden Faktor des Ästhetischen wird (s.u.) Zugleich ist der Dialog ein Musterbeispiel für die Kategorie des ‚Scheins‘: der Anschein von faktischer Wahrheit, den der Ausgangspunkt des Dialogs, die Dekorationsmalerei, suggeriert, täuscht. Daher resümiert Krämer die Funktionalisierung der Oper als Modell in diesem Text, aus der die Opernhaftigkeit vieler Dramen Goethes aus seiner reifen Zeit resultiert:

„Goethe geht es in diesem Dialog also nicht um einen Beitrag zur Theorie der Oper; die Oper dient statt dessen als Demonstrationsobjekt, wozu sie sich als exponierte und umstrittene Kunstform offenbar besonders eignete.“<sup>782</sup>

Ähnlich autonomieästhetisch orientiert wie Goethe in *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* argumentiert Wilhelm von Humboldt in einem Brief an Goethe, in dem er anlässlich des Rätselratens um dessen Dichtung eine „ordentliche Theorie des Märchens“<sup>783</sup> entwirft. Das Märchen ist für Humboldt die paradigmatische autonomieästhetische Gattung, für die er so wie Schiller im Brief über die Oper die poetischen Chiffren „Form“ und „Freiheit“ (vom Stofflichen) verwendet. Im Gegensatz zur „natürlichen Erzählung“ verknüpfe der Dichter im Märchen

„eine Reihe bloßer Einfälle allein nach der Willkür der Phantasie, stellt sie aber dennoch zugleich als wirklich geschehen dar, und mischt ihnen daher soviel von

---

<sup>780</sup> Ebd., S. 72.

<sup>781</sup> Krämer, S. 769.

<sup>782</sup> Ebd., S. 770.

<sup>783</sup> Wilhelm von Humboldts an Goethe, 9. Februar 1796. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 36, Teil II: Briefe an Schiller 1795-1797 (Anmerkungen). Hg. v. Norbert Oellers. Weimar 1976, S. 140-144, hier S. 143.

dem Charakter der Wirklichkeit bei, als notwendig ist, einem bloßen Traum augenblickliche Wesenheit zu verschaffen. (...) Der Zweck des Dichters beim Märchen ist daher allein auf die Beschäftigung der Phantasie und zwar nicht bloß in ihrer Freiheit, sondern sogar in ihrer Willkür gerichtet, und ist daher so schlechterdings formal, daß alles, was Materie genannt werden kann, Handlungen, Gesinnungen, Charaktere, ihm nur mittelbar, nie wesentlich angehört.“<sup>784</sup>

Daher müsse man „die Form bloß um der Form willen“ lieben, sonst würde das Märchen zur Allegorie „herabgestimmt“. In keiner anderen Gattung dürfte das „eigentliche Wesen des bloß Poetischen so rein und so allein“ auftreten. Die Freiheit der Phantasie erkennt man in einem guten Märchen – und Humboldt schätzt dasjenige von Goethe als „das erste Muster dieser Gattung“ – an der „Leichtigkeit, Sinnlichkeit, Bewegung, selbst an einer gewissen Leerheit“<sup>785</sup>. Dazu gehören auch die burlesken, Ironie durch Distanz erzielenden Elemente: der Erzähler muß von der „Wahrheit des Unmöglichen überzeugt scheinen, ohne doch im Ernst andere überzeugen zu wollen.“

Humboldts Charakterisierung des *Märchens* und Goethes Künstlergespräch zur Oper als Modell weisen im Hinblick auf die darin entworfenen autonomieästhetischen Postulate unverkennbare Parallelen auf. Daher läßt sich Goethes Text *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* über die Vermittlung des Humboldt-Briefes direkt auf das *Märchen* applizieren. Wie bei den Romantikern (s.u.) werden Oper wie Märchen als vergleichbare poetische Darstellungsformen und Modelle betrachtet. Wenn nun Humboldt eine große Wirkung für die Figuren darin liegen sieht, daß die „Art ihres Erscheinens und Verschwindens so magisch und abentheuerlich als möglich ist“, dann beschreibt Humboldt damit Goethes *Märchen* und andere Beispiele der Gattung (zum Beispiel E.T.A. Hoffmanns *Goldener Topf*) in einer Weise, die der bühnentechnischen Realisierung der Figurenführung in der Oper entspricht. Mit dieser Beschreibung der Auftritte und Abgänge bringt Humboldt eine konkrete Strukturparallele zwischen Märchen und Oper zur Sprache.

Berücksichtigt man Goethes eigene Aussagen zur Stoff-Form-Problematik, etwa in den *Maximen und Reflexionen*, dann ergänzt sich das ästhetische Modell Oper um das der Musik. Für die poetische Darstellung stellt Goethes eine Hierarchie vom Stoff über den Gehalt zur Form fest: „Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.“<sup>786</sup> Aufgrund ihrer strukturellen Eigenschaften verkörpert die Musik, ähnlich wie die Oper in *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* und exakt so wie in Schillers Brief, das ästhetische Ideal:

„Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt.“<sup>787</sup>

---

<sup>784</sup> Hier und um folgenden ebd., S. 142.

<sup>785</sup> Ebd., S. 143.

<sup>786</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Maximen und Reflexionen* Nr. 754. In: Ders.: *Werke*, Bd. 12 (wie Anm. 765), S. 471.

<sup>787</sup> Ebd. Nr. 769, S. 473.

Auch Goethes Maxime zum Märchen - „Märchen: das uns unmögliche Begebenheiten unter unmöglichen oder beinahe unmöglichen Bedingungen als möglich darstellt.“<sup>788</sup> - läßt sich auf die Charakterisierung der Oper in *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* applizieren. Die „unmöglichen Begebenheiten“ entsprechen der „groben Unwahrscheinlichkeit“ der Oper, deren Darstellung im Märchen als „möglich“ entspricht in der Oper in deren Beurteilung „nach ihren eigenen Gesetzen“.

Im Kontext der allgemeinen ästhetischen Analogien zwischen Märchen und Oper oder Musik, die deren Modellhaftigkeit für den Erzähltext unterstreichen, sind auch Goethes Anmerkungen zu *Rameaus Neffe* von Diderot (1804/05) zu nennen. Goethes Ausführungen zum Stichwort „Musik“<sup>789</sup> lassen sich als Beleg für seine Tendenz zur Wertschätzung autonomer (Instrumental-)Musik lesen. Schaut man sich Goethes Ausführungen genau an, dann erkennt man jedoch statt eines dichotomen Ausspielens von Instrumentalmusik und Oper oder von ‚absoluter (gelöster)‘ und ‚gebundener‘ Musik ein sehr feinfühliges Austarieren beider Positionen, durch das sich ein dritter Weg eröffnet. Goethes grundsätzliche Feststellung zu den beiden möglichen Musikauffassungen lautet:

„Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder daß man sie als eine selbstständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiener zu tun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung und Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.“<sup>790</sup>

Die beiden Möglichkeiten lauten also „selbstständige“ und „bedeutende“ Musik; damit bezieht er sich auf den Parteienstreit zwischen *musique naturelle* und *musique imitative* zur Zeit Diderots. Dem setzt Goethe ein eigenes Konzept entgegen, bei dem er beide Musikarten in einer Synthese zusammengeführt haben will. In seiner zum Ahistorisch-Normativen tendierenden Darstellung hat er die Berechtigung beider Positionen ebenso im Blick wie die jeweiligen Vor- und Nachteile. Über „den Italiener“ - gemeint ist die italienische Oper - heißt es, er würde sich

„der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befließigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung als solchen ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rate ziehn und das, was dieser an gehaltenen oder schnell aufeinanderfolgenden Tönen und deren mannigfaltigstem Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgehen, seinem Text, da er zum Gesang doch einmal Text haben muß, keineswegs genuggetan zu haben.“<sup>791</sup>

In scharfem Kontrast dazu steht die „andere Partei“, sie hat den

---

<sup>788</sup> Ebd. Nr. 935, S. 498.

<sup>789</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Rameaus Neffe*. Ein Dialog von Denis Diderot, übersetzt [und mit Anmerkungen versehen] von Goethe. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt a. M. 1996, S. 252-256.

<sup>790</sup> Ebd., S. 253.

<sup>791</sup> Goethe: *Anmerkungen*, S. 253.



„Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen; mit ihm zu wetteifern, hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichung und Übergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Komponisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, insofern es für sich genießen will, ohne an seinem Genuß Kopf und Herz teilnehmen zu lassen, schwerlich entgehen.“<sup>792</sup>

Das bemerkenswerte an Goethes Anmerkung zur Musik ist nun die Gleichsetzung von italienischer Oper und deutscher Instrumentalmusik als Beispiele für eine im negativen Sinn autonome Auffassung von Musik, die sich offenbar ausdrücklich *nicht* an der Grenze von Vokal- und Instrumentalmusik festmachen läßt:

„Wie der Italiener mit dem Gesang, so verfuhr der Deutsche mit der Instrumentalmusik. Er betrachtete sie auch eine Zeitlang als eine besondere, für sich bestehende Kunst, vervollkommnete ihr Technisches und übte sie, fast ohne weitem Bezug auf Gemütskräfte, lebhaft aus, da sie denn bei einer, dem Deutschen wohl gemäßen, tiefern Behandlung der Harmonie zu einem hohen, für alle Völker musterhaften Grade gelangt ist.“<sup>793</sup>

Beide Positionen herkömmlicher Musikauffassung hält Goethe offenbar für zu einseitig und umreißt einen dritten Weg, der eine Synthese aus gefühlter und schöner Musik, aus „Bedeutendem“ und „Gefälligem“<sup>794</sup>, ermöglicht:

„Vielleicht läßt sich kein Komponist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, daß sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und notwendig finden müsse.“<sup>795</sup>

Die beiden Positionen, deren Synthese Goethe wünscht, lassen sich exakt mit den Kategorien bezeichnen, die Goethe auch auf sein *Märchen* angewendet hat: „bedeutend“ (Ausdrucksästhetik) und „deutungslos“ (Instrumentalmusik der Deutschen/Oper der Italiener). Damit entspricht der dritte, ideale Weg der Musik Goethes poetologischer Intention für seine Märchen-Dichtung, „zugleich bedeutend und deutungslos zu sein“<sup>796</sup>. Auf der Ebene dieser Denkfigur läßt sich also eine spezifische Analogie zwischen Goethes

---

<sup>792</sup> Ebd., S. 254.

<sup>793</sup> Ebd.

<sup>794</sup> Ebd.

<sup>795</sup> Ebd.

<sup>796</sup> Goethe an Wilhelm v. Humboldt, 27. Mai 1769. In: Johann Wolfgang Goethe: Werke, Bd. 6: Romane und Novellen I. Hg. v. Erich Trunz und Benno von Wiese. München <sup>14</sup>1996, S. 609. – Vgl. auch Borchmeyer: „Die selbstständige Musik [in Goethes Konzeption in den Anmerkungen, S.L.], das ist in etwa Hanslicks tönend bewegte Form, die bedeutende, das ist die semantisierte, von Ausdruckswerten bestimmte und durch eben diese auf den Hörer wirkende Musik. Die Vereinigung beider Arten von Musik aber ist für Goethe der Punkt ihrer Vollendung. Dieser ist erreicht, wenn sie ‚ganz Form und Gehalt‘ ist, um aus den *Maximen und Reflexionen* zu zitieren. Goethe übergreift damit schon den Streit, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Musikästhetik in zwei Parteien spalten wird (...). Für Goethe ist die Tonkunst noch – *jenseits des Streits um die Idee der absoluten Musik* – tönende Form und Ausdruck, ‚selbstständig‘ und ‚bedeutend‘ zugleich.“ (Borchmeyer: „Eine Art Symbolik“, S. 427f, Herv. S.L.)

Musikauffassung, wie er sie in *Rameaus Neffe* artikuliert, und dem *Märchen* konstatieren. Bis in den Sprachduktus hinein erinnert Goethes Anmerkung zur Musik an sein dichterisches Konzept im *Märchen*. In den Anmerkungen heißt es: „seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehrern Ländern mußte sich diese Trennung zeigen, und sie besteht bis auf den heutigen Tag.“<sup>797</sup> Im *Märchen* markiert der Fluß eine symbolisch-geographische Trennung, so wie überhaupt die Trennung ein Hauptthema der Erzählung darstellt. Der Fluß trennt den Jüngling von seiner Geliebten Lilie, die Hütte des Alten von der Hütte des Fährmanns. Die Überquerung des Flusses, die vor der ‚Erlösung‘ am Märchenende im Boot des Fährmanns, auf dem Schatten des Riesen oder über die Brücke der Schlange möglich ist, ist gefährlich, temporär und ‚gesetzlichen‘ Einschränkungen unterworfen. Die dauerhafte Verbindung zwischen beiden Flußseiten am Ende der Erzählung, eine prachtvolle Steinbrücke, entsteht aus dem Opfer der Schlange. Während in den Anmerkungen die Trennung der Musik allerdings „bis auf den heutigen Tag“ fortbesteht – gemeint ist Goethes Gegenwart –, so stellt am Schluß des *Märchens* – Goethes utopischer Entwurf – die verbindende Brücke „bis auf den heutigen Tag“ eine vielbenutzte Straße dar. Man könnte sagen, daß das, was in der empirischen Musik (noch) keine Realität hat, im Text poetologisch eingeholt wird.

Die Modellfunktion der Musik für das *Märchen* wird, darauf verweisen die Interpretationen häufig, von Goethe selbst expliziert. In dem Dialog zwischen Karl und dem Alten, der die am Schluß der *Unterhaltungen deutscher Ausgewandeter* stehende Märchenerzählung einleitet, steht die Musik aufgrund ihrer Eigenschaft als ‚Spiel der Töne‘ Modell für die freie Tätigkeit der Phantasie, die sich „an keinen Gegenstand hängen“ muß, die, „wenn sie Kunstwerke hervorbringt, nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen,“ soll und zwar so, „daß wir vergessen, daß etwas außer uns sei, das diese Bewegung hervorbringt.“<sup>798</sup> Das *Märchen*, das, wie der Alte ergänzt, „an nichts und an alles erinnert“<sup>799</sup>, läßt sich also einerseits auf die Musik, die sozusagen „an nichts“ erinnert, als Modell im Sinne der Romantiker beziehen. Andererseits stellt sie aber, wie die Anmerkung zur Musik in *Rameaus Neffe* zeigt, zugleich auch ein Modell für die *Synthese* des „an nichts und an alles“ Erinnernden dar. Indem im *Märchen* durch die Symbolik und das freie Spiel

---

<sup>797</sup> Goethe: Anmerkungen, S. 253.

<sup>798</sup> Johann Wolfgang Goethe: Das Märchen. In: Ders.: Werke, Bd. 6 (wie Anm. 796), S. 209-241, hier S. 209. Ludwig Tieck greift im *Phantasia* diese Form der Musikalität als Modell für das Märchen auf: „Sie verlangen einen still fortschreitenden Ton der Erzählung, eine gewisse Unschuld der Darstellung (...), die wie sanft phantasierende Musik ohne Lärm und Geräusch die Seele fesselt, und ich glaube, daß ich mit Ihnen derselben Meinung bin. Darum ist das Goethesche Märchen ein Meisterstück zu nennen.“ (Zitiert nach ebd., S. 610.) Vgl. auch Tiecks Konzeption des ‚freien Spiels der ästhetischen Zeichen‘ im Kapitel „Symphonien“ der *Phantasien über die Kunst*: „In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunklen Trieben und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus.“ (Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst*. Hg. v. Wolfgang Nehring. Stuttgart 1983, S. 110.) – Zur „ästhetischen Immanenz“ des *Märchens*, die diese Textstelle anzeigt, vgl. auch den auf die sprachlichen Strukturelemente wie Syntax, Semantik und Bildwelt konzentrierten Beitrag von Christian Oesterreich: Zur Sprache von Goethes *Märchen*. In: DVJS 44 (1970), S. 489-495.

<sup>799</sup> Goethe: Das Märchen, S. 209.

der Phantasie zugleich Bedeutung herstellt und negiert wird, funktioniert es auf die gleiche Weise wie die Musik, die als eine „Art Symbolik fürs Ohr“<sup>800</sup>, wie Goethe es formuliert, zum ästhetischen Modell wird. Die Modellhaftigkeit der Musik für Goethes Ästhetik faßt Borchmeyer wie folgt zusammen:

„[N]icht Affektion der äußeren Sinne, sondern Stimulation des inneren Sinnes (der Stimmung), nicht Gegenständlichkeit, sondern deren autonome Neuerschaffung aus der Imagination, ‚Symbolik‘, welche Bezeichnendes und Bezeichnetes nur analog in Beziehung setzt, statt unmittelbarer ‚Nachahmung‘ - das ist das Feld der Tonkunst in Goethes Augen und Ohren, das meint er mit ‚bedeutender‘ Musik. Dadurch daß diese mehr als alle anderen Künste ihre Unabhängigkeit von der äußeren, außerästhetischen, stofflichen Wirklichkeit zu bewahren vermag, wird sie für Goethe zum Modell aller Kunst, zur Kunst schlechthin.“<sup>801</sup>

Die „nur symbolische Vermittlung von Signifikand und Signifikat statt ihrer direkten Relation“<sup>802</sup> macht für Goethe den Vorzug der Musik vor der Sprache aus, im *Märchen* komponiert er in diesem Sinne ‚Sprachmusik‘. Und da sich der hier skizzierte autonome Status der Musik mit dem oben gezeigten der Oper deckt, läßt sich festhalten, daß Musik und Oper als paradigmatische Kunstformen für Goethe angesehen werden können, die Modellfunktion für das *Märchen* haben.

#### 4.3.2 Opernhafte Strukturen im *Märchen*: zur Reichweite eines Modells

Der zweite Bereich, in dem die Relevanz des Modells Oper für das *Märchen* untersucht wird, ist derjenige der Strukturparallelen zwischen Oper und Goethes Dichtung. Dabei sind zwei Teilbereiche zu unterscheiden, an denen sich die folgende Textanalyse orientiert: einerseits allgemeine Strukturanalogien zwischen Oper und dem *Märchen* und andererseits konkrete Werke und Konzepte als Modelle für die Textstruktur, für die vor allem Mozarts *Zauberflöte* und deren Rezeption bei Goethe, die Orpheus-Figur und Goethes Architekturvisionen als maßgebliche Bezugspunkte zu nennen sind.

Im Bereich der konkreten Merkmale der Oper, die sich im *Märchen* wiederfinden, wäre zunächst die szenisch-dramaturgische Gestaltung im Text zu untersuchen, die wie auf einer Bühne klar voneinander abgegrenzte und kontrastierende Schauplätze aufweist, also gewissermaßen epische Szenen darstellt. Das Flußufer ist mehrfach Schauplatz der Handlung, die Hütte des Fährmanns, die Felsschluchten, in denen sich die Schlange aufhält, und der unterirdische Tempel sind weitere klar abgegrenzte Topographien, in denen nicht nur Handlung und Dialoge stattfinden, sondern die damit verknüpft auch über Symbolwert für das Erzählganze verfügen. Der Garten der Lilie, das Flußufer mit der zur Brücke gewordenen Schlange und der sich zum prächtigen Bau verwandelnde Tempel sind zentrale Schauplätze, an denen Goethe seine ‚Erlösung‘ der Märchenwelt sinnlich-konkret

<sup>800</sup> Goethe an Zelter, 6. März 1810, zitiert nach Borchmeyer: „Eine Art Symbolik“, S. 428.

<sup>801</sup> Borchmeyer: „Eine Art Symbolik“, S. 429.

<sup>802</sup> Ebd., S. 428.

inszeniert. Die Ausstattung ist spärlich, sie besteht neben den notwendigsten szenischen Angaben vor allem aus symbolisch eingesetzten Requisiten. Diese Requisiten können ebenso wie Goethes ausgefeilte Lichtregie und das typisierte Figurenensemble als deutliche Anleihen beim Musiktheaters gelesen werden. Ebenso wie die Handlungsorte setzt Goethe auch die Lichtquellen als quasi theaterwirksame und die Blicke lenkende Elemente ein und nutzt sie in einer Weise als Symbolelemente, wie es für die Oper beschrieben wurde, die auf eine starke Visualisierung und szenische Präsentation der Handlung und ihrer Aussagegehalte angewiesen ist. Die Lampe des Alten beispielsweise indiziert dessen herausragende Stellung im Handlungs- und Personengefüge. Sie ermöglicht den ersten Blick auf den unterirdischen Tempel in voller Beleuchtung und sie stellt das zentrale optische Signal für die Funktion des Alten als Leiter des festlichen Zuges dar, der zur ‚Lösung‘ des Handlungsgefüges führt.<sup>803</sup> Von oben eintreffende Lichteffekte der Sonne lassen sich gut in ihrer bühnentechnischen Realisation vorstellen, sie haben im Text eine wichtige strukturbildende und symbolhafte Funktion, die als Steigerungsform angelegt ist. Im Garten Lilies, am Tiefpunkt der Handlung, reflektieren die „purpurroten Federn“ des Habichts die „letzten Strahlen“<sup>804</sup> der untergehenden Sonne, was die Schlange als ein gutes Zeichen erkennt. In dem neu erbauten Tempel erscheint das Licht der „aufgehenden Sonne an dem Kranze der Kuppel“<sup>805</sup>, schließlich fängt der Habicht mit dem Spiegel, dem Attribut Lilies, das „Licht der Sonne auf“<sup>806</sup> und beleuchtet damit spotartig die vor dem Altar stehende Gruppe. Ein weiterer wichtiger Bereich von Lichteffekten sind die von innen heraus illuminierten Requisiten und Figuren, zum Beispiel die Irrlichter, die Schlange, der Schleier Lilies und der Korb mit dem Jüngling. Diese Lichteffekte lenken nicht nur den Blick innerhalb der Szenerie, sondern setzen auch hier Schwerpunkte für die symbolische Ausdeutung, was insbesondere für die Figur der Schlange von zentraler Bedeutung ist. Diese wird durch das verspeiste Gold der Irrlichter „durchsichtig und leuchtend“<sup>807</sup> und kann zum ersten Mal den unterirdischen Tempel, den sie bisher nur haptisch erfahren hatte, beim Schein ihres selbstproduzierten Lichtes in Augenschein nehmen. In ihrer Gestalt als leuchtende edelsteinerne Brücke erzeugt die Schlange den wohl eindrucksvollsten Lichteffekt des *Märchens*, ihr Opfer und die Umwandlung in eine „prächtige Brücke“, über deren „Bequemlichkeit und Pracht“<sup>808</sup> alle staunen, markiert visuell-architektonisch die Aufhebung aller Trennung. Den Stellenwert des Auges als unerläßlichem Sinn für das Verständnis von ‚Welt‘ artikuliert Goethe anhand der

---

<sup>803</sup> Vgl. auch die Lampe als Requisit für die Priester in der *Zauberflöte*: „Zwei Priester tragen eine beleuchtete Pyramide auf den Schultern, jeder Priester hat eine transparente Pyramide, in der Größe einer Laterne, in der Hand.“ (II, 20) Dieses und eine Reihe der folgenden Zitate aus der *Zauberflöte* beziehen sich auf die Regieanweisungen in Emanuel Schikaneders Libretto.

<sup>804</sup> Goethe: Das Märchen, S. 230.

<sup>805</sup> Ebd., S. 236.

<sup>806</sup> Ebd., S. 240. Die letzten Worte Sarastros vor dem Einsetzen des Schlußchores lauten: „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht,/ Zernichten der Heuchler erschlichene Macht!“ (II, 30)

<sup>807</sup> Ebd., S. 211.

<sup>808</sup> Ebd., S. 238.

Entwicklung der Schlange im unterirdischen Tempel vom fühlenden zum sehenden Subjekt, für dessen Darstellung die Lichtregie essentiell ist:

„Alle diese Erfahrungen wünschte sie noch zuletzt durch den Sinn des Auges zusammenzufassen und das, was sie nur mutmaßte, zu bestätigen. Sie glaubte sich nun fähig, durch ihr eigenes Licht dieses wunderbare unterirdische Gewölbe zu erleuchten, und hoffte auf einmal mit diesen sonderbaren Gegenständen völlig bekannt zu werden.“<sup>809</sup>

Auf den strengen formalen Aufbau der autonomen Märchenwelt geht Ingrid Kreuzer ein, die die Konzeption der „Sonderwelt des Märchens“<sup>810</sup> zwar nicht mit dem (Musik-)Theater als Modell in Verbindung bringt, aber doch durch ähnliche Konzepte beschreibt: als ein begrenztes Spielfeld, dessen „topographische Identität von Anfang und Ende“<sup>811</sup> (Hütte des Fährmanns = Mitte des neuen Tempels) gewahrt bleibt, als eine bloß mit dem inhaltlich absolut Notwendigen ausgestatteten Szenerie. In der Schlußapotheose, an der alle Figuren beteiligt sind, wird ein „rituell-zeremonielles Ballett“ vollführt, bei dem „Standortwechsel und Bewegung“ zum ‚Inhalt‘ werden.<sup>812</sup> Schließlich beschreibt Kreuzer mehrfach den Eindruck des (Trick-)Films, dessen Darstellungsweise sie in einigen Szenen von Goethe vorweggenommen sieht. Begrenztes, bühnenhaftes Spielfeld und Ballett sind Elemente der Oper.

Diese verknappte und dynamisierte szenische Gestaltung des Märchen entspricht jenen Bedingungen, die Stefano Arteaga in seiner Operngeschichte *La rivaluzioni del teatro musicale italiano* von 1783, mit der sich Goethe nachweislich beschäftigt hat, für die Oper fordert. Karl Blechschmidt faßt Arteagas Positionen folgendermaßen zusammen:

„daß die Handlung des musikalischen Dramas geschwind fortschreiten müsse, daß der Dichter sich nicht ‚in Weitläufigkeiten‘ verliere; der ferner einen geschwinden Übergang von Situation zu Situation, eine gänzliche Verbannung unnützer Umstände, eine künstlich miteinander verbundene Reihe lebhafter und leidenschaftlicher Auftritte verlangt.“<sup>813</sup>

Für die Verwandlung des unterirdischen Tempels in das neue Bauwerk in der Schlußapotheose kann die Bühnenmaschinerie der Oper als Modell angesehen werden. Zusammen mit der entsprechenden Musik kann man sich diese Verwandlung sehr gut als reale Bühnenszene vorstellen, Goethes Beschreibung würde eine erstklassige Opernszene ergeben:

„Man konnte deutlich fühlen, daß der ganze Tempel sich bewegte, wie ein Schiff, das sich sanft aus dem Hafen entfernt, wenn die Anker gelichtet sind (...) Nun entstand ein seltsames Getöse über ihrem Haupte. Bretter und Balken, in ungestalter Verbindung, begann sich zu der Öffnung der Kuppel krachend hereinzudrängen. Lilie und die Alte sprangen zur Seite, der Mann mit der Lampe

---

<sup>809</sup> Ebd., S. 214.

<sup>810</sup> Ingrid Kreuzer: Strukturprinzipien in Goethes Märchen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), S. 216-246, hier S. 234.

<sup>811</sup> Ebd., S. 223.

<sup>812</sup> Ebd., S. 226.

<sup>813</sup> Blechschmidt, S. 22.

faßte den Jüngling und blieb stehen. Die kleine Hütte des Fährmanns – denn sie war es, die der Tempel im Aufsteigen vom Boden abgesondert und in sich aufgenommen hatte – sank allmählich herunter und bedeckte den Jüngling und den Alten.“<sup>814</sup>

Insgesamt ist dem *Märchen* eine hohe Librettotauglichkeit<sup>815</sup>, quasi-dramatische Präsenz und Szenenhaftigkeit zuzusprechen. Die Differenz zwischen dem *Märchen* und einer (Märchen-) Oper ist, wie Roland Hoermann konstatiert, letztlich bloße eine Frage der Form: „Intrinsically the borders between the text of a *Märchen* and a *Märchenoper/singspiel* such as Mozart's *Zauberflöte* (1791) represent only questions of dialogue formulation and assignment.“<sup>816</sup>

Goethe selbst spricht von den „18 Figuren dieses Dramatis“<sup>817</sup> und in dem bekannten *Xenion* von Goethe und Schiller werden nicht nur die *dramatis personae* charakterisiert, sondern es artikuliert sich darin auch die Selbstbezüglichkeit der Märchendichtung: „Mehr als zwanzig Personen sind in dem Märchen geschäftig. ‚Nun, und was machen sie denn alle?‘ Das Märchen, mein Freund.“<sup>818</sup> Was sie machen, das ist vor allem (Musik-) Theater. Am Tiefpunkt der Handlung im Garten Lilies gibt der Alte „impresario-like“<sup>819</sup> das Signal, sich zu einem theatralen Festzug zu formieren. Im Sinne der Kategorie Oper als Kollektivprodukt artikuliert der Alte die Notwendigkeit der Zusammenarbeit zur rechten Zeit am rechten Ort:

„Der Alte sah nach den Sternen und fing darauf zu reden an: ‚Wir sind zur glücklichen Stunde beisammen, jeder verrichte sein Amt, jeder tue seine Pflicht, und ein allgemeines Glück wird die einzelnen Schmerzen in sich auflösen, wie ein allgemeines Unglück einzelne Freuden verzehrt.“<sup>820</sup>

An dieser Stelle entsteht eine Geräuschkulisse, die zwar aus Sprache gebildet wird, dem konzertenerfahrenen Leser aber die Geräuschkulisse vor Ohren ruft, die beim Einstimmen des Orchesters vor Beginn einer Aufführung entsteht: „Nach diesen Worten [des Alten, S.L.] entstand ein wunderbares Geräusch, denn alle gegenwärtigen Personen sprachen für sich und drückten laut aus, was sie zu tun hätten.“<sup>821</sup> Im Festzug übernimmt der Alte die Rolle des Diogenes, „bearing his lamp of eternal light before him as he searches out the social

---

<sup>814</sup> Goethe: Das Märchen, S. 235.

<sup>815</sup> Interessant wäre es auch, sich im Hinblick auf den Aspekt der Librettotauglichkeit die Veroperungen des *Märchens* von Ralph Kux und von Gisela Klebe (UA 1967 und 1969) anzusehen (vgl. Gero von Wilpert: Goethe-Lexikon, Art. „Das Märchen“. Stuttgart 1998, S. 658).

<sup>816</sup> Hoermann, S. 88.

<sup>817</sup> Goethe an Schiller, 26. September 1795. In: J.W. Goethe: Werke, Bd. 6 (wie Anm. 796), S. 607.

<sup>818</sup> Zitiert nach ebd., S. 609.

<sup>819</sup> Hoermann, S. 85. – Hoermann analysiert den Zug, den der Alte um Mitternacht formiert, als „festival-masque of springtime und rebirth“, als eine „*comus-like* procession led by the magical serpent or *coryphäus*“ (ebd.).

<sup>820</sup> Goethe: Das Märchen, S. 231.

<sup>821</sup> Ebd., S. 231.

path to *humanitas*.<sup>822</sup> Goethe greift hier auch auf das Modell des antiken Mimus' zurück, ein unter der Leitung eines Impresarios aufgeführtes multimediales Stegreifspiel mit einer konzentrierten Dramaturgie von Exposition, Konflikt und Lösung,<sup>823</sup> das Goethe im *Märchen* für seine Zwecke aktualisiert und funktionalisiert. Mit dem dritten Ausruf der Worte „es ist an der Zeit“<sup>824</sup> gibt der Alte als Theaterdirektor das Signal für das große Chor-Finale („grand choral finale“), das mit der magischen Verwandlung des unterirdischen Tempels einsetzt.

Mit einem Gedankenexperiment läßt sich die Opernhaftigkeit der dramatischen Anlage des *Märchens* illustrieren. Eine Librettisierung scheint leicht möglich, sie könnte beispielsweise folgende Form annehmen:

### Goethes *Märchen* - eine Oper in zwei Aufzügen

#### Personen

Alter Mann	Baß
Alte Frau	Mezzosopran
Fährmann	Baß
Jüngling/König	Tenor
Das Mädchen Lilie	Sopran
Die Schlange	Sopran
Erstes Irrlicht	Altus oder
Zweites Irrlicht	Mezzo-Hosenrolle
Erste Dienerin der Lilie	Sopran
Zweite Dienerin	Sopran
Dritte Dienerin	Sopran
Riese	Sprechrolle
Goldener König	Baß
Silberner König	Baß
Eherner König	Baß
Zusammengesetzter König	Bariton
Ein Mops	
Ein Kanarienvogel	
Ein Habicht	
Chor: Volk	

Ort der Handlung: *Am Fluß, Hütte des Fährmann, Hütte des Alten, Garten der Lilie, Tempel*

#### Aufzüge und Auftritte

##### **I. Aufzug**

1. Auftritt: Fährmann, zwei Irrlichter. *Am Fluß*
2. Auftritt: Die Schlange. *Kluft zwischen hohen Felsen*
3. Auftritt: Die Schlange, die beiden Irrlichter. *Ried am Fluß*
4. Auftritt: Die Schlange. *In den Felsklüften*
5. Auftritt: Die Schlange, die vier Könige. *Im unterirdischen Tempel*

<sup>822</sup> Hoermann, S. 86. Hoermann zufolge geht es in Goethes *Märchen* (auch) um ein sozioästhetisches Programm: um „building society through building theater“ (ebd., S. 84).

<sup>823</sup> Vgl. das Kapitel „Der Mimus“ in Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 1. Stuttgart, Weinheim 1993, S. 200-204.

<sup>824</sup> Goethe: *Das Märchen*, S. 235.

6. Auftritt: Vorige, Alter Mann
7. Auftritt: Alter Mann, seine Frau. *Hütte am Berg*
8. Auftritt: Alte Frau, Riese. *Am Flußufer*
9. Auftritt: Alte Frau, Fährmann, Jüngling
10. Auftritt: Alte Frau, Jüngling
11. Auftritt: Vorige, die Schlange (zunächst als Brücke). *Am anderen Flußufer*
12. Auftritt: Alte Frau, die Schlange, Lilie. *Im Palastgarten der Lilie*
13. Auftritt: Vorige, der Jüngling

## II. Aufzug

1. Auftritt: Alte Frau, die Schlange, Lilie, der entseelte Jüngling. *Im Palastgarten*
2. Auftritt: Lilie, die Schlange, Jüngling, Mann mit der Lampe
3. Auftritt: Vorige, Alte Frau, die beiden Irrlichter
4. Auftritt: Die ganze Gesellschaft. *Am Flußufer; über den Brückenbogen zum andern Ufer*
5. Auftritt: Die Gesellschaft, ohne die Schlange
6. Auftritt: Vorige, die vier Könige. *Im unterirdischen Tempel*
7. Auftritt: Vorige. *Der unterirdische Tempel taucht am anderen Ufer unter der Hütte des Fährmanns auf, die sich zum Altar wandelt*
8. Auftritt: Vorige, Fährmann, Riese, Volk. *Neuerbauter Tempel mit Vorplatz*

### Reihenfolge der Musiknummern (...)

Ein weiteres operntypisches Element im *Märchen* ist auf thematischer Ebene die Liebe, von der fast alle Opern handeln.<sup>825</sup> Durch Intrigen oder andere äußere und innere Widerstände entsteht das Konfliktpotential, das die Entwicklung der Handlung in der Oper oft überhaupt erst ermöglicht. Die Liebe zwischen dem Prinzen und dem Mädchen Lilie ist im *Märchen* ein zentrales Handlungselement mit hohem Symbolgehalt. Die Überwindung der Trennung der beiden Figuren, die durch den Fluß und durch Lilies Eigenschaft, Menschen und Tiere bei Berührung zu ‚entseelen‘, markiert ist, steht stellvertretend für die Aufhebung der im Text symbolisierten Trennungen. Der Zusammenstoß des Jünglings und Lilies in deren Garten führt zum Tiefpunkt in der Handlung und läutet den Umschwung ein. Die Liebe ist das einigende Prinzip der Märchenwelt: „Die Liebe herrscht nicht, aber sie bildet, und das ist mehr.“<sup>826</sup>

Auch die Mischung von ernsten und burlesken Elementen im *Märchen* kann als ein Aspekt betrachtet werden, der auf das Vorbild der Oper zurückgeht. Was im zeitgenössischen Musiktheater ein gängiges Verfahren ist, dessen sich die „angesehensten und kanonischen Werke bedienten“<sup>827</sup>, zum Beispiel *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte* von Mozart, stellt beispielsweise auch für den *Faust* ein zentrales Merkmal dar. Die Mischung von ernsten und komischen Elementen lockert im *Märchen* die dramatische Handlung auf. Das Komische ist aber keine nur unterhaltende, akzidentelle Zutat, sondern ein bedeutungstragendes Element, indem komische Requisiten (Mops, Kohlkopf, Zwiebel), Figuren (die Frau des Alten, Irrlichter) und Verhaltensweisen (Einschlafen der Dienerinnen, Angst der Alten um ihre Hand) zur Konstitution des Erzählgesamten beitragen und durch den gleichmäßigen Erzählton zwischen Feierlichkeit und Ironie integriert werden.

---

<sup>825</sup> Vgl. Lubkoll: ‚Neue Mythologie‘, S. 405.

<sup>826</sup> Goethe: Das Märchen, S. 238.

<sup>827</sup> Hartmann, S. 343.



Das Wunderbare schließlich, für das die Oper paradigmatisch steht - bezogen auf den Inhalt ebenso wie auf die Unwahrscheinlichkeit des Gesangs und der dramatischen Musikalisierung (s.o.) -, gehört im *Märchen* nicht nur aufgrund der Gattungszugehörigkeit selbstverständlich mit zur Darstellung, sondern ist für Goethe auch poetisches Programm.<sup>828</sup> In der letzten Unterhaltung vor der Märchenerzählung läßt Goethe den Alten Karls Bitte um ein „Produkt der Einbildungskraft“ nachkommen:

„Fahren Sie nicht fort, Ihre Anforderungen an ein Produkt der Einbildungskraft umständlich auszuführen. Auch das gehört zum Genuß an solchen Werken, daß wir ohne Forderungen genießen; denn sie selbst kann nicht fordern, sie muß erwarten, was ihr geschenkt wird. Sie macht keine Plane, nimmt sich keinen Weg vor, sondern sie wird von ihren eigenen Flügeln getragen und geführt, und indem sie sich hin und her schwingt, bezeichnet sie die wunderlichsten Bahnen, die sich in ihrer Richtung stets verändern und wenden.“<sup>829</sup>

Diese allgemeinen Strukturparallelen zwischen dem *Märchen* und der Oper/Musiktheater sprechen sich nicht in einem so expliziten Sinn für die Modellhaftigkeit der Oper aus wie es etwa der Text *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* tut. Aufgrund des hochgradig theatralen, integrativen und, wie oben gezeigt wurde, auch stark an den Potentialen des Musiktheaters orientierten künstlerischen Denken Goethes scheint es plausibel, die Oper als Modell für die hier beschriebenen auffälligen Strukturmerkmale des *Märchens* zu veranschlagen.

Im folgenden Abschnitt, dem zweiten Teilbereich der Strukturanalogien zur Oper und zu an der Oper orientierten Konzeptionen, werden konkrete Bezüge zu Konzeptionen von Oper und Musik im Kontext der Märchendichtung aufgezeigt: das Modell der *Zauberflöte*, die Figur des Orpheus und - damit eng verknüpft - Goethes musikalisierte Architekturvision. Analogien zwischen der *Zauberflöte*, die Goethe selbst vielfach auf der Weimarer Bühne zur Aufführung brachte und an deren Fortsetzung er jahrelang arbeitete, und dem *Märchen* finden sich in vielen einzelnen inhaltlichen Elementen. Das Liebespaar des Märchens - in der *Zauberflöte* sind es Tamino und Pamina - wurde bereits zur Sprache gebracht. Der Aspekt der Prüfung, die das Paar in der Oper bestehen muß und der eng mit dem Aspekt der Erlösung verknüpft ist, erstreckt sich im Märchen auf mehrere Figuren, das Paar steht aber, neben dem Opfer der Schlange, im Zentrum der Prüfung. Der Tempel und der Garten als Handlungsorte, in Kontrast zueinander konzipiert, teilt das Märchen mit der *Zauberflöte*. Im Garten, der im Märchen der Lilie als Handlungsort zugeordnet ist, finden wichtige Szenen von Pamina statt, zum Beispiel ihr Konflikt mit Monostatos,<sup>830</sup> aber auch solche von Papageno. Im Tempel läßt Goethe das ausgedehnte Schlußfinale seines

---

<sup>828</sup> Zum Wunderbaren im *Märchen* vgl. auch Bernd Witte: Das Opfer der Schlange. Zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und im *Märchen*. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Hg. v. Wilfried Barner u. a. Stuttgart 1984, S. 461-484, hier S. 465f und Sophia Vietor: Das Wunderbare in den Märchen von Goethe und Novalis. Halle, Zürich 1995.

<sup>829</sup> Goethe: Das Märchen, S. 209.

<sup>830</sup> „Das Theater verwandelt sich in einen angenehmen Garten; Bäume, die nach Art eines Hufeisens gesetzt sind; in der Mitte steht eine Laube von Blumen und Rosen, worin Pamina schläft.“ (II, 7)

Märchens spielen, bei dem die Initiation des Jünglings durch den Alten einen zentralen Aspekt darstellt. In der *Zauberflöte* markiert eine feierliche Tempelszene den erfolgreichen Abschluß der Prüfungen von Tamino und Pamina: „man sieht einen Eingang in einen Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Eine feierliche Stille. Dieser Anblick muß den vollkommensten Glanz darstellen. Sogleich fällt der Chor unter Trompeten und Pauken ein.“ (II, 28.) Die Sarastro ähnliche Figur des Alten oder der schwebende Korb im *Märchen*, in dem der „Leichnam des Jünglings“<sup>831</sup> liegt und der dem „Flugwerk“ der drei Knaben nachgebildet ist<sup>832</sup>, stellen weitere Parallelen zwischen Oper und Märchen dar. Interessanterweise bezeichnet Goethe selbst seinen *Faust* als eine „inneres Märchen“ (was wiederum an Hofmannsthal erinnert):

„Es ist mir nämlich gelungen, den zweiten Teil des *Faust* in sich selbst abzuschließen. Ich wußte schon lange her, was, ja sogar, wie ich's wollte, und trug es als eine inneres Märchen seit so vielen Jahren mit mir herum[.]“<sup>833</sup>

Goethes ursprüngliche Bezeichnung für seine Fortsetzung von Mozarts *Zauberflöte*, „Entwurf zu einem dramatischen Märchen“<sup>834</sup>, unterstreicht die Nähe von Märchen und Oper. *Der Zauberflöte zweiter Teil*, der keine Stilkopie, sondern „variative Steigerung“<sup>835</sup> sein will, weist ebenfalls inhaltliche Parallelen zum *Märchen* auf. Zu nennen sind wiederum das Liebespaar, die Prüfung und der Aspekt der Erlösung. Die burlesken Einspielungen beinhalten auch die Grundkonstellation der Oper mit erstem und zweitem Paar, die sich in den beiden *Zauberflöten* als Konstellation von ernstem und komischem Paar ausprägt (Tamino und Pamina/Papageno und Papagena) – im Märchen sind es der Jüngling und Lilie sowie der und die Alte. Das Motiv der Wanderschaft, das im Märchen vor allem den Jüngling betrifft, hat Goethe auch in der *Zauberflöten*-Fortsetzung gestaltet. Die therapeutische Funktion der Musik ist ein wichtiges Element, in der Fortsetzung ist es die „heilende Kraft“<sup>836</sup> von Papagenos Flöte, im Märchen die tröstende Wirkung von Lilies Harfenspiel<sup>837</sup>. Das „unterirdische Gewölbe“, in dem das den Sohn/den Genius

---

<sup>831</sup> Goethe: Das Märchen, S. 232.

<sup>832</sup> „Die drei Knaben kommen in einem mit Rosen bedeckten Flugwerk.“ (II, 16) Vgl. Hoermann (S. 88). – Den Bezug von Mozarts *Zauberflöte* und Novalis' Diktum zum *Märchen* stellt auch Bernd Witte her: das *Märchen* führe „eine in manchen Einzelheiten an Mozarts *Zauberflöte* erinnernde ‚erzählte Oper‘“ vor, die die „Bildung des Dichters und die Entstehung des idealen Kunstwerks zum Gegenstand hat.“ (Witte: Das Opfer der Schlange, S. 475.)

<sup>833</sup> Goethe an Sulpiz Boisserée, 8. September 1831. zit. nach Goethe: *Faust*, S. 466.

<sup>834</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Der Zauberflöte zweiter Teil* [Fragment]. In: Ders.: *Dramen 1791-1832*. Hg. v. Dieter Borchmeyer u. Peter Huber (J. W. Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher u. Gespräche* in 40 Bdn., Bd. I, 6). Frankfurt a. M. 1993, S. 223-249, hier Kommentar, S. 1043.

<sup>835</sup> Holtbernd, 204.

<sup>836</sup> Goethe: *Zauberflöte II*, S. 238.

<sup>837</sup> Die „schmelzenden Töne“ (Goethe: *Das Märchen*, S. 229) von Lilies Harfe haben spannungslösende Funktion, indem sie den Ausbruch in Tränen zur Bewältigung des Schmerzes ermöglichen. Literarische Ausgestaltungen der alten Tradition musikalischer Katharsis – sie liegt schon der David-Saulus-Episode in der Bibel zugrunde – finden sich im *Werther*, *Wilhelm Meister Lehrjahre* und der *Novelle*. Vgl. dazu auch den Abschnitt 6. *Musica mundana und Katharsis* in Borchmeyer: „Eine Art Symbolik“, S. 440-446.

einschließende Kästchen bewacht wird - man vgl. auch die Lichteffekte an dieser Stelle: „das Kästchen ist transparent und beleuchtet die Szene“<sup>838</sup>, entspricht dem unterirdischen Tempel im Märchen. Die zeitliche und inhaltliche Koinzidenz von Fortsetzung und *Märchen* merken auch Borchmeyer und Huber im Kommentar zu *Der Zauberflöte zweiter Teil* an, wobei sie in Goethes poetischem Rückgriff auf Oper und Märchen, das dieser als „à l'ordre du jour“ bezeichnete, einen „Reflex auf die Französische Revolution und als Kritik an einer sich verabsolutierenden Rationalität“ verstehen.<sup>839</sup>

In seinem sorgfältig ausgeführtem Bühnenbildentwurf zur *Zauberflöte*, das die Königin der Nacht mit einem Flugwerk vom Schnürboden herabschweben läßt<sup>840</sup>, bedient sich Goethe einer mit dem Kontrast der Figuren Sarastro und Königin der Nacht verknüpften Kreissymbolik, die eine starke Analogie zu der Kreissymbolik im Märchen<sup>841</sup> aufweist. Im Märchen bildet die edelsteinerne, hell leuchtende Brücke, als die sich die Schlange über den Fluß wölbt, zusammen mit ihrer Spiegelung im Wasser eine vollkommene Rundung, die - als ein mit starker Lichtwirkung arbeitende epische Szene - vom Fährmann aus der Ferne beobachtet wird:

„Aber mit nicht geringer Bewunderung sah die Gesellschaft, als sie zu dem Flusse gelangte, einen herrlichen Bogen über denselben hinübersteigen, wodurch die wohlthätige Schlange ihnen einen glänzenden Weg bereitete. Hatte man bei Tage die durchsichtigen Edelsteine bewundert, woraus die Brücke zusammengesetzt schien, so erstaunte man bei Nacht über ihre leuchtende Herrlichkeit. Oberwärts schnitt sich der helle Kreis scharf an dem dunklen Himmel ab, aber unterwärts zuckten lebhaft Strahlen nach dem Mittelpunkte zu und zeigten die bewegliche Festigkeit des Gebäudes. Der Zug ging langsam hinüber, und der Fährmann, der von ferne aus seiner Hütte hervorsah, betrachtete mit Staunen den leuchtenden Kreis und die sonderbaren Lichter, die darüber hinzogen.“<sup>842</sup>

In Goethes Bühnenbild zur *Zauberflöte* ist dieses visuelle Motiv in der Erscheinung der Königin der Nacht präsent, die in der letzten Szene in den Palast Sarastros eindringt: die untere Hälfte des Kreises wird von der Mondsichel gebildet, auf der die Königin steht, und die obere Hälfte wird durch einen Sternenkranz, Attribut der Herrscherin bereits bei ihrem ersten Auftritt (I, 17), markiert.<sup>843</sup> Allerdings variiert und invertiert Goethe im Märchen die Kreissymbolik gegenüber der *Zauberflöte*. In der Erzählung steht sie für Vollendung und Vollkommenheit, während sie in der Oper den Herrschaftsbereich der Königin der Nacht symbolisiert, den Sarastro usurpiert. In der Konfrontation mit ihrer Tochter Pamina berichtet diese, wie sie den „siebenfachen Sonnenkreis“ des Königs an die Tempelgemeinschaft verloren hat. Dieser übergab vor seinem Tod „freiwillig den siebenfachen Sonnenkreis den Eingeweihten; diesen mächtigen Sonnenkreis trägt Sarastro auf seiner Brust.“ Die Bildsymbolik Sarastros, die durch Säulen- und Pyramidenformen

<sup>838</sup> Goethe: *Zauberflöte II*, S. 246.

<sup>839</sup> Ebd. [Kommentarteil], S. 1060.

<sup>840</sup> Vgl. die kommentierte Abbildung in Walwei-Wiegelmann, Bildtafel 17.

<sup>841</sup> Zur Kreissymbolik im Märchen vgl. Kreuzer, S. 227-231.

<sup>842</sup> Goethe: *Das Märchen*, S. 232.

<sup>843</sup> Vgl. die kommentierte Abbildung des Bühnenbildentwurfs in Walwei-Wiegelmann, Bildtafel 17.

geprägt ist, kollidiert in der von Goethes Bühnenentwurf visualisierten Szene mit der eben beschriebenen Kreissymbolik der Königin der Nacht. Der Kontrast von Nacht und Tag, Dunkelheit und Licht strukturiert symbolhaft ebenso die *Zauberflöte* wie das Märchen. Die Wiedergeburt des Jünglings schließlich ist ein zentrales Handlungs- und Symbolelement. In der *Zauberflöten*-Fortsetzung ist es das Kind von Tamino und Pamina im Kästchen und der Flug des Genius', im *Faust* ist es die Figur des Euphorion<sup>844</sup>, im *Märchen* ist es die erfolgreiche Wiederbelebung des Prinzen und seine Einsetzung als Herrscher im Tempel. In *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* hatte es geheißen, der echte Künstler erhebt sich „zum Flug, zu dem ihn das Genie treibt“, er beginnt, „sein Werk im ganzen Umfang zu vollenden“.<sup>845</sup> Auf diese sinnlich dargestellte und zugleich symbolhafte Weise verknüpft Goethe die Modellhaftigkeit der Oper mit einer poetologischen Reflexion im der Anschaulichkeit eines Erzähltextes.

Von den spezifischen ästhetischen Konzepten Goethes, die zur Opernhaftigkeit des Märchens beitragen, sind vor allem das Motiv des Tempels und die mit der Orpheus-Figur verknüpfte Baumeister-Typologie zu nennen. Goethe hat in einer ‚Maxime und Reflexion‘ die Baukunst als eine „*verstummte Tonkunst*“ bezeichnet und den Vergleich mit der Figur des Orpheus, aus dessen Klängen sich die Stadt erbaut, bildhaft ausgemalt.<sup>846</sup> Da er einerseits mit Orpheus die paradigmatische Figur der Oper aufruft und andererseits die Schlußapotheose im *Märchen* deutliche Züge dieser architektonischen Gestaltung aufweist, darf in dieser Baumeister-Typologie ein zentrales Element der Opernhaftigkeit des *Märchens* gesehen werden.

Die Figur des Orpheus kam oben im Zusammenhang mit der *Faust*-Dichtung bereits zur Sprache. Sie taucht in vielen weiteren Werken von Goethe auf: im *Faust*<sup>847</sup>; in parodierter Form in der *Zauberflöten*-Fortsetzung (Papageno bereichert mit der magischen Flöte, die an die Stelle von Orpheus' Leier getreten ist, seinen Speisezettel); in Goethes *Novelle* stellt das Flötenspiel des Kindes, mit dem dieses wie eine Orpheus-Figur seine Umwelt gestalten kann, ein zentrales Handlungselement dar. Goethe greift in der ‚Maxime‘ eine Charakterisierung der „Baukunst als einer *erstarrten Musik*“ auf und wandelt sie zu einer Bestimmung der „Architektur als eine *verstummte Tonkunst*“ um. Dabei schildert er folgende mythische Begebenheit zu deren Illustration:

---

<sup>844</sup> Zu den Parallelen zwischen der Genius-Szene der *Zauberflöte II* und der Euphorion-Szene im *Faust* vgl. Victor Junk: Zweiter Teil *Faust* und Zweite *Zauberflöte*. Betrachtungen zu Goethes musikdramatischer Architektonik. In: Neues Mozart Jb. 2 (1942), S. 59-77 und die in Anm. 692 angegebene Literatur.

<sup>845</sup> Goethe: *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*, S. 70.

<sup>846</sup> Johann Wolfgang Goethe: Maximen und Reflexionen Nr. 776 (wie Anm. 765), S. 474f, Herv. im Orig.

<sup>847</sup> Und zwar nicht nur in der erwähnten Helena-Suche des Protagonisten, sondern an etlichen weiteren Stellen, etwa - als Parodie - im opernhafte Intermezzo *Walpurgisnachtstraum* im ersten Teil („Wie Orpheus' Leier die Bestien“, V. 4342) oder in der Figur des Euphorion, dem die Leier als Attribut beigegeben ist („In der Hand die goldne Leier“, V. 9620) und dessen Auftritt von der Harfe begleitet wird. Vgl. dazu Hartmann: „Wie zuvor bereits sein Vater Faust, erscheint nun auch Euphorion als ‚neuer Orpheus‘ und damit als der paradigmatische Opernheld.“ (Hartmann, S. 353.)

„Man denke sich den Orpheus, der, als ihm ein großer wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Ort niedersetzte und durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffen, aus ihrer massenhaften Ganzheit gerissenen Felssteine mußten, indem sie sich enthusiastisch herbei bewegten, sich kunst- und handwerksgemäß gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend einzuordnen. Und so mag sich Straße zu Straßen anfügen! An wohlschützenden Mauern wird's auch nicht fehlen.“<sup>848</sup>

Damit greift Goethe auf die Gestaltung des Orpheus-Mythos in der bildenden Kunst zurück, wo dessen ‚musikalischer‘ Einfluß auf seine Umwelt durch die Leier indiziert, nicht jedoch als realer Gesang aufgefaßt wird. Im Gegensatz dazu ist Orpheus in der Tradition des Musiktheaters, auf die Goethe im *Faust* und in der Fortsetzung der *Zauberflöte* rekurriert, der Prototyp des Sängers. Damit verschiebt Goethe in seiner Verbindung von Architekturvision und Orpheus-Figur<sup>849</sup> den Fokus vom Musiktheater (Sänger-Orpheus) auf die (Instrumental-)Musik und von der Wirkung auf Mensch und Tier zur Wirkung auf Stein, der die Bildung von Gemeinschaft symbolisiert. Als Basis für diese Architekturvorstellung dient ein musikalisches Bewegungs- und Rhythmusmodell. Kunsttheoretisch betrachtet imaginiert Goethe in der mythischen Figur des Orpheus ein Künstler-Modell, das aus dem kreativen, wirkmächtigen, aber flüchtigen, gleichsam ‚musikalischen‘ Augenblick einen dauerhaften, sozusagen Stein gewordenen, ästhetisch-sittlichen Zustand herstellt, an dem alle „Bürger“ teilhaben:

„Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien; der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten Tag fühlen sich in einem ideellen Zustand: ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teilhaftig. Man gewöhne sich, in Sankt Peter auf und ab zu gehen, und man wird ein Analogon desjenigen empfinden, was wir auszusprechen gewagt.“

Aufschlußreich ist die mediale Verschiebung vom Ohr zum Auge, die Goethe hier vornimmt und die ihn nun doch als Augenmenschen ausweist. Die Ähnlichkeiten zwischen diesem utopischen Zustand und dem Schluß des Märchens, das den ästhetisch veredelten Zustand aller Bürger und den freien Verkehr über die Brücke schildert, sind offensichtlich. Verstärkt werden die Ähnlichkeiten noch durch die Anspielung auf die römische Architektur („Sankt Peter“), die im *Märchen* durch konkrete Elemente vertreten ist. Neben dem Petersdom

---

<sup>848</sup> Goethe: Maximen und Reflexionen Nr. 776, Herv. im Orig.

<sup>849</sup> Herbert von Einem erläutert Goethes Zusammenziehung der Amphion- und der Orpheus-Sage; eigentlich ist Amphion die antike Figur, die mit den Tönen seiner Laute Bauwerke errichtete. Mit von Einem läßt sich in diesem Zusammenhang auf die sowohl der Architektur wie der Musik zugrundeliegenden Vorstellung der Weltharmonie verweisen. Herbert von Einem: „Man denke sich den Orpheus“. Goethes Reflexion über die Architektur als verstummte Tonkunst. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 81-83 (1977-1979), S. 103-116. - Im Kontext von Goethes Architekturvision wäre auch sein Aufsatz *Baukunst* von 1795 zu berücksichtigen, in dem nicht nur das Modell des Tanzes in Bezug auf Bewegung und Körperlichkeit als Rezeptionskategorien der Baukunst aufgerufen wird, sondern auch die haptische Erfahrung, die uns im *Märchen* in der Figur der Schlange, die den unterirdischen Tempel erkundet, begegnet.

wäre auch das Pantheon als Vorbild zu nennen, das sich etwa in der Rotunde des Tempels oder der Öffnung in der Kuppel wiederfindet. Auf die biographische Rom-Erfahrung Goethes als Katalysator für dessen künstlerische Erneuerung und deren Gestaltung in der Architekturvision am Schluß des *Märchens* geht Katharina Mommsen in ihrem Aufsatz „*Bilde Künstler! Rede nicht!*“ ein, in dessen Zentrum die Interpretation des Textes als Replik auf Schillers ästhetisches Erziehungsprogramm steht.<sup>850</sup> Goethe verschränkt das musikalische mit dem plastischen Modell und ein reines Vernunftmodell wird durch ein ästhetisches ersetzt: „ohne Reflexion“ ist der höchste sittliche Zustand gewahrt. Genauso wie in dieser Architekturvision<sup>851</sup> wird im Märchen nicht nach dem Ursprung gefragt, weder nach dem der strengen Gesetze, noch nach dem der Wandlung und Erlösung – und zwar nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der Textebene wird nicht danach gefragt. Der Text wird vom Künstler-Orpheus produziert und im Leseakt als reine Gegenwart rezipiert, das heißt, das ‚musikalische‘ Märchen und seine Lektüre stellt selbst schon den poetischen Zustand her.

In der Gestaltung der Euphorion-Figur im *Faust*, die, wie gezeigt, auf das engste mit der Opernform und dem Modell Oper verknüpft ist, läßt sich eine deutliche Parallele zum Modell des Musikalischen in der Architekturvision erkennen. Noch vor seiner tänzerisch-musikalischen Ausgestaltung im Text wird Euphorion von Phorkyas wie folgt charakterisiert:

„Und so regt er sich gebärdend, sich als Knabe schon verkündend  
Künftigen Meister alles Schönen, dem die ewigen Melodien  
Durch die Glieder sich bewegen; und so werdet ihr ihn hören,  
Und so werdet ihr ihn sehn zu einzigster Bewunderung.“ (V. 9625-9628)

Die „ewigen Melodien“, Bewegung und Tanz sind die Grundsubstanz des Ästhetischen, im Falle Euphorions ist damit die „Heilige Poesie“ gemeint, im Falle des *Märchens* die als Architekturvision manifestierte Poetologie. Der entscheidende Unterschied: während im *Märchen* diese Utopie ein glückliches Ende hat – ein wahrhaft operngemäßes *lieto fine* –, mißglückt das Euphorion-Experiment. Der Flüchtigkeit Euphorions steht die Dauerhaftigkeit des Tempels gegenüber. Die poetischen Utopien, die Goethes im *Märchen* nicht zuletzt mittels des Modells Oper realisiert, sind in seinem Groß- und Alterswerk *Faust* auf der Ebene der Symbolhaltigkeit der Euphorion-Figur deutlich als vergängliche gestaltet.

---

<sup>850</sup> Katharina Mommsen: *Bilde, Künstler! Rede nicht! Goethes Botschaft an Schiller im Märchen*. In: *Theatrum Europaeum*. Festschrift für Elida Szarota. Hg. von Richard Brinkmann u. a. München 1982, S. 491-516.

<sup>851</sup> Die Stadt als Metapher für die Künste kommt bei Goethe häufiger zur Sprache, sogar der reflexionsfreie Genuß: „Alle Künste, indem sie sich nur durch Ausüben und Denken, durch Praxis und Theorie heraufarbeiten konnten, kommen mir vor wie Städte, deren Grund und Boden, worauf sie erbaut sind, man nicht mehr entziffern kann. (...) Wenn das nun alles fertig und bewohnbar ist, was läßt sich nun als Natur und was als Kunst ansprechen? Wo ist das Fundament und wo die Nachhülfe? Wo der Stoff? Wo die Form? (...) Betrachtet man das Klavier, die Orgel, so glaubt man die Stadt meines Gleichnisses zu sehen. Wollte Gott, ich könnte auch einmal an Ihrer Seite meine Wohnung dort aufschlagen und zum wahren Lebensgenuß gelangen, wobei ich alle Fragen über Natur und Kunst, über Theorie und Praxis herzlich gern vergessen möchte.“ (Brief Goethe an Zelter, 22. Juni 1808, Abschnitt „Ein Gleichnis als Nachschrift“, zitiert nach Walwei-Wiegelmann, S. 207f.)

Das Motiv des Tempels ist im Kontext von Goethes mit dem Modell Musik/Oper zusammenhängender Architekturvision<sup>852</sup> insgesamt ein zentrales Element. In den vielzitierten Versen vor dem ersten Auftreten Helenas (s.o.) im *Faust II* kehrt der Gedanke der Architektur als verstummter Tonkunst in seiner Umkehrung wieder („Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.“ V. 6448). In Mozarts *Zauberflöte* wie in Goethes Fortsetzung stellt der Tempel ein zentrales Handlungselement dar, dessen Nähe etwa zu der Turmgesellschaft im *Wilhelm Meister* mit „ihrer Verbindung von symbolischem Ritual, aufgeklärter Spruchweisheit, humaner Erziehungs- und Prüfungs Idee“<sup>853</sup> hervorzuheben ist. Die einzigen Bauten im *Märchen* sind der Tempel und die Hütten des Fährmanns und der Alten. Der Tempel – zunächst verborgen, dann effektiv ans Licht befördert – ist Ausgangspunkt und Ziel der Erneuerung und nimmt die Hütte, die zum silbernen Altar verwandelt wird, in sich auf. Der Tempel im *Märchen* ist ein von der Oper im Allgemeinen und der *Zauberflöte* im Besonderen entlehnter theatraler Effekt für das *lieto fine*, dessen poetologische Bedeutung in seiner sinnlich erfahrbaren, edlen Materialität liegt. Die Opernhaftigkeit des Finales ergibt sich auch durch den Anschluß an die höfischen Fest- und Maskenzüge bei der Gestaltung des Märchenschlusses: „Das Märchen mündet nämlich an seinem Ende in eine ‚große Komposition‘, die die philostatische Struktur der Festspielschlüsse aufgreift.“<sup>854</sup> Mit A.W. Schlegel kann der Tempel als Symbol für die antike Tragödie, als deren Wiederbelebung die Oper betrachtet wird, gelesen werden: „die alte Tragödie scheint mir nämlich in ihrem majestätischen Bau, sehr viel Analogie mit einem antiken Tempel zu haben.“<sup>855</sup>

Als eine der vielen Varianten zu einer poetologischen Ausdeutung des *Märchens* interpretiert Günter Oesterle die Figur der Schlange, die zunächst als Schönheitslinie und als Bewegungsprinzip, dann als Symbol der Vollkommenheit in den Text eingeführt wird, als Repräsentant für den Übergang von der Oralität zur Schrift.<sup>856</sup> Sie opfert ihre oralen und haptischen Fähigkeiten dem Zeichensystem der Schrift, um ihre kulturellen Leistungen dem freien Verkehr anzubieten. Die „anspielungsreiche Architekturvision“<sup>857</sup> bildet den Höhepunkt einer in sich vollendeten klassischen Topographie, die aber zugleich auf seine zeitliche und räumliche Entgrenzung verweist, indem das Märchen, wie Goethe schreibt, „gleichsam ins Unendliche“<sup>858</sup> ausläuft.

<sup>852</sup> Vgl. auch in diesem Zusammenhang die mit ausgefeilten Architekturvisionen arbeitende Dekorationsmalerei, die von Goethe zum Anlaß des Gesprächs *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* gemacht wurde und deren wichtige Rolle Goethe in einem Brief an Schiller reflektiert (Goethe: *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* [Kommentarteil], S. 602).

<sup>853</sup> Goethe: *Der Zauberflöte zweiter Teil* [Kommentarteil], S. 1053.

<sup>854</sup> Oesterle: *Bild- und Rätselstrukturen*, S. 209.

<sup>855</sup> A. W. Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur* [Berlin 1802-1803]. In: Ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Bd. 1: *Vorlesungen über Ästhetik I*. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn 1989, S. 727.

<sup>856</sup> Günter Oesterle: *Das Faszinosum der Arabeske*. In: *Goethe und das Zeitalter der Romantik* (wie Anm. 761), S. 51-70, bes. S. 68.

<sup>857</sup> Ebd., S. 67.

<sup>858</sup> Goethe an Schiller, 17. August 1795, zitiert nach Goethe: *Werke* Bd. 6 (wie Anm. 796), S. 606.

Das geglückte Ende des *Märchens* kann im Hinblick auf Goethes Theatertätigkeit und Gemeinschaftskonzeption als eine erzählerische Utopie für ein biographisches Mißlingen verstanden werden, wenn man die „Art von Tragik in Goethes Leben“<sup>859</sup> bedenkt, die Dieter Borchmeyer konstatiert. Goethe habe ohne den Dank der Mit- und Nachwelt einen großen Teil kostbarer Lebenszeit für Aufgaben verbraucht, die er nur in Kooperation mit anderen lösen konnte, welche anderen er entweder nicht fand oder welche sich dieser Aufgabe nicht gewachsen zeigten – was besonders für seine lebenslangen Bemühungen um das Musiktheater gelte. Als alleiniger Autor des *Märchens* inszeniert Goethe Hör- und Lesesituationen auf zwei Ebenen: im Rahmen der *Unterhaltungen* und für sein Lesepublikum, dessen lebhaftere Auseinandersetzung mit seinem verrästelten Text er als Effekt wohl mitberechnet hat<sup>860</sup>. Innerhalb der Märchenhandlung thematisiert er wiederum die Notwendigkeit des „gegenseitigen Hülfeleisten der Kräfte und das Zurückweisen aufeinander“<sup>861</sup>. Man könnte also in der Konzeption des autonomen *Märchens* eine Art Kompensation für Goethes lebensweltliche Frustration sehen. Als Autor verschafft er sich Aufmerksamkeit für ein Thema, nämlich das des gemeinschaftlichen Handelns, das er, wie Borchmeyer ausführt, in seiner (musik-) theaterpraktischen Arbeit nicht in ausreichendem Maße erfüllt sah, das er aber im *Märchen* zu einem glücklichen Ende führen konnte. In diesem Kontrast von Märchenwirklichkeit und Lebenswirklichkeit wäre dann eine ironische Verweisstruktur enthalten, die aus dem opernhaften Text, der „erzählten Oper“, ein Kunstwerk im Modus der Ironie macht. Es scheint, daß Goethe eine Kombination beider Ausprägungen des dritten Modus', der dramatischen und der romantischen Ironie, vornimmt. Zum einen induziert Goethe eine paradoxe Bewegung zwischen zwei Polen der Bedeutungskonstitution im *Märchen*, die der reflexiven Bewegung der romantischen Ironie nahe kommt. Das *Märchen* soll „an nichts und an alles erinnern“ (der Alte in den *Unterhaltungen*), es soll „zugleich bedeutend und deutungslos“ sein (Goethe). Dazu gehört auch die ironische Brechung durch die burlesken Elemente. Zum anderen operiert Goethe mit einer quasi dramatischen Ironie, nicht nur wegen der Diskrepanz an Informiertheit zwischen Text und Leser, deren Wissensstand bei der Ausdeutung des Textes über den der Figuren hinausgeht und die Goethes lebensweltlichen Verweis mitbedacht haben könnten, sondern auch wegen einer in der Erzählhaltung bewußt gemachten Diskrepanz zwischen Autor und Erzähltem. Den Figuren im Text bleibt der Plan, nach dem die Märchenwelt funktioniert, verborgen; eine gewisse Ausnahme bildet die Figur des Alten, der gerne als Repräsentant des Autors interpretiert wird. Wie ein Puppenspieler führt der Autor die Figuren über das Spielfeld. Die Transzendenz der Märchenwelt führt aber ‚nur‘ zum Erzählkontext der Rahmenhandlung und des literarischen Produkts. Die fehlende Referentialität korrespondiert mit dem poetologischen Vergleich zwischen Musik und dem Phantasieprodukt Märchen, mit dem die Erzählung vorbereitet wird:

---

<sup>859</sup> Borchmeyer: „Eine Art Symbolik“, S. 432.

<sup>860</sup> „Ich hoffe, die 18 Figuren dieser Dramatis sollen, als soviel Rätsel, dem Rätselliebenden willkommen sein.“ (Goethe an Schiller, 26. September 1795, zit. nach Goethe: Das Märchen, S. 607.)

<sup>861</sup> So die von Schiller kolportierte Formulierung Goethes (Schiller an Goethe, 29. August 1795, zit. nach ebd., S. 606).



„Sie [die Einbildungskraft, S.L.] muß uns keinen Gegenstand aufdringen wollen, sie soll, wenn sie Kunstwerke hervorbringt, nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen, und zwar so, daß wir vergessen, daß etwas außer uns sei, das diese Bewegung hervorbringt.“<sup>862</sup>

Das aber entspricht wiederum den selbstreferenziellen Handlungsimpulsen innerhalb des *Märchens*. Mit seinem den fiktionalen Charakter der Erzählung unterstreichenden Rückbezug auf opernhafte Elemente und Konzepte sowie den intertextuellen Bezügen zu anderen opernhafte Werke erschafft Goethe eine Art von „beherrschter Ironie“<sup>863</sup>, die zwischen „Symbol-Synkretismus“<sup>864</sup> und transparent gemachter Uneigentlichkeit der Rede oszilliert.

---

<sup>862</sup> Ebd., S. 209.

<sup>863</sup> Erhard Baar: Art. „Ironie“. In: Goethe-Handbuch in vier Bänden. Hg. v. Bernd Witte, Bd. 4,1: Personen, Sachen, Begriffe. Hg. v. Hans Dietrich Dahnke u. Regine Otto. Stuttgart, Weimar 1998, S. 543-545, hier S. 545 (im Anschluß an eine Formulierung von Sören Kirkegaard).

<sup>864</sup> Irmgard Honnef-Becker: Ist Goethe eigentlich ironisch? Zum Ironie-Begriff in der Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 115 (1996), H. 2, S. 161-175, hier S. 171 (Formulierung im Anschluß an Karl Eibl).

## TEIL III: ROMANTIKER

„Wo ist die Oper, im Orchester oder auf der Bühne?“  
Clemens Brentano<sup>865</sup>

„Eine leise Musik ging dem Könige voran, der bald mit einem  
zahlreichen Gefolge in der Kuppel erschien und herunter kam.“  
Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*

### 5. Romantische Varianten der Oper als Modell

Nachdem die Bedeutung der Musik für die romantische Ästhetik und Literatur schon seit langem ein reges Forschungsinteresse genießt, ist in den vergangenen Jahren eine Fülle von Arbeiten entstanden, die zu systematisch und textanalytisch detaillierten Ergebnissen im Hinblick auf die Modellfunktion der Musik und des Musikalischen für literarische Texte kommen. Das schließt wegen der weitgehend an den Prämissen der Idee der absoluten Musik orientierten Herangehensweisen<sup>866</sup> die Oper als Modell in der Regel aus den Untersuchungen aus – eine Lücke, die das folgende Kapitel schließen will. Die folgenden Analysen zur Oper als ästhetisches Modell in der Romantik verstehen sich als Ergänzung und Erweiterung der bisherigen Forschung zur Musik und zum Musikalischen. Einzelne Vorarbeiten, die für diese Fragestellung vorliegen, aber bisher kaum aufgegriffen worden sind, werden in den entsprechenden Abschnitten des Romantik-Kapitels vorgestellt. Es handelt sich dabei vor allem um die Dissertation von Ursula Wendler über die Oper als ästhetisches und poetologisches Modell im Erzählwerk von Joseph von Eichendorff<sup>867</sup> und die Studie von Alfred R. Neumann über die Entwicklung des Konzeptes ‚Gesamtkunstwerk‘ in der deutschen Romantik, die im Kapitel zu Novalis die These plausibel macht, daß die

---

<sup>865</sup> Clemens Brentano: *Allerlei Gedanken bei Opern*. Von einem, der keine Musik, was man so sagt, versteht (Notizen aus dem Nachlaß). In: Clemens Brentano: *Werke*. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek u. Friedhelm Kemp. 4 Bde. München 1963-68, Bd. 2, S. 1230.

<sup>866</sup> Wolfgang Preisendanz bestimmte schon 1967 den Modellcharakter der Musik für die Romantik auf der Basis der „Idee der absoluten Musik“: „Dies ist nun aber ein durchgängiger Zug der romantischen Poetik, daß sie Wesen und Beschaffenheit romantischer Dichtung an der Musik orientiert. (...) Aus diesem Gesichtswinkel [der Frage nach der „Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung“ in der Romantik, S.L.] ist nun wohl leicht einzusehen, wieso Musik mit der Romantik und seit der Romantik stets wieder zum Modell einer rein poetischen, einer absoluten Poesie wird. Sie ist reine Kunst, Kunst schlechthin. (...) Sie ist autonom, reine, absolute Produktion und Konstruktion.“ Dabei betont Preisendanz die grundsätzliche Kluft zwischen romantischer und moderner Kunstauffassung, die sich nicht durch die Konstruktion einer durchgehenden Traditionslinie überbrücken lasse. (Wolfgang Preisendanz: *Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung*. In: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Hg. v. Hans Steffen. Göttingen <sup>4</sup>1989 (zuerst 1967), S. 54-74, hier S. 67.)

<sup>867</sup> Ursula Wendler: *Eichendorff und das musikalische Theater. Untersuchungen zum Erzählwerk*. Bonn 1969 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 75).

Oper ein zentrales Modell für die Struktur des Romans *Heinrich von Ofterdingen* darstellt<sup>868</sup>.

Durch den Kontext der vorliegenden Studie wird deutlich, daß die Funktionalisierung von Oper und Musik für Poetik und Ästhetik durch die Romantiker nicht so singulär ist, wie es in den Darstellungen zum Musikalischen in der Romantik teilweise erscheint, sondern daß darin zum einen jahrzehnte- und jahrhundertalte Diskurse aktualisiert und überformt werden und daß zum anderen bei den Klassizisten teilweise ganz ähnliche Strategien der Funktionalisierung verfolgt werden.

Der Aufbau des Kapitels orientiert sich an relevanten Autoren, die im Hinblick auf ihre Ansätze bezüglich der Oper als Modell zu Gruppen zusammengefaßt werden können. Den Anfang machen Friedrich Schlegel und Novalis, die in ihrer häufig fragmentarisch arbeitenden romantischen Philosophie und Poetologie mit der Oper als Modell operieren. Bei Novalis tritt zur Analyse der poetologischen Schriften ein opernhafte gestaltetes literarisches Werk, der philosophische Roman *Heinrich von Ofterdingen*, hinzu. Es schließen sich einige Bemerkungen zur Position der Oper in den systematischen Kunstphilosophien der Romantik an, die zwar auch eher zu Modellen des Musikalischen als Idee des Absoluten tendieren, die dennoch der Oper gerade im Zuge von Gesamtkunstwerk-Konzepten eine Modellfunktion zugestehen (A. W. Schlegel, Schelling, Schopenhauer). Um die Oper als Modell für romantische Prosa geht es im Abschnitt zu Eichendorff und Jean Paul, für deren Erzählwerk die Relevanz Oper als Strukturmodell aufgezeigt werden kann. Schließlich folgt ein Abschnitt zu Tieck, in dessen Werk sich auf poetischer wie poetologischer Ebene Anknüpfungspunkte zur Oper als ästhetisches Modell aufzeigen lassen (*Der Gestiefelte Kater, Die Verkehrte Welt, Oper. Operette., Dramaturgische Blätter, Vorrede und Vorbericht zum Libretto Das Ungeheuer und der verzauberte Wald, Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*). Vor allem folgende Aspekte werden bei den Analysen zum Modell Oper in der Romantik zur Sprache kommen: Die *Aufwertung des ‚Musikalischen‘* erweist sich durch den zunehmend höher bewerteten Anteil der Musik an der Oper als ein zentraler Aspekt. Die Diskussion um die *Schauspielmusik* und deren theaterpraktische Umsetzung lassen die Grenzen zwischen musikalisiertem Theater und Musiktheater zunehmend durchlässig erscheinen. Über den Weg der Schauspielmusik finden opernhafte Elemente ihren Weg in Drama und Komödie, aber auch, auf zweiter Ebene, in Erzählwerke. Die *Kategorie des Wunderbaren* stellt wegen der zum Teil expliziten Konvergenz von „Oper“, „Märchen“ und „Traum“ ebenfalls ein zentrales Merkmal romantischer Ästhetik mit Blick auf die Oper als Modell dar. *Tanz, Fest- und Maskenzüge, Tableaux* und Dekoration bleiben, neben der zunehmenden Aufwertung der Musik und des Musikalischen innerhalb der Oper, weiterhin wichtige visuelle Merkmale für die szenische Präsentation der Oper, die in literarischen Texten der Romantik modellhaft rezipiert werden. Der Aspekt des *Gesangs* geht über den Bereich der Oper hinaus (vgl. Kunst- und Volkslied, die menschliche Stimme und den Aspekt der Musikalisierung der Sprache), er stellt aber auch ein konstitutives Element der Oper dar, das sie zum ästhetischen und

---

<sup>868</sup> Alfred Robert Neumann: The Evolution of the Concept Gesamtkunstwerk in German Romanticism. Diss. University of Michigan 1951 (unveröffentl.), S. 176-183.

strukturellen Modell qualifiziert, zum Beispiel im Dichter-Sänger-Konzept. Diese Aspekte spielen in der einen oder anderen Form in den Beispielen zur Oper als Modell eine Rolle und stellen Orientierungspunkte für die folgenden Analysen dar.

### 5.1 Inhaltliche und methodische Abgrenzungen der Untersuchung zum Modell Oper in der Romantik

Neben vorgestellten Autoren, deren Texte im Hinblick auf die Oper als Modell zur Untersuchung stehen, ließen sich weitere Anknüpfungspunkte für die Thematik nennen. Beispielsweise hat Wilhelm Heinses mit seinem Roman *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) ein auf der Höhe der damaligen Zeit stehendes Kompendium zum Opern- und Musikdiskurs vorgelegt, das neben der eigentlichen Romanhandlung auf weite Strecken mit musikästhetischen und operngeschichtlichen Erörterungen ausgestattet ist und sich auf ungewöhnliche Weise mit der damals aktuellen musikalischen Anthropologie auseinandersetzt. Der Roman ist ein weiteres interessantes Beispiel für die Relevanz der Oper als ästhetisches Modell, auf dessen ausführliche Analyse aus Gründen des Umfangs verzichtet werden muß. Mit seiner weiblichen Protagonistin Hildegard stellt der Roman eine literarische Figur vor, die als eine Verkörperung der Oper betrachtet werden kann. Sie - die Figur Hildegard und die Gattung Oper - wird von Heinses, trotz dessen Aufgeschlossenheit gegenüber den neuen Strömungen der Instrumentalmusik, verkörpert durch den männlichen Protagonisten Lockmann, als Modell favorisiert. Man kann von Hildegard als einer Figuration der Oper<sup>869</sup> sprechen, was eine spezifische Variante der Oper als strukturelles Modell darstellt, zumal über die Konstellation der beiden Hauptfiguren Hildegard und Lockmann sowohl auf der Ebene der Romanhandlung als auch in den an ihnen entzündeten Diskursen das inhaltliche Moment, die Thematisierung von (italienischer) Oper und (deutscher) Instrumentalmusik, mit dem poetologischen Moment des Romans, Struktur, Ablauf und Auflösung, miteinander verwoben ist.<sup>870</sup>

Einen Ausblick auf den europäischen Kontext der Oper als ästhetisches Modell erhält man mit der Analyse von Victor Hugos Dramen. Harald Wentzlaff-Eggebert hat die Opernhaftigkeit der Dramen von Hugo oder zumindest deren strukturelle Nähe zur Oper aufgezeigt und sie vorsichtig als „ausschließlich mit sprachlichen Mitteln realisiertes Gesamtkunstwerk“<sup>871</sup> gekennzeichnet. Anknüpfungspunkte ergeben sich aus der opulenten

---

<sup>869</sup> Diese Formulierung ist in Anlehnung an Christine Lubkolls Charakterisierung der Kreisler-Figur bei E.T.A. Hoffmann gewählt: „Johannes Kreisler ist die Figuration der absoluten Musik.“ (Lubkoll, S. 234.)

<sup>870</sup> Zum Roman und dessen Funktionalisierungen der Musik vgl. die Analysen von Charis Goer: Töne, Tyrannen und Titanen. Zu Wilhelm Heinses *Hildegard von Hohenthal*. In: „Seelenaccente“ - „Ohrenphysiognomik“. Zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders. Hg. v. Werner Keil und Charis Goer. Hildesheim u. a. 2000, S. 141-201, und Lubkoll, Kap. 1.3 Von der Musikdebatte zum literarischen Diskurs: Wilhelm Heinses *Hildegard von Hohenthal*, S. 83-117.

<sup>871</sup> Harald Wentzlaff-Eggebert: Zwischen kosmischer Offenbarung und Wortoper. Das romantische Drama Victor Hugos. Erlangen 1984, S. 58. - Für Carl Dahlhaus ist die Opernhaftigkeit von Hugos Dramen ebenso ausgemacht wie für Albert Gier (vgl. Carl Dahlhaus: Euripides, das absurde

visuellen Gestaltung, der eher statischen Struktur, einem „entfesselten Einsatz der sprachlichen Mittel – denen in der Oper der Einsatz von Musik entspricht“<sup>872</sup>, aus opernhafte Überraschungseffekten sowie der allgemein hohen Librettotauglichkeit von Hugos Dramen.

### Musikalische ‚Innenwelten‘ und Modell Oper

Es ist auch die Ausweitung der Erklärungsansätze zur Modellhaftigkeit der Oper für die romantische Literatur auf das Konzept der ‚Innenwelten‘ denkbar. Carl Dahlhaus beschreibt die Idee der absoluten Musik zwar als einen ästhetischen Idealismus, der sich kompositionsgeschichtlich auf eine autonome musikalische Struktur, die ‚musikalische Logik‘ bezieht. Romantische Konzepte des Musikalischen arbeiten aber stark über auditive und visuelle Imaginationen. Über die Amalgamierung von Verinnerlichung und Landschafts-Modellen, die zu den zentralen Topoi der romantischen Literatur gehören, im Zusammenhang mit dem Musikalischen, wie sie beispielsweise in den *Phantasien über die Kunst* so auffällig sind, läßt sich die Oper als Modell anschließen. Die „rein poetische Welt“, die voll „höchster individueller Bilder“<sup>873</sup> ist und sich in der Phantasie des Zuhörers als zauberhafte, detailliert ausgemalte Welt oder als ein „stilles Land des Glaubens“<sup>874</sup> darstellt, könnte konzeptionell auf die Rezeption von Opernaufführungen zurückzuführen sein, die nicht nur mit Wort, Ton und Bewegung (Ballett), sondern auch mit Architekturvisionen und Landschaftsprospekten (Dekoration) aufwendig ausgestattet sind. Man denke nur an die paradigmatische Bühnengestaltung der *Zauberflöte* durch Schinkel, deren Landschafts- und Architekturphantasien „Höhe- und Endpunkt im künstlerischen Ausdruck eschatologischer Vorstellungen zu sein“<sup>875</sup> scheinen. Immerhin hat A. W. Schlegelfestgestellt: „Die Landschaftsmalerei ist das Musikalische der Malerei.“<sup>876</sup> Nicht nur werden Malerei und Musik in Texten wie den *Herzensergießungen* programmatisch nebeneinandergestellt, sondern es wird der Landschaftsmalerei, die in der Romantik wegen ihres Übergangs ins Übermenschliche und Erhabene zur höchsten Form der Malerei erklärten wird, eine ähnliche Rolle zugesprochen wie der Musik, so zumindest die These von Ernst Behler:

---

Theater und die Oper. In: Ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper, S. 228-266, hier S. 237, und Gier: Das Libretto, S. 9 u. S. 156f).

<sup>872</sup> Wentzlaff-Eggebert, S. 46.

<sup>873</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder u. Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst*. Hg. v. Wolfgang Nehring. Stuttgart 1983, S. 111. – Zum Thema ‚Innenwelten‘ in der Musikanschauung der Romantik vgl. Susanna Lulé: „Eine abgesonderte Welt für sich selbst“. Romantische Entwürfe musikalischer Innerlichkeit. In: *Innenwelten. Konzepte und Darstellungsweisen*. Hrsg. v. Claudia Olk u. Anne-Julia Zwierlein. Trier 2002, S. 111-127.

<sup>874</sup> Wackenroder/Tieck, S. 106.

<sup>875</sup> [T. S.]: *Bühnenbilder zu Mozarts Zauberflöte*. In: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* (Katalog zur Ausstellung). Hg. v. Harald Szeemann. Aarau, Frankfurt a. M. 1983, S. 161-164, hier S. 164.

<sup>876</sup> A. W. Schlegel: *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* [Jena 1798-99]. In: Ders.: *Vorlesungen über Ästhetik I* [1798-1803]. Hg. v. Ernst Behler. =A. W. Schlegel: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Hg. v. Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Bd. 1. Paderborn 1989, S. 1-177, S. 124.

„Dieser nicht-repräsentative, nicht-mimetische Charakter der Malerei scheint der Grund dafür gewesen zu sein, daß diese nun neben der Poesie eine prominente Stellung in der frühromantischen Kunsttheorie gewann - eine Stellung, die ebenfalls von der Musik eingenommen wurde.“<sup>877</sup>

Die szenische Präsenz der Oper könnte für die Rezeption der sonst nur auditiv oder gefühlsmäßig erfaßten Musik und deren schriftlicher Kommunikation Modell gestanden haben. Das würde die Opernhaftigkeit von Szenen in bestimmter musikalischer Erzählliteratur (Novalis, Eichendorff, Jean Paul), die zum Teil explizit auf den bühnenbildhaften Charakter der Landschaft verweist<sup>878</sup>, noch plausibler machen.

### Romantisches Drama

Einen wichtigen gattungsgeschichtlichen Aspekt stellt das romantische Drama dar, das ästhetisch und strukturell von der Oper als Modell beeinflusst ist. Erst in jüngster Zeit hat sich die Romantik-Forschung stärker auch dem romantischen Drama zugewendet und dabei einige Anhaltspunkte erschlossen, die auf die wichtige Rolle der Oper als Modell hinweisen.<sup>879</sup> Wegen des methodischen Ansatzes dieser Studie, insbesondere im Romantik-Kapitel vor allem an die Forschung zum Modell des Musikalischen in der Literatur um 1800 anzuschließen, und wegen der Notwendigkeit, eine scharfe Abgrenzung zur Forschung über die romantische Oper vorzunehmen (s.u.), tritt der Bereich romantisches Drama und Modell Oper etwas in den Hintergrund. Die dramatischen Gattungen kommen vor allem in Form der beiden Märchenkomödien von Tieck und in der Auseinandersetzung mit der Musikalisierung des Theaters und, auf zweiter Ebene, der Erzählliteratur über das Konzept der Schauspielmusik zum Tragen. Die Verknüpfung von Konzepten des Musikalischen und Modell Oper wird darüber hinaus über die Aspekte Märchen, Traum und Wunderbares hergestellt. Sowohl im Hinblick auf Tendenzen zur Episierung des Dramas und dem engen

---

<sup>877</sup> Ernst Behler: A. W. Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre Jena 1798, 1799. In: Evolution des Geistes: Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte. Hg. v. Friedrich Strack. Stuttgart 1994 (Deutscher Idealismus; 17), S. 412-433, hier S. 433.

<sup>878</sup> Vgl. Wendler, S. 159f.

<sup>879</sup> Vgl. dazu den Berichtband der Tagung zum romantischen Drama „zwischen Anverwandlung und der Tradition und Innovation der Form“ 1999 in Karlsruhe (Uwe Japp (Hg.): Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Tübingen 2000 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 103) und die Studie von Claudia Stockinger zum romantischen Drama von Fouquet (Claudia Stockinger: Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. Tübingen 2000 (Studien zur deutschen Literatur; 158). Zum problematischen Begriff „romantisches Drama“ und seine Funktion in einer Zeit des Übergangs vgl. insbesondere den grundsätzlichen Beitrag von Gerhard Schulz: Romantisches Drama. Befragung eines Begriffs. In: Das romantische Drama, S. 1-19. Die Bedeutung der Oper nicht nur als Nutznießerin neuer romantischer Dramentheorien (Wagner!), sondern auch als ein ästhetisches Modell kommt in verschiedenen Beiträgen des Bandes zur Sprache, wengleich nicht in systematisierter Form. Vor allem die Beiträge zu Novalis und zur Romantizität der Dramatik Schillers gehen auf die Opernhaftigkeit der Poetik und einzelner Dichtungen ein (vgl. Johann Endres: Szenen der ‚Verwandlung‘. Novalis und das Drama. In: Ebd., S. 65-87 und Claudia Stockinger: Dramaturgie der Zerstreuung. Schiller und das romantische Drama. In: Ebd., S. 199-225), aber auch Achim von Arnims *Die Pöpstin Johanna* und Clemens Brentanos *Die Gründung Prags* werden in ihrer Opernhaftigkeit besprochen (Brentano) oder zumindest erwähnt (Annim).

Verhältnis von Roman- und Dramentheorie als paradigmatische Gattungen des Romantischen und deren Beziehung zum Modell Oper als auch im Hinblick auf Konzepte des Gesamtkunstwerks stellt das romantische Drama einen wichtigen Aspekt des Modells Oper dar. Claudia Stockinger hat für das dramatische Werk von Fouqué vielfältige Bezüge zur Oper nachgewiesen und im Schlußkapitel „Gesamtkunstwerk“ ihrer Dissertation die Bezüge im Hinblick auf ein Modell Oper systematisiert. Oper sei für die „Ausbildung einer integrativen Dramenstruktur um 1800 von entscheidender Bedeutung“ gewesen:

„Zum einen gehen, so die These, zeitgenössische Ausprägungen des Musiktheaters dem romantischen Drama bzw. der Dramatik Fouqués *palimpsesthaft voraus*; überdies leitet sich daraus, wie zu zeigen sein wird, die Verbindung zum Drama des 17. Jahrhunderts her.“<sup>880</sup>

Die umgekehrte Bezugsrichtung von Oper und romantischem Drama, die Stockinger zum anderen erläutert, liegt in der prospektiven Konzeption der romantischen Dramentheorien, die ihrerseits auf die Entwicklung der romantischen Oper im 19. Jahrhundert ausstrahlt haben. Aspekte, die Stockinger hinsichtlich der Opernhaftigkeit des romantischen Dramas im allgemeinen und Fouqués im besonderen behandelt, sind: Librettotauglichkeit, „panoramatische Kontrastdramaturgie“<sup>881</sup>, die Funktion der Musik als metadramatisches Integrationselement, die im Drama in sprachlichen Formen realisiert wird, die Musikalisierung des romantischen Dramas (Schauspielmusik und Gesang), Episierung, Affektdramaturgie, romantische „Lese- oder auch Vorlesedramatik“ der „romantischen ‚Wortoper‘“<sup>882</sup>, Gesamtkunstwerk-Konzeptionen; Tableaux, Ballett, aufwendige Ausstattung; schließlich das *lieto fine*-Prinzip im Geschichtsdrama Fouqués.

### Romantische Oper

Da die Analyse des Modells Oper auf Ästhetik und Poetik in der Literatur zielt, sind die gattungs- und kompositionsgeschichtlichen Aspekte des Musiktheaters eher als Kontextinformationen relevant. Eine gewisse Sonderstellung nimmt das Konzept der ‚romantischen Oper‘ insofern ein, als es sich dabei um eine direkt aus der künstlerischen Bewegung der Romantik entstandene Form des Musiktheaters handelt und sich die ästhetischen und poetologischen Überlegungen, die für die Analyse des Modells Oper herangezogen werden, zum Teil mit den Texten decken, die als Gründungsdokumente der romantischen Oper gelten (etwa E.T.A. Hoffmanns *Der Dichter und der Komponist*). Dabei gilt es, zweierlei zu bedenken: Zum einen ist die Fragerichtung hier eine andere, sie führt von ästhetischen Entwürfen, die von der Oper abgeleitet werden, zum literarischen Text, und zum anderen ist, wie die jüngste Opernforschung klargestellt hat, die ‚romantische Oper‘ ein „Verlegenheitsterminus“<sup>883</sup> und ein historiographisches Konstrukt:

<sup>880</sup> Stockinger: Das dramatische Werk Fouqués, S. 310, Herv. S.L.

<sup>881</sup> Ebd., S. 311. Das Panorama wird vielfach als wichtiges Struktur- und Rezeptionsmodell um 1800 verhandelt; die Nähe zum Modell Oper, insbesondere wegen dessen Vorläuferfunktion für den Film, wäre eine eigene Untersuchung wert.

<sup>882</sup> Ebd., S. 313.

<sup>883</sup> So spricht Ludwig Finscher im Vorwort der neuen MGG von „Verlegenheitstermini wie ‚romantische Oper‘“ (Ludwig Finscher: Vorwort. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Neubearb. Aufl., Bd. 1. Kassel/Basel/Stuttgart 1994, S. VII-X, hier S. IX). - In dem

„Trotz der engen Anlehnung an Frankreich verdichteten sich aus den genannten Gründen die wenigen deutschen Opern, die es überhaupt gab, zu keiner eigenen Tradition und fällt es überhaupt schwer, sie in einen historischen Zusammenhang zu stellen. Dieser Zusammenhang ist ein Konstrukt der deutschen Historiographie; erst sie hat die ‚Romantische Oper‘ zu einer von Spohrs *Faust* bis zu Wagners *Lohengrin* – so im Titel von Siegfried Goslichs meinungsbildender Studie – sich erstreckenden nationalen Operngattung deklariert. Bereits Carl Dahlhaus hat die Existenz der romantischen Oper in Frage gestellt und dargelegt, mit welcher beachtlicher Phantasie ein Ineinandergreifen von Werk zu Werk zuweilen postuliert wurde.“<sup>884</sup>

Die ‚romantische Oper‘ ist eine von nationalen und persönlichen Interessen gelenkte Erfindung der Rezeption: „So wenig es die romantische Oper als Gattung programmatisch gab, so wenig gab es sie in der Wirklichkeit.“<sup>885</sup> Stellt man diese Tatsache in Rechnung, erlangen die Ansätze der Romantiker zur Oper und speziell zur Oper als Modell sozusagen eine größere ‚Bewegungsfreiheit‘. Die zur Diskussion stehenden Texte und Aspekte im Hinblick auf die Oper als literar-ästhetisches Modell können untersucht werden, ohne die ‚romantische Oper‘ als ein zwangsläufig daraus folgendes musikgeschichtliches Phänomen der ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts diskutieren zu müssen. Die zeitlich vorausgehenden Debatten um 1800, bieten zwar auch eine wichtige gedankliche Grundlage für die ‚romantische Oper‘, sie werden im folgenden aber im Hinblick auf die Funktion der Oper als Modell analysiert werden.

### Modell Oper und Modell Musik

Eine wichtige konzeptionelle Voraussetzung der Arbeit stellt die Auflösung der Dichotomisierung von Oper und Instrumentalmusik dar. Daß auch die Oper Anteil an den kompositionsgeschichtlichen Fortschritten der Sinfonie und der ideengeschichtlichen Aufwertung der Instrumentalmusik hat, kommt selbst in einem der Gründungsdokumente der ‚absoluten Musik‘, Hoffmanns Beethoven-Rezension, zum Ausdruck.<sup>886</sup>

Ein wichtiger Aspekt ist dabei die Differenzierung zwischen den kompositionsgeschichtlichen Gattungen Oper und Sinfonie einerseits und den Ideen von ‚Musik‘ und ‚Oper‘ andererseits. Da es hier um ästhetische und poetologische

---

entsprechenden Eintrag in der MGG von Peter Ackermann erscheint der Begriff „Romantische Oper“ dann allerdings relativ unproblematisch als „Gattungsbegriff“, immerhin unter Betonung des großen Spektrums von Werktypen im einzelnen: „Aufgrund des Zusammentreffens extremer musikalisch-dramatischer Ausdruckswelten impliziert demnach der Terminus *Romantische Oper* als Gattungsbegriff ein breites Spektrum von im einzelnen sehr unterschiedlichen Werktypen, die obendrein in ihrer äußeren formalen Anlage einem polaren Spannungsfeld unterliegen, indem sie entweder mehr an singspielhaften Modellen oder an der durchkomponierten ‚großen‘ Oper orientiert sein können.“ (Peter Ackermann: *Romantische Oper*. In: MGG, zweite überarb. Aufl., Bd. 8, 1998, Sp. 507-517, hier Sp. 508.)

<sup>884</sup> Sieghart Döhring, Sabine Henze-Döhring: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13) Laaber 1997, Einleitung S. 8. – Vgl. auch das Kapitel „Das Singspiel und die Idee des ‚Romantischen‘“ (ebd., S. 96-108) und Carl Dahlhaus: *Die romantische Oper als Idee und als Gattung*. In: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 1983. Göttingen 1984, S. 52-64.

<sup>885</sup> Döhring/Henze-Döhring, Bd. 13, S. 97.

<sup>886</sup> Vgl. dazu Kap. 6. E.T.A. Hoffmann.



Fragestellungen geht, stehen weniger Oper und Instrumentalmusik als tatsächlich unterscheidbare Gattungen zur Debatte als viel eher Ideen des Dramatischen, Symphonischen und der ‚Musik‘ als Gegenstand philosophischer Reflexionen sowie deren poetische und poetologische Funktionalisierung. Mit Carl Dahlhaus läßt sich diese Differenz als eine Verschiebung von einer „pragmatischen zu einer ästhetischen Kategorie“ beschreiben:

„In der Konfrontation von Oper und Instrumentalmusik ist der Begriff des Dramatischen ebenso wie der des Symphonischen von einer Gattungsbezeichnung zu einer Wesensbestimmung geworden, also von einer pragmatischen zu einer ästhetischen Kategorie: einer Kategorie, deren Sinn zwischen den Extremen einer vage metaphorischen und einer greifbar kompositionstechnischen Bedeutung wechselt. Sieht man in der Dritten *Leonoren*-Ouvertüre die ‚Idee‘ des Symphonischen realisiert, so hält sich der Wortgebrauch ungefähr in der Mitte zwischen einer poetischen Chiffre und einer analytisch einlösbaren Kennzeichnung.“<sup>887</sup>

Daß das romantische Ideal des Musikalischen nicht nur mit der Instrumentalmusik, sondern auch mit der Oper verknüpft ist, zeigt sich bei dem Formalisten Hanslick ebenso wie beim italienischen Musikästhetiker Enrico Fubini, selbst wenn man die Ontologie des Musikalischen in beiden Ansätzen erst einmal abrechnen muß. Für Hanslick ist die Oper „*vorerst Musik, nicht Drama*“<sup>888</sup>. Fubini erläutert in seiner *Geschichte der Musikästhetik*, warum das romantische Musikkonzept auch im Bereich der Musiktheaters vielfach zum Tragen kommt:

„Die Musik vermag das Wesen der Welt selbst einzufangen, die Idee, den Geist und das Unendliche. Und sie besitzt diese Fähigkeit in um so größerem Maße, je weiter sie von jedweder Semantik und Diskursivität entfernt ist. Die reine Instrumentalmusik kommt diesem Ideal am nächsten; doch auch im Bereich der Oper kommen diese neuen Einsichten nicht selten zur Geltung, entweder mittels einer Verschärfung der Gluckschen Reformideen, die zum Beispiel in der Wagnerschen Ästhetik von ihrer rationalen Basis abgeschnitten werden; oder einfach dadurch, daß der Musik die erste Rolle zugesprochen wird: nicht mehr im Sinne eines Hedonismus, wie dies der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts vorgeworfen wurde, sondern in dem Sinne, daß die Musik zum Träger der dramatischen Handlung wird.“<sup>889</sup>

Man kann diese Überlegungen zur zunehmenden Aufwertung des instrumentalen Anteils an der Oper, der nicht zuletzt aus dem kompositionstechnischen Fortschritt des 18. Jahrhunderts resultiert, auch mit einem sozialhistorischen Argument stützen. Der Opernkomponisten, der zu Mozarts Zeiten beispielsweise auf den Titelblättern noch

---

<sup>887</sup> Carl Dahlhaus: Das Allegro als „pindarische Ode“: Dramatischer und symphonischer Stil. In: Ders. u. Norbert Miller: Europäische Romantik in der Musik, S. 216-235, hier S. 216. – Die kompositionsgeschichtliche Durchdringung von symphonischem und dramatischem Stil findet sich auch in Frankreich, wo man beispielsweise nach einer idealen Verbindung von Oper und Beethovens Symphonie zu einem „système lyrique-dramatique“ strebte. Man findet sie erstmals verwirklicht in Meyerbeers *Robert le diable* (UA 1831), der als „Synthese italienischer Vokal- und deutscher Instrumentalmusik“ emphatisch gefeiert wurde; im übrigen wurde dieses Deutungsmodell von Richard Wagner übernommen. (Döhring/Henze-Döhring, S. 8.)

<sup>888</sup> Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen, S. 28, Herv. im Orig.

<sup>889</sup> Fubini, S. 205.

deutlich hinter dem Textdichter genannt wurde, steigt im 19. Jahrhundert zunehmend zur zentralen Figur im Produktionsprozeß der Oper auf.<sup>890</sup>

## 5.2 Oper als Modell in der frühromantischen Philosophie und Dichtung von Friedrich Schlegel und Novalis

Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, sind zwei zentrale Figuren für die Ästhetik und Philosophie der Frühromantik. Ihre wichtige Rolle im Kontext der Funktionalisierung des Musikalischen für die romantische Philosophie und Poetologie wurde in der Forschung bereits ausführlich erörtert, was bis zu ihrer teleologischen Vereinnahmung als Vollender des Romantischen im Zeichen der Musik reicht<sup>891</sup>. Weitgehend übersehen wurde jedoch die Bedeutung der Oper als Modell im Rahmen der romantischen Poetiken von Schlegel und Novalis. Schlegels Theorie des Romans als ein Modell des Poetischen weist deutliche Analogien zur Oper als Modell auf, und Novalis, von dem das diese Arbeit leitende Motto „Goethes Märchen ist eine erzählte Oper“ stammt, bindet nicht nur Oper, Märchen und Traum für seine Poetik zusammen, sondern entwirft dezidiert am Modell Oper orientierte Ideen zum Gesamtkunstwerk, die in seinem philosophischen Märchen-Roman *Heinrich von Ofterdingen* literarische Gestalt annehmen.

### 5.2.1 Friedrich Schlegel: Roman und Oper als Modelle romantischer Poetik

Bei Friedrich Schlegel fallen vor allem zwei Dinge auf: die ungewöhnlich selbstverständliche Berücksichtigung der Oper in den Fragmenten, in denen es um Entwürfe zu einer neuen Theorie der poetischen Gattungen geht, und das weitgehende Fehlen einer expliziten Thematisierung der Oper als Modell. Oper wird bei Schlegel als ein ästhetisches Modell erkennbar, wenn man seinen Umgang mit ihr in den weiteren Kontext seiner romantischen Dichtungstheorie stellt und seinem stark assoziativ operierenden, spielerischen Vorgehen folgt, das für Schlegel gemäß seiner Bestimmung der romantischen Poesie als einer „progressiven Universalpoesie“ im 116. *Athenäums*-Fragment kennzeichnend ist.

Die Frage nach der Oper als ästhetisches Modell im Rahmen von Schlegels Konzeption einer romantischen Poesie stellt sich folgendermaßen: ‚romantische Poesie‘ ist insofern eine abstrakte Kategorie, als sie von Schlegel sowohl mit dem Fokus auf den Roman als Ideal (*Athenäums*-Fragmente, *Über Goethes Meister*) angegangen wird, als auch in der Diskussion und Neukonzeption der Gattungen, unter denen die Oper als eine besondere,

---

<sup>890</sup> Vgl. Döhring/Henze-Döhring, Bd. 13, Einleitung, S. 4.

<sup>891</sup> Vgl. beispielsweise die in der Einleitung diskutierte Studie von Barbara Naumann.

musikalische Form des Dramas firmiert oder mit einem übergeordneten Fokus diskutiert wird, der Wissenschaft, Künste, Leben und Gesellschaft in einem offenen poetischen Reflexionsprozeß zusammenzuführen versucht. Aufgrund dieser programmatisch offenen Struktur von Schlegels Dichtungstheorie lassen sich die Anknüpfungspunkte für die Frage nach der Oper als Modell in drei Bereiche gliedern: Im ersten Bereich wird die Oper explizit benannt wird, was vor allem im Zusammenhang der Gattungsdiskussion der Fall ist. Ein zweiter Bereich betrifft die Konzeption der romantischen Poesie im allgemeinen, die spezifische Analogien zur Oper als Modell aufweist (Künstlichkeit, Gesamtkunstwerk)<sup>892</sup>. Schließlich ist der Bereich der Oper als dezidiert *musikalisches* Kunstwerk zu nennen, durch den die Oper am Modell Musik partizipiert.

Zu dem letztgenannten Bereich ist zunächst festzuhalten, daß etliche Fragmente Schlegels dafür sprechen, daß er Oper und Instrumentalmusik zwar als Gattungen trennt, aber aufgrund des Faktors ‚Musik‘ in seinen idealistischen Konstruktionen beide als *musikalische* Kunstwerke behandelt. Das zeigt sich beispielweise dann sehr deutlich, wenn man den Satz: „Alle *reine* Musik muß fs [philosophisch] und instrumental sein (Musik fürs Denken). – In der *Oper* herrscht die *universelle* Musik“<sup>893</sup> vor dem Hintergrund des Fragmente: „In eine universelle  $\mu\alpha$ ? [Mathematik] soll sich alles auflösen und in eine universelle Musik. –“<sup>894</sup> liest. Zum einen unterscheidet Schlegel zwischen „reiner“ und „universeller“ Musik, zum anderen zwischen Instrumentalmusik und Oper, ohne jedoch eindeutige Paare zu bilden. Man muß also von (mindestens) zwei verschiedenen Musikbegriffen bei Schlegel ausgehen, die einerseits gattungs- und künsteübergreifend verwendet werden und die andererseits der Differenzierung zwischen Instrumentalmusik und Musiktheater dienen. Daß mit der „reinen Musik“ die autonome Instrumentalmusik gemeint ist, zeigt Schlegels noch recht vorsichtig formulierter Versuch, der Musik aufgrund ihrer Fähigkeit, rein musikalische bedeutungstragende Strukturen auszuarbeiten, philosophische Würde zu verleihen. Dabei bleibt die Orientierung an der Sprachhaftigkeit der Musik bestehen:

„Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe. Wer aber den Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in

---

<sup>892</sup> Beispielsweise fordert Schlegel in der *Rede über die Mythologie*, die neue Mythologie müsse das „künstlichste aller Kunstwerke“ sein. Vgl. auch die in Kap. 2 erörterte Analogie zwischen Oscar Bies Bestimmung der Oper als ein „ewig Werdendes“ und Schlegels Definition der romantischen Poesie als „progressive Universalpoesie“ im 116. Athenäums-Fragment.

<sup>893</sup> Friedrich Schlegel: *Fragmente zur Poesie und Literatur I*. Hg. v. Hans Eichner. Paderborn u. a. 1981. = *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. Ernst Behler, 2. Abt., Bd. 16 [im folgenden zitiert als KFSa 2.16], [1130]. Die Hervorhebungen in allen Schlegel-Zitaten stammen vom Autor.

<sup>894</sup> KFSa 5.18, [944].

ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?“<sup>895</sup>

In einem universal-metaphysischen Sinn faßt Schlegel die Musik als die höchste der Künste und als deren Modell auf:

„*Bildung und Empfindung* ist das Wesen der bildenden Kunst, und Schönheit (Harmonie) ist das Wesen der Musik der höchsten unter allen Künsten. Sie die *allgemeinste*. Jede Kunst hat  $\mu\eta\tau\alpha$  [musikalische] Principien und wird vollendet selbst Musik. Dieß gilt sogar von der  $\phi\sigma$  [Philosophie] und wird auch wohl von der  $\rho$  [Poesie], vielleicht auch vom Leben. Die Liebe ist Musik - sie ist etwas höheres als Kunst. -“<sup>896</sup>

Dabei wird der universelle Charakter der Musik, in der sich alle Künste, Wissenschaften, Lebensbereiche vereinigen und die mit Religion - Schlegels „Reich Gottes“<sup>897</sup> - gleichgesetzt wird, deutlich:

„Ist *Musik* die tellurische<sup>898</sup> Grundkunst, so muß alle Sprache sich wieder in Musik auflösen. Man löse nur alle Wissenschaften und Künste in Religion auf, so werden sie von selbst Musik werden. -“<sup>899</sup>

Die Musik aufgrund solcher Definitionen als Erfüllung der romantischen Poesie, als deren unbedingtes Ideal zu beschreiben, hieße jedoch, das Modell Musik - selbst wenn man einen Begriff des Musikalischen weit entfernt von empirischer Musik ansetzt - überzustrapazieren. Zwar weist Schlegels berühmte Beschreibung der romantischen Poesie als „progressive Universalpoesie“, die nicht nur „alle getrennten Gattungen der Poesie wieder vereinigen“ und die „Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung setzen“ soll<sup>900</sup>, deutliche Analogien etwa zu der zitierten Definition der Musik als „Grundkunst“ auf, sie erschöpft sich darin aber bei weitem nicht, sondern führt weiter zu anderen Analogiebildungen, Bestimmungen und Idealen. Sie kann, wie Schlegel in dem Fragment schreibt, „durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen.“<sup>901</sup> Schlegels Poetik funktioniert nicht mit Festlegungen und Vereindeutigungen, sondern als spielerisches Prinzip, durch Assoziationsketten und Reihungen, bei dem „Musik“ ohne Zweifel eine wichtige Funktion zukommt, aber nicht das einzige Modell darstellt. Das Universelle ist ein tragendes Konzept der romantischen Poetik, das nicht nur von Musik und Oper repräsentiert wird („in der Oper herrscht die universelle Musik“), sondern auch von vielen anderen Bereichen: „ $\mu\eta\tau\alpha$

---

<sup>895</sup> KFSa 4.2: Athenäums-Fragment [444].

<sup>896</sup> Zitiert nach Naumann, S. 178.

<sup>897</sup> „Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung, und der Anfang der modernen Geschichte.“ (KFSa 4.2 [222])

<sup>898</sup> „Tellur: braunschwarzes, nichtmetallisches chemisches Element, Ordnungszahl 52 [zu lat. *tellus* Erde, Erdreich, Boden]“ (Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch. Neuausg. 1986. Gütersloh, München 1991, S. 1270.)

<sup>899</sup> Zitiert nach Naumann, S. 181.

<sup>900</sup> KFSa 4.2 [116].

<sup>901</sup> Ebd.

[Musik] und Plastik eben so universell wie ?? [Grammatik], μα? [Mathematik], Historie, f? [Physik]. Jedes Objekt hat seine Musik und seine Plastik. Desgleichen Mystik und Mythologie. –<sup>902</sup>

Das universelle Prinzip der romantischen Poesie zeigt sich im Bereich der Ästhetik darin, daß es für alle Künste einschließlich der Oper gelten soll:

„Die Oper muß romantisch sein, da Musik und Malerei es sind; die moderne *Tanzkunst* viell.[eicht] eine *Mischung romant.[ischer] Fantasie und class.[ischer] Plastik*. Man müßte die Alt[en] darin übertreffen können. – Auch die moderne Kleidung neigt durchaus zum Romantisch[en]. –<sup>903</sup>

Als Variation der oben erläuterten Unterscheidung zwischen „reiner“ und „universeller“ Musik postuliert Schlegel zwei Arten von Poesie, hinter denen sich unschwer das musikalische Drama, d.h. das Gesamtkunstwerk Oper, und die reine Instrumentalmusik, sprich: die Idee der absoluten Musik, als Modelle zu erkennen geben. Man könnte sozusagen von einer „universellen“ und einer „reinen“ Poesie sprechen, die Schlegel in Anlehnung an das Modell Oper und das der Musik folgendermaßen bestimmt:

„Nun gäbe es zwei Arten d[er] *Poesie* – eine in d[er] Mitte zwischen μ??s [Musik] und ? [Rhetorik] = ??? [Lyrik] + d?αμ [Drama] die *musikalisch rhetorische*<sup>904</sup> – alsdann eine die eigentl[ich] identisch mit der fs [Philosophie] nur in der Form von ihr verschieden ist – [...]“<sup>905</sup>

Da Schlegel in der dem Zitat folgenden Aufstellung den Roman im Zentrum seiner Konzeption von romantischer Poesie positioniert und die Oper dazu in einem spezifischen Verhältnis steht, bewegen wir uns mit diesem Aspekt auf einen Kerngedanken der Oper als ästhetisches Modell bei Schlegel zu. Vor der Erläuterung dieses zentralen Aspekts der Analogie zwischen Roman und Oper als Modell romantischer Poetik zunächst noch ein Überblick über die Relevanz der Oper in Schlegels Poetik, speziell im Hinblick auf deren Funktionalisierung als ästhetisches Modell.

Bisher wurde vor allem nach dem Verhältnis von Musik und Oper in Schlegels Poetik gefragt, was schon einen gewissen Aufschluß über die nicht unwesentliche Position der Oper in Anlehnung an das Modell der Musik abzeichnet. Im folgenden steht Schlegels Einbindung der Oper in seine Dichtungstheorie im Vordergrund. Schlegel bringt die Oper in mehr als drei Dutzend<sup>906</sup> seiner Fragmente zur Sprache. Es handelt sich um Überlegungen zur Oper als einzelner Gattung, als spezielle Form der dramatischen Literatur. Das ist an sich schon eine bemerkenswerte Tatsache, da es sich hierbei um ein Novum handelt, wenn

<sup>902</sup> Zitiert nach Naumann, S. 181.

<sup>903</sup> KFSa 2.16 [402].

<sup>904</sup> Vgl. auch: „Alle Poesie, die auf einen Effekt geht, und alle Musik, die der ekzentrischen Poesie in ihren komischen oder tragischen Ausschweifungen und Übertreibungen folgen will, um zu wirken und sich zu zeigen, ist rhetorisch.“ (KFSa 4.2 [258])

<sup>905</sup> Friedrich Schlegel: Philosophische Lehrjahre 1796-1806. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn u. a. 1981. = Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2. Abt., Bd. 19 [318].

<sup>906</sup> Zur Musik sind es, Naumanns Anthologie zufolge, fünf Dutzend Fragmente – also deutlich mehr als zur Oper, aber nicht so viel mehr, daß es die komplette Vernachlässigung der Oper rechtfertigen würde.

Schlegel nicht das Libretto, also ein zur Vertonung bestimmtes, in spezifischer Form ausgeführtes Drama *als Text*, zugrunde legt, sondern die *Oper* als Ganzes und das Ganze dazu noch gleichberechtigt als Gattung neben den anderen (literarischen) Gattungen behandelt. Jenseits der Kontroverse über den Vorrang des Wortes oder der Musik ist Oper für Schlegel ein „musikalisches Drama“, wie er die Oper oft bezeichnet. Einzelne Elemente wie die passenden Metren<sup>907</sup>, geeignete Stoffe<sup>908</sup>, nähere gattungstheoretische Spezifizierungen<sup>909</sup> und die Einordnung in dramatische Subsysteme sind Aspekte, unter denen Schlegel die Oper behandelt. Darüber hinaus zeichnet sich jedoch eine erweiterte Auffassung von Oper ab, bei der die Oper als Fluchtpunkt für seine gattungstheoretischen Überlegungen und als integratives Modell, schließlich sogar als poetologisches Modell erscheint. Dabei kommt Schlegels assoziatives, fragmentarisches Verfahren zum Tragen, durch das er verschiedene, auch scheinbar auseinander liegende Elemente seiner Poetik in Beziehung zueinander setzt. Für Schlegel lassen sich damit zwei Kategorien der Oper als Modell konstatieren: zum einen Oper als eine spezielle dramatische Gattung und zum anderen Oper sozusagen als Supergattung, von der aus sich theoretische Implikationen zu Schlegels Romantheorie ergeben. Die Übergänge zwischen den beiden Kategorien sind dabei ebenso fließend, wie es sich bei Schlegel in Bezug auf seine Gattungstheorien in den Fragmenten generell abzeichnet.

An einigen Stellen spricht Schlegel der Oper vergleichsweise direkt einen Modellcharakter zu. Dem Drama (Tragödie) ist die Oper im Hinblick auf die grundsätzlichen Möglichkeiten der Darstellung überlegen. Was das Drama überhaupt nicht vermag, kann die Oper immerhin unter Einschränkungen:

---

<sup>907</sup> Dabei differenziert Schlegel nach den verschiedenen Formen innerhalb der Oper wie Arien, Lieder, Chöre, Rezitativ, Romanzen und Ensemblenummern (vgl. KFSa 2.17, S. 199 [116] u. S. 377 [284]). Zur Brauchbarkeit von Metren im Vergleich zu anderen dramatischen Gattungen vgl. KFSa 2.17, S. 141 [102] u. [103], S. 153 [153], S. 248 [73], S. 377 [284].

<sup>908</sup> Ein Schwerpunkt liegt auf den (arabischen) Märchen als geeignetem Stoff: „Die *romantischen Legenden* als Oper oder als Märchen zu behandeln. Zur Oper die *Contes Arabes* sehr gut.“ (KFSa 2.17, S. 141 [98].) Wo Schlegel die Oper als eine Form der Tragödie oder als mythisch-musikalisches Drama behandelt, würden andere Stoffbereiche in Frage kommen. Die Zuordnung geeigneter Stoffe zeugt auch vom tentativen Charakter der Schlegelschen Poetik: „Für die *Oper* etwa *arabische Märchen* am besten – für das *Trauerspiel* *altnordische Sage*, doch mit Gesang und Tanz; für d[as] *Lustspiel* *italiänische und spanische Novellen*, degl[eichen]. So wären denn alle Elemente d[es] *Romantischen* für d[en] Inhalt erschöpft. – Oder auch noch Griech[ische] *Opern* (...) Vielleicht das *altnordische Trauerspiel* doch mehr *Opernmäßig* – die *Oper* selbst wieder eingetheilt in *Trauerspiel* und *Lustspiel*. Also *vierfache* Gattung und dann das *historische* als Centrum. –“ (KFSa 2.17, S. 347 [130].)

<sup>909</sup> „Das heroische rhetorische Drama nähert sich der Oper; alles darin kommt auf die Leidenschaften an, weniger auf die Charaktere, die nur toccirt sein dürfen wie im *Gozzi*“ (KFSa 2.16, S. 115 [362].); „Das Hist[orische] ? [Drama] muß etwas vom S[entimentalen] R[oman] annehmen; die *Oper* vom F[antastischen] R[oman]. Wenn das Hist[orische] wirkli.[ich] dominirt und nicht bloß Anstoß d[es] *Romantischen* ist, ep [Epos] die einzige passende Form für alle Hist[orische] p [Poesie]. –“ (KFSa 2.16, S. 145 [705].); „(...) Für das musikal.[ische] Schauspiel, ist das *Grundgefühl unendlicher Liebe* (wie in *Romeo und Julie*) <Dieses enthält hier die *Versöhnung und Auflösung*> wohl die Hauptsache. – *Roman* und d[er] *Sommernachtstraum*, gleichsam das Grundschema aller *Opern* (die *Königinnen der Franz[osen]*).“ (KFSa 2.17, S. 155 [162].)

„Das *Leben* in seiner unendl[ichen] *Fülle* kann nicht im Drama dargestellt [werden], selbst in der Oper nicht ohne sehr große Einschränkungen.“<sup>910</sup>

Die Formulierung „selbst in der Oper nicht ohne Einschränkungen“ erinnert an Schillers „Indulgenz“ in dem vielzitierten Brief an Goethe, unter der sich in der Oper das „Ideale auf das Theater stellen“ könnte. Solche Formulierungen markieren die Differenz zwischen dem Ideal der Oper und der Theaterpraxis der Oper. Auch im Hinblick auf die Zeitgestaltung zeigt sich die Oper als allumfassende Gattung gegenüber dem Drama überlegen:

„Sollte sich [das] P[olitisch-]R[omantische] Hist[orisch-]R[omantische] ? [Drama] nicht eben die *Freiheit mit d[er] Zeit* nehmen dürfen, die sich Sh.[akespeare] mit d[em] Raum nahm? – Es müßte ZUGLEICH Jetzt und Ehemals spielen. Die Oper zugl.[eich] Ehemals, Jetzt und Künftig.“<sup>911</sup>

Die der Oper zugesprochene temporale Dreiheit korrespondiert mit der triadischen romantischen Zeit- und Geschichtsauffassung. Schließlich setzt Schlegel die Oper mehrfach ausdrücklich in der Hierarchie der dramatischen Gattungen an erste Stelle:

„Die eigentl[iche] Hauptgattung ist doch die Oper das musikalische Drama des *Untergangs*, der *Verklärung* und d[er] *Erscheinung*; das mimische und pittoreske Element paßt dazu sehr gut.“<sup>912</sup>

Die Zuordnung von „Untergang“, „Erscheinung“ und „Verklärung“ deuten auf die Totalität der Oper als musikalischem Drama. Vier Fragmente vorher [in der Zählung der KFSAs] hatte Schlegel noch erklärt, daß die „*dramatische Dichtkunst*“ in „sehr naher Beziehung“ zur Philosophie steht und in „mehrere *Grade* eingetheilt“ ist, die die verschiedenen Gattungen des Dramas bilden:

- „1) Das *Lustspiel* ist das Drama der *Bedeutung* und *Versöhnung* <*Moralische Ansicht* des Lebens> (...)
- 2) *Oper*. Stufe der fantastischen [reinen] Einheit|0 und [reinen] Fülle|0. Drama der glänzenden *Erscheinung*. Zugleich aber, damit es nicht panteistisch sei, Drama des *Untergangs*. (...)
- 3) *Trauerspiel*. Drama der *Verklärung*. Die Griechischen Gegenstände nur Annäherung und Vorbereitung (...)<sup>913</sup>

Nun umfaßt die Oper selbst alle drei Elemente, auch die „Verklärung“ der Tragödie. An anderer Stelle schließlich skizziert er die Rangordnung der drei dramatischen Gattungen und positioniert die Oper ausdrücklich an erster Stelle:

- „Dieß gäbe also 3 Gattungen des Dramas
- 1) *Trauerspiel* antik im Stoff, aber neu im Geist und christlich
  - 2) *Oper*, oder magisches Schauspiel
  - 3) *Lustspiel* oder *bürgerliches Schauspiel* romantisch in d[er] Behandlung und

---

<sup>910</sup> KFSAs 2.17 [97].

<sup>911</sup> KFSAs 2.16 [760].

<sup>912</sup> KFSAs 2.17 [12]. Vgl. auch den Zusammenhang von Märchen, Drama und Konzepten vom Gesamtkunstwerk: „Die dramatische Poesie coincidirt mit d[em] *Mährchen*, sobald man *alle drey Auflösungen stets durcheinander mischt*; und dieß ist auch wohl das Beste und eigenl[iche] Rechte.“ (KFSAs 2,17 [34].)

<sup>913</sup> KFSAs 2.17 [8].

Form

2) würde für uns immer die Hauptsache bleiben.“<sup>914</sup>

Der Übergang der Modelle von der Oper als Einzelgattung zur „Supergattung“ ist – gemäß Schlegels nicht-distinkter Poetik – fließend. Einige Aspekte dazu sind im folgenden zu nennen, bevor abschließend die Analogien zwischen der Oper und dem Roman als Modelle für die romantische Poetik untersucht werden.

Es in der Arbeit bereits mehrfach das Konzept der ‚Wortoper‘ zu Sprache gekommen, bei dem dramatische Dichtungen als quasi in Worten ausgeführte Opern charakterisiert werden können. Dabei reicht die Bandbreite von konkret aus musiktheatralen Gattungen entlehnten Vers- und Strophenformen, wie es in *Faust II* der Fall ist, und dem dramaturgischen Einsatz von Musik bis zu assoziativen Verknüpfungen in den Interpretationen. Bei Schlegel findet sich das Konzept ‚Wortoper‘ in Form von gattungstheoretischen Verknüpfungen von Oper und Drama am Beispiel einzelner Werke. Dichter, deren dramatische Werke von Schlegel als ‚Opern‘ oder als opernnahe bezeichnet werden, sind vor allem Shakespeare und Tieck, aber auch Schiller:

„<Die eigenthümlich deutsche Form des Drama ist die Verbindung des *historischen Schauspiels* [mit] *der Oper* wie in Schiller immer mehr und auch auf schlechtere Art in *Werner*. (W[allenstein]’s Lager – selbst da die Anlage zur Oper sichtbar)>  
<*Romeo, Macbeth, Lear* selbst *Hamlet* auch *Opern*. –“<sup>915</sup>

Shakespeare taucht häufig im Zusammenhang mit der Diskussion um den Einsatz von Schauspielmusik auf). Ohne hier näher darauf eingehen zu können, scheint dieses Faktum, der den Shakespearschen Werken auf der Bühne opernhafte Qualitäten verleiht, im Kontext der Shakespeare-Verehrung der Romantiker und Vorromantiker (z. B. Herder und andere Sturm-und-Drang-Autoren) zu stehen, bei der der englische Dichter zu einem wichtigen Vorbild für die deutsche Dichtung wird.<sup>916</sup> Konkret nennt Schlegel zwei Komödien Shakespeares, die er unter dem Gattungsmuster „Oper“ wahrnimmt: „*What you will* und *As you like it* viell[eicht] nur Opern. –“<sup>917</sup> Neben Shakespeare stellt Tieck, den er als „Mozart der Poesie, grade wie er ihn schildert“<sup>918</sup> bezeichnet, ein literarisches Vorbild für Schlegel dar:

<sup>914</sup> KFSa 2.17 [39]. Dieses und einige weitere Fragmente Schlegels zur Oper werden von Michele Cometa in seiner Untersuchung der Theorie des romantischen Dramas bei Friedrich Schlegel zitiert – ein seltener Fall in der Schlegel-Forschung –, ohne daß Cometa jedoch explizit von einem Modell Oper für Schlegel spricht (Michele Cometa: Die Theorie des romantischen Dramas bei Friedrich Schlegel. In: Das romantische Drama, S. 21-43).

<sup>915</sup> KFSa 2.17 [15].

<sup>916</sup> Vgl. unten im Kap. den Abschnitt zu Tieck sowie die Erläuterungen von Lütteken zur „Herausbildung Shakespeares zu einer gleichsam musikalischen Instanz im 18. Jahrhundert“, die sich sowohl in der musikalisierten Einrichtung für die Bühne, als auch der Auseinandersetzung mit der ‚Musikalität‘ von Shakespeares Dramen äußert (vgl. den Abschnitt „Shakespeare, dramatische Theorie und musikalische Praxis“ bei Lütteken, S. 448-453, hier S. 450).

<sup>917</sup> KFSa 2.16 [647].

<sup>918</sup> KFSa 2.17 [121]. Möglicherweise denkt Schlegel an folgende Beschreibung Tiecks: „Aus der *Opera buffa* bildete sich bei den Franzosen jene leichte und lichte Gattung, in der Gretry, Dalayrac und Andere so erfreulich erscheinen, eine bestimmte Annäherung zum wahren Romantischen, und dieser komischen Oper haben wir die unsterblichen Werke unseres Mozart zu danken, der die Kunst gleich bis an ihre äußersten Grenzen geführt, und der Musik eine Form gegeben hat, in



„Das Drama sollte viell.[eicht] allmählig durch d[en] *hohen tragischen Ernst* <aber historisch freudig> (um nur erst die Prosa zu verdrängen) hinstreben nach *rein poetischen Spielen* >(Gozzi, Tieck – Shake[espeare,] Calderone)>. – Aber zu d[em] ersten Schritt ist d[er] ganze *Ernst* der p [Poesie] d[es] *Untergangs, Kampf und Sieges* und der *Verklärung* nothwendig; und zwar muß d[er] Stoff ein *historischer* seyn; eben um des Ernstes willen.“<sup>919</sup>

Vor dem Hintergrund seines Projektes einer „neuen Mythologie“ als Zentrum und Ziel romantischer Poesie stellt sich die Frage nach der Oper als Modell. Sie ist eine radikale Umkehrung der Verhältnisse, wie sie in der Ästhetik der Naturnachahmung gegolten hatte, wo die Kunst die Natur nachahmt: „Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur.“<sup>920</sup> Die neue Mythologie muß – im Sinne romantischer Gesamtkunstwerk-Konzepte – „das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle anderen umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.“<sup>921</sup> Die beiden zentralen Elemente der neuen Poesie sind „Fantasie“ und „Liebe“<sup>922</sup>, zwei Konzepte, die Schlegel gerade im Zusammenhang mit dem Mythos der Oper zuschreibt, wie folgende Fragmente zeigen:

„Das Drama der *Bedeutung* ist dasselbe mit dem d[es] *Untergangs*, und das der *glänzenden Erscheinung* ist dasselbe wie das der *Verklärung*. <Beides verbunden also der *Kampf der zwei Principien* ist *undramatisch* und mehr *fantastisch*. (Zum Märchen – In der *Oper* ja, aber nicht im historischen Stück.>“<sup>923</sup>

„Mit der Frage von der Trennung oder Vermischung des historischen und des musikalischen Drama hängt auch die von der Nothwendigkeit der *Liebe* im Drama ab.“ (2.17, S. 155 [161].)

Eine ähnliche Verknüpfung zwischen Tragödie und Oper zeigt folgendes Beispiel:

„Besser immer noch die *mythisch musikalisch elegische* Tragödie als Poesie des Untergangs = Oper. Die wahre Oper muß tragisch – aber zugl[eich] höchst fantastisch seyn (...) Die *Trennung der dramatischen Gattungen* ist wenigstens ein *äußeres Bedürfnis*, da sie gewissermaßen unvermeidl[ich] ist, so muß sie wenigstens für den höchsten Kunstzweck benutzt werden.“<sup>924</sup>

---

welcher sie, als in einer wahren und nothwendigen immerdar fortwirken, wachsen, sich neu verwandeln, und unermüdet spielen und ringen kann, und neue Modifikationen und Gestaltungen dieser wahren romantischen Kunst zu erschaffen, und eben sowol [sic!] scherzend als tiefsinnig auszubilden.“ (Ludwig Tieck: Oper. Operette. In: Ders.: Kritische Schriften, Bd. 4: Dramaturgische Blätter, Teil 2. Leipzig 1852 (Reprint Berlin, New York 1974), S. 91-95, hier S. 93.)

<sup>919</sup> KFSa 2.17 [192].

<sup>920</sup> Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie, Abschnitt „Rede über die Mythologie“. In: KFSa 1.2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hg. v. Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1967, S. 311-328, hier S. 318.

<sup>921</sup> Ebd., S. 312.

<sup>922</sup> „Und was ist jede schöne Mythologie anders als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Fantasie und Liebe?“ (Ebd., S. 317.)

<sup>923</sup> KFSa 2.17 [237].

<sup>924</sup> KFSa 2.17 [126].

Schlegels Vergleich von Märchen und Komödie überspielt den Unterschied zwischen dramatischer und epischer Dichtung und zeigt, daß Schlegel nach neuen gattungstheoretischen Einteilungen sucht, die sich an neu zugeordneten Darstellungsformen orientiert. Die Oper stellt dabei eine dramatische - nämlich musikalisch-dramatische - Gattung neben anderen dar:

„Die Wunder des Zufalls können im *Mährchen* viel eigenthümlicher, sinnvoller und geheimnißreicher dargestellt werden, als in der Komödie (...) Die Hauptfrage wird immer die bleiben, ob das *historische* und das *musikalische* [Drama, S.L.] *getrennt* bleiben sollen, oder durch Uebergänge in einander fließen. - Das musikal.[ische] Drama neigt mehr zum Mythischen. - (im Inhalt heißt <das>, in der Form mehr lyrisch) [...]“<sup>925</sup>

Die Liebe, ein Kerngedanke der romantischen Poesie, schreibt Schlegel der Oper als Hauptgegenstand zu.<sup>926</sup> Tiecks *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* ist für ihn „ganz musik.[alische] Oper“<sup>927</sup>.

Eine zentrale Frage für die Analogien zwischen Oper und romantischer Poesie - sei es in Gestalt der „neuen Mythologie“, dem Hauptthema „Liebe“ oder, wie wir gleich sehen, dem Roman als Modell - ist die nach der Trennung bzw. Vereinigung der Gattungen und Künste. Sie wird von Schlegel immer wieder aufgeworfen und nicht zuletzt auch an der Oper diskutiert. Schlegel charakterisiert, wie wir eben gesehen haben, die „Trennung der dramatischen Gattungen“ als ein lediglich „äußeres Bedürfnis“, dem Rechnung zu tragen sei, wenngleich es dem „höchsten Kunstzweck“ unterzuordnen sei. Das Gesamtkunstwerk-Ideal stellt eine Kunstform vor, in der alle herkömmlichen Gattungen verschmelzen:

„Die *objektive* dramatische p [Poesie] zusammengesetzt aus SHAKESPEARE - GOZZI - CALDERONE - ERFUNDENE *Zauber und Rittersujets* - Alles *historische* entfernt - wo ewiger Zwiespalt entsteht (...) *Oper, Tragödie, Komödie* in Eins zusammenfließend. - Fast alle Shak[espeareschen] und Cald.[eronischen] Stücke auch Gozzi ließen sich so bearbeiten.“<sup>928</sup>

Ziel der romantischen Poesie liegt, wie Schlegel es im 116. *Athenäums*-Fragment ausdrückt, in der Vereinigung aller getrennten Gattungen, Künsten, Wissenschaften und Lebensbereichen, die alle unter den Grundsatz des ‚Poetisierens‘ zu stellen sind. Folgt man anderen Schriften Schlegels so erscheint der Roman als das Ideal, in dem sich eben dieses Postulat einer „progressiven Universalpoesie“ verwirklichen kann: „Durch d.[ie] Theorie d[es] Romans die ganze p [Poesie] in revoluz.[ionären] Stand versetzt.“<sup>929</sup> In seinem *Brief über den Roman*, ein Bestandteil des *Gesprächs über die Poesie*, das auch die *Rede über die Mythologie* enthält, lehnt er die herkömmliche Trennung zwischen epischer, dramatischer und lyrischer Dichtung ab, vielmehr sei im Roman alles vereint. Das Drama sei die „wahre Grundlage des Romans“. Mit den Begriffen Roman/romantisch in seinen Bedeutungsvarianten spielend heißt es weiter:

<sup>925</sup> KFSa 2.17 [160].

<sup>926</sup> Vgl. auch oben Anm. 909.

<sup>927</sup> „*Magelone*, ganz musik.[alische] Oper. -“ (KFSa 2.16 [648].)

<sup>928</sup> KFSa 2.19 [121].

<sup>929</sup> KFSa 2.16 [181].



Ergänzt man das Schema um das bisher zur Oper Gesagte, dann sind die Positionen von Oper und Roman in Schlegels System identisch, mithin fungiert die Oper im Sinne einer strukturellen Analogie zum Roman als ein herausragendes Modell für Schlegels romantische Poetik!

Ähnliches läßt sich für Schlegel *Wilhelm Meister*-Kritik von 1798 sagen. Schlegels poetologische Interpretation<sup>933</sup> des Romans (1795/96) operiert mit einem Konzept von romantischen Poesie, bei dem die verschiedensten Gattungen und Lebensbereiche zu einem höheren poetischen Ganzen zusammengeführt werden, über dem „die Ironie“<sup>934</sup> der erzählerischen Haltung liegt. Schlegel greift dabei auf die Modelle der Musik, des Theaters und implizit auf das der Oper - als deren Kombination, als theatrale Form einer musikalisierten Sprache und als Ausdruck höchster Leidenschaft - zurück. Musik und Theater kommen auf thematischer, metaphorischer und struktureller Ebene zum Tragen. Das Ende des ersten Buches gleiche „einer geistigen Musik“<sup>935</sup>, das zweite Buch beginnt, wie Schlegel in Rückgriff auf das Modell musikalisch-thematischer Arbeit schreibt, „die Resultate des ersten musikalisch zu wiederholen“<sup>936</sup>. In Beschreibungen wie der „romantischen Gesänge“ von Mignon und dem Alten „offenbart sich die Poesie auch als die natürliche Sprache und Musik schöner Seelen“<sup>937</sup>, alle Figuren leben „theatralisch“<sup>938</sup>, und Musik, Gesang und Theater werden zu Artikulationsweise der Figuren bzw. auf einer strukturellen Ebene zu Darstellungsmodalitäten der Erzählung. Bei der Opernhaftigkeit des *Meisters*, wie sie in Schlegels Beschreibungen erkennbar wird, spielen die Finali, also die Wirkung der Schlußteile der einzelnen Bände, eine wesentliche Rolle. Schlegels Charakterisierung Schlußszenen des zweiten Bandes (drittes und viertes Buch) erinnert an die Struktur von Opernfinali, die durch musikalische Glanzpunkte und gesangliche Ensemblesätze („die streitenden Stimmen“) geprägt ist:

„Das Lustige und Ergreifende, das Geheime und das Lockende sind im Finale wunderbar verwebt, und die streitenden Stimmen tönen grell nebeneinander. Diese Harmonie von Dissonanzen ist noch schöner als die Musik, mit der das erste Buch endigte; sie ist entzückender und doch zerreißen, sie überwältigt mehr und sie läßt doch besonnener.“<sup>939</sup>

Das Motiv des Tempels greift Schlegel für die Beschreibung der Opernhaftigkeit am Schluß des letzten Buches auf. Im Kontrast zu den sozusagen prosaischen Figuren wie dem Abbé und Lothario stehen Mignon, Sperata und Augustino, die, wie es unter Rückgriff auf die

---

<sup>933</sup> „Es war so sehr die Absicht des Dichters, eine nicht unvollständige Kunstlehre aufzustellen, oder vielmehr in lebendigen Beispielen und Ansichten darzustellen.“ (Friedrich Schlegel: Über Goethes Meister. In: KFS 1.2 (wie Anm. 920), S. 126-146, hier S. 131.

<sup>934</sup> Ebd., S. 137.

<sup>935</sup> Ebd., S. 128.

<sup>936</sup> Ebd., S. 129.

<sup>937</sup> Ebd., S. 132.

<sup>938</sup> Ebd., S. 141.

<sup>939</sup> Ebd., S. 130.

Modelle von Oper („Zauber und Musik“, heftige Leidenschaft<sup>940</sup>) und Kirchenmusik heißt, die „heilige Familie der Naturpoesie“ repräsentieren,

„welche dem Ganzen romantischen Zauber und Musik geben, und im Übermaß ihrer eignen Seelenglut zu Grunde gehen. Es ist als wollte dieser Schmerz unser Gemüt aus allen seinen Fugen reißen: aber dieser Schmerz hat die Gestalt, den Ton einer klagenden Gottheit und seine Stimme rauscht auf den Wogen der Melodie daher wie die Andacht würdiger Chöre.“<sup>941</sup>

Für die romantische Poetik von Friedrich Schlegel konnte gezeigt werden, daß die Oper mit ungewöhnlicher Selbstverständlichkeit integriert wird und ihr dabei stellenweise eine modellhafte Funktion für die dramatischen Gattungen zukommt. Der wichtigste Bereich für die Oper als Modell bei Schlegel liegt in der Analogie zwischen Roman und Oper als die Ideale einer neuen romantische Poesie, die sich in seinem den Roman in das Zentrum der poetologischen Systematik stellenden Fragment zeigt, aber auch in der Analogie zwischen dem Gesamtkunstwerk Oper und der „progressiven Universalpoesie“ im 116. *Athenäums*-Fragment. Mit dieser strukturellen Analogie zwischen Roman und Oper korrespondieren die Konzeptionen von Schlegel in seiner *Wilhelm Meister*-Kritik, die zum Teil Goethes Roman stellenweise in opernhafte Kategorien rezipiert und beschreibt.

### 5.2.2 Novalis' Märchen-Oper: der Traum vom absoluten Gesamtkunstwerk (Fragmente, *Heinrich von Ofterdingen*)

„Goethes Märchen ist eine erzählte Oper.“<sup>942</sup> Aus diesem einen Satz von Novalis kann letztlich die vorliegende Studie entwickelt werden. Denkt man an die zentrale Bedeutung, die das Märchen für die Romantik im allgemeinen und speziell für Novalis' Poetik hat, dann verweist bereits dieser eine Satz, in dem Märchen, Erzähltext und Oper zusammengerückt werden, auf die wichtige Stellung des Konzeptes ‚Oper‘ für die Dichtungstheorie. Wie im folgenden sowohl mit Fragmenten, die ähnlich wie bei Schlegel zentralen Denkform Novalis', als auch mit der Analyse seines philosophischen Märchen-Romans *Heinrich von Ofterdingen* gezeigt werden soll, stellt die Oper ein wichtiges ästhetisches Modell für Poetik und Poetologie bei Novalis dar.

<sup>940</sup> Zur Poetisierung des Dramas durch Musik in der Oper vgl. auch: „Das Drama soll eine göttlich spielende Ansicht d[es] Lebens und der Menschen geben, daß es erscheint wie eine Musik, wie ein Feld voll Blumen, wie ein Gemälde mit architekt[onischer] Kunst. Dann würde es von selbst wieder festlich werden und Shaksp.[eare] mit den Alten verbinden.“ (KFSa 2.16 [184].) Zur Oper als Kunstwerk der höchsten Leidenschaften vgl. folgendes Fragment: „Bei den Griechen waren gewiß alle Worte zu verstehen und nur von der Musik begleitet. Daher könnte man fast sagen, das griechische Drama sei eine Verbindung der Oper und des Dramas, die bei uns geschieden sind. Durch diese musikalische Begleitung entstand natürlich ein ungewöhnlich hoher Grad von Leidenschaft und Gefühl – oder von *Pathos*, wie die Griechen die höchste Intensität und Kraft der Leidenschaft nannten.“ (Friedrich Schlegel: Die Griechische Literatur. In: KFSa 2.11, S. 74.)

<sup>941</sup> Schlegel: Über Goethes Meister, S. 146.

<sup>942</sup> Novalis: Logologische Fragmente, Nr. 45. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Bd. 2: Das philosophische Werk I. Hg. v. Richard Samuel. Stuttgart 1960, S. 535.

Dabei läßt sich das Verhältnis zwischen Modell Oper und Modell Musik für Novalis ähnlich wie für Schlegel beschreiben. Es wird nicht kategorisch zwischen ‚Oper‘ und ‚Musik‘ im Sinne einer Dichotomie unterschieden, wenngleich gerade in den Fragmenten die Differenz zwischen ‚Musik‘ als Instrumentalmusik (Konzert, Fantasie) und ‚Oper‘ als musiktheatraler Gattung (Musiktheater, Dekorationen, Ballett/Tanz, Text als Grundlage) durchaus präsent bleibt. Aber schon beim Gesang, der – sprachtheoretisch – als musikalisierte Sprache zu verstehen ist, taucht – gattungsbezogen – als Bestandteil der Oper auf. Hier gilt also das Gleiche, was schon für Schlegel festzuhalten war: Die Übergänge von empirischer Musik als Modell zu sprach- und erkenntnistheoretischen Phantasien des Musikalischen sind bei Novalis ebenso unscharf markiert wie die zwischen Musik, musikalisiertem Schauspiel und Oper. Der folgende Abschnitt untersucht zunächst Novalis‘ Konzepte zur Oper als poetologisches Modell anhand seiner Fragmente und stellt im zweiten Teil in einer Analyse der Opernhaftigkeit im Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* einige Überlegungen zur Oper als strukturelles Modell für Novalis‘ Dichtung vor. Dabei kommen vor allem vier Aspekte des Modells Oper zur Sprache: die Konvergenz von Modell Musik und Modell Oper, das Verhältnis von Lyrik, Gesang, Dichtung (auch lyrische Einlagen im Erzähltext), der Komplex Märchen – Traum – Wunderbares sowie die Idee des Gesamtkunstwerks im romantischen Roman.

Zunächst einmal fällt auf, mit welcher Selbstverständlichkeit Novalis Märchen, Traum, Musik und Oper als poetische Konzepte synonym verwendet. Neben dem Diktum zu Goethes Märchen als eine „erzählte Oper“ können zwei weitere Beispiele angeführt werden:

„Das Märchen ist ganz *musicalisch*.“<sup>943</sup>

„Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang – Ein *Ensemble* wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z. B. eine *musicalische Fantasie*<sup>944</sup> – die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe – die *Natur selbst*.“

Da es ihm um ein ästhetisches Programm zur Vereinigung der getrennten Gattungen und Künste zu einem höheren poetischen Ideal geht, versucht Novalis – zumindest auf sprachlicher Ebene – eine Synthese herzustellen: „Musik – Plastik, und Poësie sind

<sup>943</sup> Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. (wie Anm. 942), Bd. 3: Das philosophische Werk II. Hg. v. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Stuttgart 1960, S. 458 [1011]. Die Hervorhebungen in allen Novalis-Zitaten stammen vom Autor.

<sup>944</sup> Ebd., S. 454 [986]. Vgl. auch: „Schiller musiziert sehr viel philosophisch – Herder und Schlegel auch. Göthe im Meister auch mitunter. Jean Paul poetisiert musicalische Fantasien. Tiecks Lieder sind auch durchaus musicalisch.“ (Ebd., S. 320 [419].) – Mit der Formulierung von der „musikalischen Fantasie“ läßt sich noch einmal verdeutlichen, daß man Konzepte vom sogenannten ‚Musikalischen‘ als Modell für die Sprache/Literatur historisch und begrifflich differenzieren muß. Das in der Empfindsamkeit in Mode gekommene Fantasieren auf dem Klavier, das in solchen Formulierungen zum poetischen Modell avanciert, unterscheidet sich grundsätzlich von der nach musikalischer Logik durchstrukturierten, ‚selbstreferenziellen‘ Sonatenform und kann ebensowenig mit den verschiedenen Formen mathematischer Begründungen der Musiktheorie im Rahmen des ‚Musikalischen‘ gleichgesetzt werden wie die metonymischen oder synästhetischen Austauschverhältnisse zwischen der Musik und den anderen Künsten. Die „Universalität der Musik“, von der Barbara Naumann phantasiert, die die „Grundlage ihres Autonomiecharakters“ sei, ist keineswegs eine „genuine Eigenschaft“ (Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument, S. 3f.), sondern ein romantisches Phantasma.

Synonymen.<sup>945</sup> Die zentrale Textgattung ist dabei das Märchen mit seiner paradigmatischen Darstellung des Wunderbaren, das in der höheren, synthetisierenden Form des Romans aufgehen soll: „Der Roman soll allmählich in Märchen übergehen.“<sup>946</sup> Schon in den *Lehrlingen zu Sais*, Novalis' erstem philosophischen Roman, ist ein Märchen eingelegt, und im *Ofterdingen* wird dieses Prinzip zur vollgültigen Kunstform. Zugleich erinnert der Ort im Text, die Form des Gesprächs und die Funktion des Atlantis-Märchens im *Ofterdingen* nicht zufällig an Goethes *Märchen*, mit dem die *Unterhaltungen* „gleichsam ins Unendliche“ auslaufen. Berbeli Wanning beschreibt in ihrer Analyse des *Ofterdingen* die Funktion des Märchens für die Romantik und für Novalis' Poetik:

„Die poetische Funktion des romantischen Kunstmärchens ist es, diese Entzweiung der Welt aufzuheben, indem es die nichtentfremdeten Weltverhältnisse mit einer durch die Reflexion hindurchgegangenen, also gewordenen Unmittelbarkeit imaginiert.“<sup>947</sup>

Der Konnex von Märchen und dem Modell des Musikalischen ist bereits vielfach hervorgehoben worden, so auch von Wolfgang Preisendanz in einem Beitrag zum „Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung“ in der romantischen Poetik. Das Märchen ist, so Preisendanz, „per definitionem, als Darstellung einer wunderbaren Wirklichkeit, Modell des echt Phantastischen, echt Poetischen“. Dort gewinnt eine „ganz eigengesetzliche Wirklichkeit Gestalt“, die ein in sich geschlossenes, konsistentes System erzeuge: „(...) deshalb nennen Fr. Schlegel und Novalis das Märchen ‚ganz musikalisch‘ und zugleich, gemessen an der realen Weltansicht, ‚anarchisch‘.“<sup>948</sup> Über die Forschung zum Musikalischen in der romantischen Poetik hinaus läßt sich auch die Oper aus eben diesen Gründen als ein Modell erkennen.

Unter dem Stichwort „Verinnerlichung“ spielt das Märchen eine wichtige Rolle, es stellt einen nicht-mimetischen Erzählmodus dar, in dem sich inneres Erleben in einer, wie Wanning schreibt, „ins Wunderbare gesteigerten Außenwelt“<sup>949</sup> spiegeln läßt. Man könnte, um das Modell Oper an dieser Stelle noch einen Schritt weiter zu führen, von der Oper als einer Art Verbindungsstück zwischen der Innen- und der Außenwelt sprechen, das ähnlich wie das Konzept der Natur von einer empirischen Tatsache zu einem der poetischen Einbildungskraft unterworfenen Phantasma umgedeutet wird, bei dem ein dem Subjekt unverfügbarer Rest Außenwelt dennoch mitschwingt. Selbst bei ihrer größten Idealisierung, etwa bei Gesamtkunstwerk-Konzepten, wie sie schon bei Schiller einsetzen, haftet dem

<sup>945</sup> Novalis: Schriften, Bd. 2, S. 572.

<sup>946</sup> Novalis: Schriften, Bd. 4: Tagebücher, Briefwechsel, zeitgenössische Zeugnisse. Hg. v. Richard Samuel. Darmstadt 1975, S. 330.

<sup>947</sup> Berbeli Wanning: Novalis zur Einführung. Hamburg 1996, S. 171-187, hier S. 185.

<sup>948</sup> Wolfgang Preisendanz: Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hg. v. Hans Steffen. Göttingen 41989 (zuerst 1967), S. 54-74, hier S. 68.

<sup>949</sup> „Die Romantiker nutzten das elementare stilistische Merkmal des Wunderbaren ganz unterschiedlich, meist aber in einer Weise, um Ängste und Sehnsüchte, auch heimliche Wünsche zu zeigen – inneres Erleben also, gespiegelt in einer ins Wunderbare gesteigerten Außenwelt, die wiederum der dichterischen Einbildungskraft keine Grenzen setzte, weil unter dem Vorzeichen des Wunders alles möglich ist.“ (Wanning, S. 184.)

Konzept ‚Oper‘ stets noch etwas Äußerliches an. Darin mag der Grund für ihre zunehmende Überlagerung durch das Modell des Musikalischen liegen, das sich gänzlich im Subjektiven auflösen läßt. So gesehen, kommt der Oper eine wichtige Scharnierfunktion zur Konstitution von (musikalischen) ‚Innenwelten‘ zu.

Im Hinblick auf die Theaterbühne und Schauspiel gilt bei Novalis die Oper als ein amimetisches Kunstwerk, das auf der Bühne – zumindest annäherungsweise – die romantische Poesie verkörpern kann:

„(...) Auch auf dem Theater tyrannisirt der Grundsatz der Nachahmung der Natur. Darnach wird der Werth des Schausp[iels] gemessen. Die Alten verstanden das auch besser. Bey ihnen war alles *poëtischer*. Unser Theater ist durchaus unpoëtisch – nur Operette und Oper nähern sich der Poësie, und doch nicht in den Schauspielern – ihrer Action etc.“<sup>950</sup>

In Verbindung mit der Wertschätzung des anti-mimetischen Status‘ der Musik läßt sich daraus schließen, daß es der Faktor Musik ist, der aus dem Musiktheater ein poetisches Ideal macht: „Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen.“<sup>951</sup> Am Schluß dieses langen Fragments zeichnet Novalis sein Ideal eines gutes Schauspielers, dabei greift er sowohl auf das Modell der Musik („Instrument“) als auch auf die Idee der Vereinigung der Künste („plastisch und poetisch“) zurück:

„(...) Ein guter Schauspieler ist in der That ein plastisches und poëtisches Instrument. Eine Oper, ein Ballet sind in der That plastisch poëtische Concerte – Gemeinschaftliche Kunstwercke mehrerer plastischer Instrumente. /Thätiger Sinn des Gefühls. Poësie./“<sup>952</sup>

Hinter der Formulierung der „gemeinschaftlichen Kunstwerke“ stehen sowohl das Modell des Orchesters (Gemeinschaftlichkeit der Instrumente) als auch der produktionsästhetische Aspekte des Kollektivprodukts Oper, das immer nur durch das Zusammenwirken der unterschiedlichsten Kräfte, Personen und Künste, zustande kommt. Das Ballett in Verbindung mit der Oper – zu erinnern sei an die zeitgenössische Aufführungspraxis der Oper mit Balletteinlagen – verweist sowohl auf den Kontext der Musik<sup>953</sup>, das Modell der Bewegung und auf das „Plastische“, das von Novalis in vielfältiger Weise besprochen wird: als Kontrast zu Musik und Poesie oder als unauflösliche Einheit mit ebendiesen.<sup>954</sup> Übrigens

<sup>950</sup> Novalis: Schriften, Bd. 3, S. 691 [695].

<sup>951</sup> Ebd., Bd. 2, S. 574 [226].

<sup>952</sup> Ebd., S. 575 [226].

<sup>953</sup> „Der Ton scheint nichts als eine gebrochne Bewegung in dem Sinn, wie die Farbe gebrochenes Licht ist, zu seyn. Der Tanz ist auf das Engste mir der Musik verbunden und gleichsam ihre andre Hälfte.  
Ton verbindet sich gleichsam von selbst mit Bewegung. (...)“ (Ebd., Bd. 3, S. 561 [43].)

<sup>954</sup> „Durchdringung von Plastik und Musik – nicht bloß Vermittelung.“ (Ebd., Bd. 2, S. 575 [227].); „(KUNSTLEHRE.) (Malerey) Plastik also nichts anders, als Figuristik der Musik. (...) (Malerey) Plastik – objectische Musik. Musik – subjective Musik, oder Malerey. Man sollte *alles* (nöthigen) sich acustisch *abzudrucken*, zu Silhouettiren, zu chiffriren.“ (Ebd., Bd. 3, S. 309 [382].); „Psychologie. Wer alles räumlich, fugirt und plastisch sieht, dessen Seele ist *muscalisch* – Formen erscheinen durch unbewußt Schwingungen – Wer Töne, Bewegungen, etc. in sich sieht, dessen Seele ist plastisch – denn Mannichfaltigkeit der Töne und Bewegungen entsteht nur durch



kann die Musik bei dem Vergleich zwischen Malerei und Musik durchaus auch den Kürzeren ziehen:

„Um aber auf die Unterschiede der Malerey und Musik zurückzukommen, so ist gleich das auffallend, das bey der Musik Chiffre, Werckzeug und Stoff getrennt, bey der Malerey aber Eins sind und eben deshalb bey ihr jedes in abstracto so unvollkommen erscheint. So viel, dünkt mich, werde daraus gewiß, daß die Malerey bey weiten *schwieriger*, als die Musik, sey. Daß sie eine Stufe gleichsam dem Heiligthume des Geistes näher, und daher, wenn ich so sagen darf, edler, als die Musik sey ließe sich wohl gerade aus dem gewöhnlichen encomischen [sic!] Argumente der Lobredner der Musik folgern, daß die Musik viel stärkere und allgemeinere Wirckung thue. Diese physische Größe dürfte nicht der Maaßstab der intellectuellen Höhe der Künste seyn, und eher kontraindiciren. <Musik kennen und haben schon die Thiere - von Malerey haben sie aber keine Idee. (...)⊃>955

Die Oper stellt einen regulären Bestandteil von Denkversuchen zur Zusammenführung der Künste und Gattungen dar:

„(...) Übergang von Hans Sachs[ischen] Schauspielen, zum Epos - dann auch Überg[ang] vom Epos und jenen Schauspielen zum Griechischen - Shakespearischen, Französischen, zur Oper etc. musicalische - plastische - Empfindungs und Verstandes(Fantasie)poesie. (...)⊃>956

In Novalis' ästhetisch-synthetisierenden Projekt romantischer Poetik ist die Natur selbst musikalisch-opernhaft. Die Natur wird selbst zu einer ästhetischen Größe. Statt ihrer Nachahmung in der Kunst wird die Natur zum Kunstwerk. Gemäß der leitenden Frage: „Wie findet man in Theilen das Ganze, und im Gantzen die Theile?“<sup>957</sup> versucht Novalis, nicht nur die getrennte Künste und Gattungen zusammenzuführen, sondern auch diese mit der Philosophie, den Naturwissenschaften - man denke nur an Novalis berufliche Beschäftigung mit der damals progressiven Bergbau-Wissenschaft -, der Geschichte in einen organischen Zusammenhang einzubinden. Die Natur wird zum Gesamtkunstwerk:

„PHYS[IK]. Die Stein und Pflanzennatur trägt mehr das Gepräge der Fantasie. In der Menschenwelt zeigt sich die *vernünftige Natur*, mit Fantasie und Witz geschmückt. Malerey d[er] Natur - ihre Baukunst - ihre Sculptur - ihre Musik. Der Bach und die unbeseelte Natur spricht größtentheils *Prosa* - nur der Wind ist zuweilen musicalisch. Ihre *Mathematik* - Geometrie im Krystall - In der Astronomie ihre Mechanik. Ihre Acustik. Grotesken und Arabesken der Natur - Ihre Quodlibets<sup>958</sup>. Sonderbare Eindrücke eines französischen Gartens. Ihre Contraste mit der Kunst - Ihre *Ironie* und *Bespottung* der Kunst. Ihre *Decorationen* - ihre Opern. Die Natur, als Geognostin - Mineralogin - Philosophin - Chymist - etc.“<sup>959</sup>

---

*Figuration.*“ (Ebd., S. 332 [454]) Vgl. dazu den Eindruck, den die Experimente des Physikers Chladni zur Visualisierung von Schall („Chladnische Klangfiguren“) auf Novalis machten.

<sup>955</sup> Ebd., Bd. 2, S. 575 [226].

<sup>956</sup> Ebd., Bd. 3, S. 670 [611].

<sup>957</sup> Ebd., Bd. 2, S. 282f [633].

<sup>958</sup> Musikalische Potpourries.

<sup>959</sup> Ebd., Bd. 3, S. 320 [422].

In seinem „epischen Hauptwerk“<sup>960</sup>, dem *Ofterdingen*-Roman, wird die Ästhetisierung der Natur, nicht zuletzt im Zeichen der Oper, kunstvoll inszeniert.<sup>961</sup> Die in der Forschung des öfteren präsentierten Analogiebildung zwischen Roman mit lyrischen Einlagen und Opern läßt sich, über die einleuchtende konzeptionelle Ähnlichkeit hinaus, mit einem Ausspruch von Novalis untermauern:

„Lieder, Epigramme etc. sind für die Poësie, was Arien, Angloisen<sup>962</sup> etc. für die Musik sind.“<sup>963</sup>

Neben den eingefügten Märchen gehören gerade die integrierten lyrischen Passagen, wie Wanning unterstreicht, in den Roman als eine „Universalpoesie im wörtlichen Sinne“<sup>964</sup>. Das habe vor allem zwei Gründe:

„Zum einen leben die Romanfiguren nicht selten in einer poetischen Welt, so daß es zu den Grundzügen ihres Wesens gehört, ihre Stimmung in Gedichtform auszudrücken. Zum anderen sehen die Frühromantiker den Roman als eine universelle Gattung an, die alle Formen der Poesie vereint.“<sup>965</sup>

Der Vergleich von Liedern, Epigrammen und anderen Einfügungen in den poetischen Text mit den „Arien“ einer Oper – wobei Novalis mit ‚Arien‘ allerdings auch eine im 17. und 18. Jahrhundert verwendete Nebenbedeutung im Sinne von Tanzstück oder Melodie meinen könnte<sup>966</sup> – und den „Angloisen“, also einer Tanzform, verweist auf die Ähnlichkeiten in Form und Funktion zwischen Lyrik im Text und musikalischen Gattungen. In allen Fällen handelt es sich um formal abgesetzte und verdichtete Bestandteile eines textuellen oder musikalischen Kunstwerks, deren Bedeutung durch den Kontrast zum Kontext entsteht und sich vor allem auf verdichteten Ausdruck, Selbstaussage, Stimmungsbilder und Bewegungseinheit konzentriert. Lieder nehmen im *Ofterdingen* wie in anderer Erzählprosa der Romantik, etwas bei Eichendorff, in Tiecks *Magelone* oder in den *Rheinmärchen* von Brentano, eine wichtige dramaturgische Funktion ein, indem mit ihnen beispielsweise Personen eingeführt und charakterisiert werden oder in den Schlußpassagen von Erzähleinheiten zur Steigerung der Gesamtwirkung einzelne Figuren oder ganze Chöre singen. Diese Funktionen entsprechen denen in der Oper, sodaß man durchaus begründet

---

<sup>960</sup> Wanning, S. 171.

<sup>961</sup> Vgl. auch Herders Worte an seine Frau: nach dem Tod „da wirst du lauter Oper in der Natur Gottes sehen“ (Brief Herders an Caroline, 25. November 1772, zitiert nach Neumann, S. 102).

<sup>962</sup> „Anglaise, im 17./18. Jh. Bez. für mehrere urspr. volkstümliche Tänze engl. Herkunft. Hierzu zählen vor allem die bis ins 19. Jh. gepflegte A. im engeren Sinne, ein meist geradtaktiger Kettentanz in der Doppelreihe, der in Deutschland auch Française heißt“; kommt auch in der dt. Klaviersuite vor, z.B. bei J.S. Bach (Art. „Anglaise“. In: Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 1, S. 42).

<sup>963</sup> Novalis: Schriften, Bd. 3, S. 691 [695].

<sup>964</sup> Wanning, S. 186.

<sup>965</sup> Ebd., S. 187.

<sup>966</sup> „Aria kann im 17./18. Jh. auch Tanzstück und Melodie bedeuten, wie die synonyme Verwendung von *anderter Tanz* und *Aria secunda* bei Schmelzer sowie Definitionen von Praetorius (1619) und Walther (1732) zeigen.“ (Art. „Arie“. In: Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 1, S. 52f, hier S. 53.)

von einer diesbezüglichen Modellfunktion des Musiktheaters sprechen kann. Das entspricht nicht ganz der Hoffmannschen Definition von Oper, die im Zusammenhang mit Goethes *Egmont* erläutert wurde, derzufolge der Gesang gerade *nicht* als Unterbrechung des Handlungsverlaufs explizit begründet werden darf, sondern als poetische Überhöhung der Rede eine Selbstverständlichkeit sein muß. Es zeigt aber die Variabilität des Modells. Unter anderen hat Giovanni di Stefano die Vermutung geäußert, daß eine „spezifische Variante der Romangattung“, nämlich der Roman mit lyrischen Einlagen wie etwa Goethes *Wilhelm Meister*, als ein „literarisches Analogon zu Oper“ gesehen werden könnte: „Wie Arien zwischen Rezitativen eingebettet, verdichten die Lieder den Handlungsverlauf zu lyrischen Stimmungsbildern.“<sup>967</sup> Der Einschub von lyrischen Texten in das narrative Gewebe werde durch den Vorwand gerechtfertigt, die fiktive Musik der handelnden Figuren wiederzugeben. Auf diese Weise ginge zumindest in der literarischen Wirklichkeit, die sich der Imagination des Lesers anvertraut, das „Ideal einer Wiederversöhnung von Poesie und Musik problemlos in Erfüllung“<sup>968</sup>. Ähnlich äußert sich Walter Wiora im Hinblick auf die Opernhaftigkeit der mit Lyrik durchsetzten Romane der Romantik:

„Weit mehr als jemals zuvor wurde sie [die Musik, S.L.] Thema literarisch anspruchsvoller Betrachtungen, Novellen und Gedichte, und viele Erzählungen, z. B. von Tieck und Eichendorff, sind so sehr mit Liedern und Schilderungen von Klang und Gesang durchsetzt, daß sie an Opern erinnern, in denen rezitativische und ariose Teile abwechseln.“<sup>969</sup>

Auf einer übergeordneten Ebene des Modells Oper läßt sich eine Korrespondenz zwischen dem Einfügen von Liedern und dem Einfügen von Märchen (vgl. den Roman *Heinrich von Ofterdingen*) in einen Prosatext konstatieren: Beides beruht auf dem Prinzip einer Poetisierung der Sprache, die vom Modell der Musik und der Oper abgeleitet sein können. Einschübe von Liedern und Märchen, die als selbständige Formteile in besonderer Weise der Bauart der Oper mit ihren deutlich abgesetzten Formteilen entsprechen, korrespondieren produktionsästhetisch mit dem „besonderen Konstruktionsplan“<sup>970</sup>, den Novalis seinem Roman zugrunde legt, der ein synthetisches Ganzes darstellen soll, ohne dabei die Grenzen der einzelnen Bauteile aufzulösen:

„Die Schreibart des Romans muß kein *Continuum* - es muß ein in jeden Perioden gegliederter Bau seyn. Jedes kleine Stück muß etwas abgeschnittenes - begränztes - ein eignes Ganze seyn.“<sup>971</sup>

---

<sup>967</sup> Giovanni di Stefano: Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. Albert Gier u. Gernot Gruber. Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 121-143, hier S. 123.

<sup>968</sup> Ebd. - Leider verzichtet di Stefano in seinen Ausführungen zur „Musik als poetisches Ideal in der Romantik“ unkommentiert darauf, diese Ideen zur Oper als poetisches Model, die er im ersten Abschnitt seines Aufsatzes vorstellt, weiter zu verfolgen.

<sup>969</sup> Walter Wiora: Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik. In: Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Hg. v. Walter Salmen. Regensburg 1965, S. 11-49, hier S. 12.

<sup>970</sup> Wanning, S. 178.

<sup>971</sup> Novalis: Schriften, Bd. 3, S. 562.

Das Konzept der lyrischen Einlagen in einen Prosatext weist auf ein neues Verständnis von Gesang bei Novalis, das auch an anderen Stellen zum Ausdruck kommt. Es geht nicht mehr um den Gesang als musikalische Umsetzung eines Textes, sondern um klanglich-bewegten Ausdruck, sozusagen um ein Spiel poetischer Zeichen, das den ‚bestimmten‘ Ausdrucks der herkömmlichen Sprache hinter sich läßt. In dieser Form wird Gesang zum Modell für die Dichtung. Die Differenz und der Übergang zwischen Sprache, Musik und Gesang zeigt sich paradigmatisch bei Novalis. Dabei muß nochmals unterstrichen werden, daß es sich bei poetischen Modellen des Gesangs um einen Aspekt handelt, der auch – wenngleich nicht ausschließlich – dem Bereich der Oper als ästhetisches Modell zuzuordnen ist. Auffällig ist, daß ‚Gesang‘ häufig auf der Basis einer triadischen Geschichtskonstruktion funktionalisiert wird, indem für einen historisch oder kulturell entlegenen Ort eine Ur-Einheit von Sprache und Musik postuliert wird, die gegenwärtig verloren, für die Zukunft jedoch – Aufgabe der Dichtung – wiederzugewinnen sei:

„Über die allgemeine *n Sprache* der Musik. Der Geist wird *frey, unbestimmt* angeregt – das thut ihm so wohl – das dünkt ihm so bekannt, so vaterländisch – er ist auf dies kurzen Augenblicke in seiner indischen Heymath. (...) Versuch *bestimmt* durch die Musik zu sprechen. Unsre Sprache – sie war zu Anfang viel musicalischer und hat sich nur nach gerade so prosaisiert – so *enttönt*. Es ist jetzt mehr *Schallen* geworden – *Laut*, wenn man dieses schöne Wort so erniedrigen will. Sie muß wieder *Gesang* werden. Die *Consonanten* verwandelnd den *Ton in Schall*.“<sup>972</sup>

Bezugspunkte und Differenzkriterium für den Gesang sind dabei nicht unbedingt die einzelnen musikalischen Gattungen (Volkslied, Opernarie, instrumental begleitete Lyrik) oder das Lied in seiner romantischen Vieldeutigkeit. Es geht, durchaus auch unter Bezugnahme auf solche konkreten Modell um das Ideal einer ‚tönenden‘ Sprache, bei dem das Verhältnis von Bezeichnendem und Bezeichnetem möglichst weit gelockert ist. Auf der Basis seiner Phantasien akustischer All-Einheit, der er sich durch Analogie- und Modellbildung zu den Naturwissenschaften (Physik, Akustik, Mathematik, Chemie, Geologie etc.) zu nähern versucht und die sich bis in die Konvergenz der kleinsten Einheiten (z. B. Vokal und „Ton“) erstreckt, kann Novalis sogar die Dominanz der wortlosen Instrumentalmusik in ihr Gegenteil verkehrt werden: „Die menschliche Stimme ist gleichsam das Princip und Ideal der Instrumentalmusik.“<sup>973</sup> Das alte Modell der Sprach- und Ausdruckhaftigkeit der Instrumentalmusik, das zu deren ästhetischer und moralischer Rechtfertigung lange Zeit notwendig war, ist längst überwunden; die nach dem Modell der „Idee der absoluten Musik“ musikalisierte Sprache wird ihrerseits zum Vorbild einer poetisierten (Instrumental-)Musik.

Eine andere Chiffre für das Poetische ist der Modus des Traums. Im Kontext des Musikalischen und der Oper als Modell für das Märchen war bereits vom Traum die Rede („Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild“, s.o. S. 257). An anderer Stelle unterstreicht Novalis diesen Zusammenhang:

„Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Associationen, wie *Träume*. Gedichte – blos *wohlklingend* und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn

<sup>972</sup> Ebd., Bd. 3, S. 283f [245].

<sup>973</sup> Ebd., S. 309 [382].

und Zusammenhang – höchstens einzelne Strofen verständlich – sie müssen, wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen [seyn]. Höchstens kann wahre Poësie einen *allegorischen* Sinn im Großen haben und eine indirecte Wirkung wie Musik etc. thun.“<sup>974</sup>

Im Roman *Heinrich von Ofterdingen* haben nicht nur Märchen eine zentrale inhaltliche und strukturbildende Funktion inne, sondern auch der Traum. Der Traum des Protagonisten zu Anfang bildet den Keim des poetischen Kunstwerks. Die Konjunktur des Traums in Philosophie und Ästhetik um 1800 zeigt sich in Werken wie der *Symbolik des Traums* von G.H. Schubert (1814): „Im Traume (...) scheint die Seele eine ganz andre Sprache zu sprechen als gewöhnlich.“<sup>975</sup> In Goethes *Egmont* ist es der Zustand des Traums, in dem sich der Protagonist befindet, als der Autor einen opernhafte Schluß inszeniert.

Das Wunderbare als stilistisches Merkmal, das bei den Romantikern insbesondere in den Märchen ein zentrales Handlungselement darstellt, dient ebenso wie die Modelle der Musik und der Oper einer Poetik der Entgrenzung. Diese „Erweiterung ins Unendliche“<sup>976</sup> findet im *Ofterdingen* vor allem im Modus von Traum und Märchen statt, häufig unter Einbeziehung von Musik und opernhafte Elementen, die ebenso wie das Wunderbare von der Phantasie beherrscht und dem äußeren Geschehen wie der Vernunfttätigkeit entzogen sind. Dieser Konnex von Oper, Traum und Wunderbarem erstreckt sich auch auf dramatische Texte, in deren Zusammenhang die Oper eine „Rechtfertigung“ erfährt, wie ein Fragment von Friedrich Schlegel zeigt:

„Wo Zufall ist, darf auch das Wunderbare sein, also auch im modern[en] Drama. Nur muß das Mythisch[e] und Idealisch[e] selbst mimisch behandelt wird[en], wie in Sh.[akespeare's] Sommern[achtstraum]. <Rechtfertigung der Oper.>“<sup>977</sup>

Der Traum, der im 18. Jahrhundert häufiger mit der Ästhetik der Oper zusammengebracht wurde, ist bei Novalis, wie die oben zitierten Äußerungen zum Märchen zeigen, in assoziativer Weise neben Musik, Fantasie, Oper etc. mit dem Poetischen verknüpft. Die spät- und postromantischen Bestimmungen der Oper von Hofmannsthal und Oscar Wilde tradieren diese ästhetische Verknüpfung von Oper, Traum und Märchen weiter. Interessanterweise bezeichnet Dahlhaus die Methode von Novalis, die unterschiedlichsten Begriffe und Konzepte in paradoxe Konstruktionen aneinander zu binden, als „intellektuellen Wachtraum“<sup>978</sup>. Folgt man hier Dahlhaus' Begrifflichkeit und wendet sie

---

<sup>974</sup> Ebd., S. 572 [113].

<sup>975</sup> Zitiert nach Brauneck, Bd. 3, S. 88. Ulrike Zeuch hat die „Bedeutung des Traums für die Explikation der Seele“ anhand von Novalis' Anknüpfung an die Theorien Herders herausgearbeitet und deren Konsequenzen für die Analyse des Traums im *Heinrich von Ofterdingen* aufgezeigt. (Zeuch: Umkehrung der Sinneshierarchie, Kap. VII.2. Bedeutung des Traum für die Explikation der Seele [Herder und Novalis], S. 267-273.)

<sup>976</sup> Wanning, S. 181.

<sup>977</sup> KFSÄ 2.16 [48].

<sup>978</sup> „Es sind dieselben Begriffe – ‚Leben‘, ‚Genuß‘, ‚Stimmung‘, ‚Musik‘ und ‚Mathematik‘ –, die von Kleist wie Novalis in manchmal verwirrenden und paradoxen Formulierungen zu einem Gewebe verknüpft werden, in dem schließlich, falls man sich auf den intellektuellen Wachtraum einläßt, auch das Entlegenste zusammenzuhängen scheint.“ (Carl Dahlhaus: Kleists Wort über den Generalbaß. In: Ders.: Klassische und romantische Musikästhetik, S. 149-160, hier S. 158.)



Utopie, er kann als ein literarisches Gesamtkunstwerk gelesen werden, das die unterschiedlichsten Formen und Gattungen, Erzählung, Märchen, Lyrik, Naturwissenschaft und Philosophie, Musik und Oper zu einem höheren Ganzen zu vereinen versucht. Der Text erzählt nicht nur von der Entwicklung des Protagonisten zum Dichter, er inszeniert diese auch in den literarischen Formen, sodaß der zukünftige Dichter Heinrich, zunächst Träumer, Leser und Zuhörer, selbst zu einem Teil der erzählten Texte wird (im Traum, im Buch des Eremiten, im Atlantis-Märchen). Dabei bedient sich Novalis nicht durchgängig, aber an vielen zentralen Stellen opernhafter Strukturelemente und musikalischer Mittel, wie im folgenden gezeigt werden soll.

Eine erste Analyse der Opernhaftigkeit des Romans ist bereits 1951 von Alfred R. Neumann vorgelegt worden, ohne allerdings auf ein merkliches Echo zu stoßen.<sup>982</sup> In seiner Dissertation *The Evolution of the Concept Gesamtkunstwerk in German Romanticism*<sup>983</sup> untersucht Neumann die Ideengeschichte dieses ästhetischen Konzeptes, dessen Entwicklung vom 18. Jahrhundert bis zu den Experimenten der Romantiker nachgezeichnet wird (Novalis, Runge, E.T.A. Hoffmann, Weber). Neumanns Ergebnisse zur Opernhaftigkeit des *Ofterdingen* können für unsere Darstellung der Oper als Modell für Novalis' Dichtung fruchtbar gemacht werden und als Orientierung für die Analyse dienen. Neumann definiert das Konzept „Gesamtkunstwerk“ als „the dream of a composit work of art which would include all of them on an equal basis“<sup>984</sup> – ein Konzept, dem Richard Wagner zwar den Namen gegeben habe, ohne jedoch dessen Urheber zu sein. Die wahrscheinlich früheste „clear-cut definition of a Gesamtkunstwerk“ stamme, so Neumann, von Johann Mattheson<sup>985</sup>, einen entscheidenden Schritt vorangebracht habe Herder das Konzept des Gesamtkunstwerks<sup>986</sup>.

Die ‚Musikalität‘ des Romans von Novalis sieht Neumann weniger in denjenigen Elementen, die man heute am ehesten mit ‚musikalisierter‘ Literatur der Romantik in Verbindung bringt, der Klanghaftigkeit von Sprache etwa oder der Imitation musikalischer Formen, sondern in der Einarbeitung von Elementen des Musiktheaters:

„In reading this novel one is struck by the extra-literary employment of purely musical means. By this is not meant the sound or sonority of the language, or a

---

<sup>982</sup> Gloria Flaherty verweist auf Neumanns unveröffentlicht gebliebene Arbeit: „Alfred Robert Neumann presents a convincing analysis of Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) and shows how and where it employs operatic devices (...). It is unfortunate that no one has followed his lead. It is also unfortunate that so little is known about the historical interrelationships of the novel and opera during the early decades of the eighteenth century when the foundations of the German Romantic movement were being laid.“ (Flaherty, S. 331.)

<sup>983</sup> Alfred R. Neumann: *The Evolution of the Concept Gesamtkunstwerk in German Romanticism*. Diss. Univ. of Michigan 1951, zu Novalis vgl. S. 177-183.

<sup>984</sup> A.R. Neumann, S. 1.

<sup>985</sup> „Meines wenigen Erachtens ist ein gutes Operntheater nichts anders, als eine hohe Schule vieler schönen Wissenschaften, worin zusammen und auf einmal Architektur, Perspektive, Malerei, Mechanik, Tanzkunst, *Actio oratoria*, Moral, Historie, Poesie, und vornehmlich Musik, zur Vergnügung und Erbauung vornehmer und vernünftiger Zuschauer, sich aufs angenehmste vereinigen, und immer neue Proben geben.“ (Johann Mattheson, *Neueste Untersuchung der Singspiele*, 1744, zitiert nach A.R. Neumann, S. 21.)

<sup>986</sup> Ebd., S. 89.

structure imitative of musical forms, but the use of elements, taken for granted in opera, which are alien to the novel form prior to this time."<sup>987</sup>

Im Roman *Heinrich von Ofterdingen* finden sich Form- und Strukturelemente der Oper wie Tableaux, Prozessionen und Festzüge, sowie der Gebrauch von Arien, Liedern, Duetten und Chören, die teilweise sogar von orchestralen Effekten – beispielsweise durch akustische Naturphänomene – begleitet werden. Neumann benennt die Funktionen dieser Elemente: Sie treiben die Handlung vorwärts, führen neue Figuren ein, dienen dem Ausdruck von Gefühlen, die in Prosa so nicht geäußert werden könnten, und – so läßt sich ergänzen – produzieren gerade in den opernhafte inszenierten Finali Effekte von gesteigerter Poetizität:

“There are tableaux and processions similar to Schiller’s *Jungfrau von Orleans* and *Braut von Messina*, dramas in which these devices have been identified as operatic. There is use of aria, duet, and chorus in places where these lyrical interludes serve to move the action forward, to allow the introduction of new characters, or to express emotions and inner feelings which the speaker would hesitate to divulge in prose. They serve as a device of speedy dramatic exposition, necessitated by the brevity of space allowed to such a considerable number of separate actions and tableaux. Frequently these musico-dramatic forms are even accompanied by described orchestral effects.”<sup>988</sup>

Diese „operatic devices“ sind nicht gleichmäßig über den ganzen Roman verteilt, sondern an bestimmten Punkten von besonderem dramaturgischen Stellenwert eingefügt: “The operatic devices are by no means employed with regularity throughout the novel, but are strewn here and there and concentrated at points of dramatic intensity, as if at these places the word alone would not suffice to express the poet’s intent.”<sup>989</sup> Daher könne man, so Neumanns Schlußfolgerung, nicht die durchkomponierte große Oper als Modell für Novalis’ Roman zugrunde legen, sondern eher das Singspiel, das neben den verschiedenen, oben erwähnten musiktheatralen Formen eben auch gesprochene Textpassagen enthält.<sup>990</sup> Auf einer anderen Ebene ist Neumanns Argument anzusetzen, daß sich die Opernhaftigkeit des *Ofterdingen* insofern fundamental von anderen romantischen Erzählungen mit lyrischen Einlagen, beispielsweise von Tiecks *Magelone* oder dessen Drama *Genoveva* unterscheidet, als sie dort innerhalb des Textes erklärt und gerechtfertigt würde, während die musikalisierten und opernhafte Passagen bei Novalis als selbstverständliche Äußerungsformen der Figuren, des sozialen Gefüges (z. B. Hoffeste) oder der Natur selbst inszeniert werden.<sup>991</sup> An diesem Punkt kommt die interne Differenzierung des Modells Oper in ein Modell Singspiel zum Tragen, wie es im Zusammenhang mit Goethes *Egmont* und E.T.A. Hoffmanns *Egmont*-Kritik erörtert wurde.

---

<sup>987</sup> Ebd., S. 176.

<sup>988</sup> Ebd., S. 176f.

<sup>989</sup> Ebd., S. 177.

<sup>990</sup> “*Ofterdingen* thus resembles less a through-composed Grand Opera than a Singspiel, notwithstanding its narrative form.” (Ebd.)

<sup>991</sup> Ebd.



Neumanns setzt den ersten „operatic aspect“<sup>992</sup> des Romans im dritten Kapitel an. Zu den zentralen opernhafte Elementen gehört vor allem der Gesang, aber auch die Orchesterbegleitung und ein großes Finale. Das Singen ist die primäre Äußerungsform der Prinzessin, deren „ganze Seele (...) ein zartes Lied geworden“ war, ein „einfacher Ausdruck der Wehmut und Sehnsucht“<sup>993</sup>. Diese romantische Variante des Gesangs ist, gemäß der empfindsamen Tradition, durch die Ablehnung von äußerem Prunk und Kehlenakrobatik, als Seelenausdruck und, in Überhöhung dieser Tradition, als Ausdruck einer unbegrifflichen Sehnsucht charakterisiert. Dieses Singen bedeutet eine radikale Verinnerlichung, die sich auch in dem zunehmenden Rückzug der Prinzessin in einsame Schauplätze zeigt und die durch die Anbindung des Gesangs an ihre Phantasietätigkeit und dessen Ablösung von jeglicher Zweckhaftigkeit markiert wird. Die Märchenfigur der Prinzessin erscheint, Novalis' Poetik gemäß, als die Verkörperung eines romantischen Ideals, das sich mit dem Prinzip der Naturerkenntnis in der Gestalt des Jünglings, dem sie das Singen beibringt, vermählt. Die wesentliche Kommunikationsform zwischen den Beiden ist der Gesang; ebenso wird die Peripetie des als dreiaktiges Drama auffaßbaren Romans durch den Gesang des „zum Manne“<sup>994</sup> gereiften Jünglings vorangetrieben. Neben dem Gesang wird auch eine orchestrale Begleitung in Form von ‚Naturmusik‘ im Text inszeniert. Die Brautnacht findet unter dem „Brautgesange des Sturms und den Hochzeitsfackeln der Blitze“ statt. Das Finale wird als Tableau arrangiert und durch eine Art Festzug eingeleitet, für den die Natur selbst die Kulisse und musikalische Untermalung bietet:

„Die Luft war warm und heiter; ein leiser Wind tönnte nur oben in den alten Wipfeln, wie die Ankündigung eines fernen fröhlichen Zuges. Ein mächtiger Springquell stieg zwischen den vielen Fackeln mit zahllosen Lichtern hinauf in die Dunkelheit der tönenden Wipfel, und begleitete mit melodischem Plätschern die mannichfaltigen Gesänge, die unter den Bäumen hervorklangen. Der König saß auf einem köstlichen Teppich, und um ihn her war der Hof in festlichen Kleidern versammelt. Eine zahlreiche Menge erfüllte den Garten, und umgab das prachtvolle Schauspiel.“<sup>995</sup>

Stehen hier, im Unterschied etwa zu Goethes *Märchen*, das sehr viel stärker den Aspekt der visuellen Präsentation der Oper rezipiert, die musikalischen und synästhetischen Wirkungen im Vordergrund, so sind doch die Elemente von Tableau und Festzug, wie wir sie von Schiller und Goethe kennen, ja sogar die barock-opernhafte Gartenfeste der Fürstenhöfe, deutlich als Vorbilder zu erkennen.

Der Einsatz von Musik und Gesang einschließlich einer mehrfach mitkomponierten Stille, ein genuin musikalisch-dramatisches Gestaltungsmittel, das beispielsweise von Schiller höchst effektiv in seine Dramen integriert wurde, strukturiert den Ablauf und die

---

<sup>992</sup> Ebd.

<sup>993</sup> Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Hg. v. Joseph Kiermeier-Debre. München 1997 (Nachdruck der Erstausgabe von 1802), S. 40.

<sup>994</sup> Ebd., S. 51.

<sup>995</sup> Ebd., S. 54f.

poetische Aussage des Finales.<sup>996</sup> Hinzu kommen bühnenhafte Auftritte und Symbole (goldenes Stirnband, Schleier der Prinzessin). Der Gesang des Jünglings, der, im Kontrast zur orchestralen Begleitung des Festzugs zu Beginn und des festlichen Triumphes am Ende des Abschnitts, nur von seiner eigenen Laute begleitet wird, ist ein innerhalb der Szene vorgetragener Gesang, er hat szenische Präsenz, er ist zugleich aber auch, bezogen auf die metapoetische Ebene des Romanganzen, poetische Ausdrucksform des zum Dichter gereiften Mannes. Das Symbol der Laute, der Topos der *musica mundana* und der *vox humana*, die Selbstthematisierung des Sängers und des Dichters in der ‚Schlußarie‘ verweisen auf den Orpheus-Mythos, der bereits im vorangegangenen zweiten Kapitel des *Ofterdingen*, in den Erzählungen der Kaufleute, aufgerufen worden ist.<sup>997</sup> Hier gehen also opernhafte Form- und Strukturelemente in die poetologische Aussage des Textes über. Die Figur der Prinzessin, deren Schleier vom Jüngling an dramaturgisch zentraler Stelle gehoben wird, läßt sich außerdem in indirekter Weise auf die Pygmalion-Thematik und Rousseaus *Pygmalion*-Melodram als Modelle zurückführen. Wie Johannes Endres für das Märchen von „Hyazinth und Rosenblüthchen“ aufgezeigt hat, ist der als Drama inszenierte, von Musik begleitete „pygmalionische Schöpfungsmythos“ eine bislang „kaum gesehene Dimension des Märchens“<sup>998</sup>, die ihrerseits mit der Künstler-Problematik in engstem Zusammenhang steht. Die stumme, reglose Prinzessin präsentiert mit ihrer Entschleierung eine musikalisch-dramatische Pantomime, die den Umschlag des Konflikts mit seinem *lieto fine* markiert.

Die nächsten opernhafte Elemente finden sich im fünften Kapitel, zum einen in Form der Kreuzfahrer-Lieder der Ritter, eine typisch opernhafte Ausschmückung, wie Neumann schreibt<sup>999</sup>, und zum anderen in der Szene der ersten Begegnung von Heinrich und Zulima. In einer ähnlichen Konstellation wie im Atlantis-Märchen wird der Auftritt Zulimas durch ihr von der Laute begleitetes Lied tönend vorbereitet, und die Kommunikation zwischen Heinrich und Zulima findet auf einer die Wortsprache übersteigenden musikalischen Ebene statt:

„The new character is introduced by singing a song, no spoken lines are exchanged, no presentations take place, the song brings the characters physically and emotionally together. The immediate rapport, the *Du-Gefühl* is established through a bridge of music intensifying the words of the song, permitting the

---

<sup>996</sup> Vgl. ebd., S. 54-61.

<sup>997</sup> Zur weitreichenden Bedeutung der Orpheus-Motivik bei Novalis vgl. auch das Fragment: „HISTORIK. Die bloße Geschichte (Bewegung, Bildung) ist musicalisch und plastisch. Die musicalische Geschichte ist die Philosophie. Die plastische Geschichte die *Kronick* - die Erzählung - die Erfahrung. (...) Erst wenn der Philosoph, als Orpheus erscheint, ordnet sich das Ganze in regelmäßige gemeine und höhere gebildete, bedeutende Massen - in ächte *Wissenschaften* zusammen (...)“ (Novalis: Schriften, Bd. 3, S. 335 [461].) - Zur Orpheus-Figur als Modell für die Romantik und speziell für Brentano vgl. John Fetzer: *Romantic Orpheus. Profiles of Clemens Brentano*. Berkeley u. a. 1974.

<sup>998</sup> Johannes Endres: *Szenen der „Verwandlung“*. Novalis und das Drama. In: *Das romantische Drama*, S. 65-87, hier S. 83.

<sup>999</sup> A. R. Neumann, S. 179.

presentation of a bare soul which would otherwise have been hidden behind the cloak of convention.“<sup>1000</sup>

Auch in dieser Szene wird die Natur als Schauspiel inszeniert und musikalisiert: „Das heitere Schauspiel des herrlichen Abends wiegte [Heinrich] in sanfte Fantasien.“<sup>1001</sup>

Ähnlich verhält es sich mit dem nächsten Kapitel, in dem sich zwei Lieder des Bergmanns finden und die Figur des Eremiten unter Tage mit einem Gesang aus der Ferne eingeführt wird. Der Graf (Eremit) wird dadurch mit einer mystischen Aura umgeben und diese Inszenierungsform des Textes verkürzt wiederum die Einführung des neuen Charakters.

Im sechsten Kapitel ist das Haus des Großvaters Schwaning wie zuvor der Hof des Königs zu Beginn des Atlantis-Märchens mit Musik, Liedern und Festlichkeiten erfüllt, hinzu kommt noch der Tanz und der eher auf metaphorischer Ebene anzusiedelnde „Chor der Gestirne“<sup>1002</sup>. Mit dem Paar Heinrich - Mathilde wird die Konstellation des Märchens mit der weiblichen Sängerin als Muse und dem werdenden männlichen Dichter wiederholt. Dabei mischt Novalis die szenisch-opernhafte Darstellung des Festes mit romantisch-musikalischen Phantasien, die Novalis seinem von Mathilde inspirierten Protagonisten in den Mund legt:

„O! sagte Heinrich, was sollte ich nicht erwarten können, da eure bloße Rede schon Gesang ist, und eure Gestalt eine himmlische Musik verkündigt. (...) O! sie ist der sichtbare Geist des Gesanges, eine würdige Tochter ihres Vaters. Sie wird mich in Musik auflösen.“<sup>1003</sup>

Mathildes Vater führt den neuen Modus poetischer Welterfahrung, den die anhaltende Thematisierung und Inszenierung des Gesanges anzeigen soll, bereits im Namen: „*Klingsohr*“. Nach Heinrichs Unterweisung in den Grundsätzen der Dichtkunst leitet das achte Kapitel mit einem großen Liebes-Duett zwischen ihm und Mathilde<sup>1004</sup> in das große Finale dieses ersten Teils des Romans über: *Klingsohrs Märchen*. Schon im Eingangs-Tableau der im Licht aufgehenden Stadt präsentiert eine szenisch-pantomimische Inszenierung. Der Auftritt des Königs im Saal des Palastes wird von „leiser Musik“<sup>1005</sup> begleitet. Das folgende Tableau erhält durch Lied, Musik und arabeskes Ballett eine ausgeprägte Opernhaftigkeit:

„Zugleich ließ sich eine sanfte, aber tief bewegende Musik in der Luft hören, die von den im Saale sich wunderbar durcheinander schlingenden Sternen, und den übrigen sonderbaren Bewegungen zu entstehen schien. Die Sterne schwangen sich, bald langsam bald schnell, in beständig veränderten Linien umher, und bildeten, nach dem Gange der Musik, die Figuren der Blätter auf das kunstreichste nach. Die Musik wechselte, wie die Bilder auf dem Tisch, unaufhörlich, und so

---

<sup>1000</sup> Ebd.

<sup>1001</sup> Novalis: Heinrich von Ofterdingen, S. 68. Vgl. dazu Zulimas Beschreibung ihrer Heimat (ebd., S. 71f).

<sup>1002</sup> Ebd., S. 129.

<sup>1003</sup> Ebd., S. 127 u. 129.

<sup>1004</sup> Vgl. ebd., S. 144-148.

<sup>1005</sup> „Eine leise Musik ging dem Könige voran, der bald mit einem zahlreichen Gefolge in der Kuppel erschien und herunter kam.“ (Ebd., S. 151.)

wunderlich und hart auch die Übergänge nicht selten waren, so schien doch nur Ein einfaches Thema das Ganze zu verbinden.“<sup>1006</sup>

Neumann bezeichnet diese Passage als „standard operatic scene“, die zwar in poetische Abstraktion übersetzt, aber „operatic in effect“ sei.<sup>1007</sup> Das verrätselte Märchens ist im weiteren Verlauf immer wieder mit Liedern und Gesängen durchsetzt; es findet sich ein „Schauspiel für Eros“<sup>1008</sup>, der Tanz der Taranteln und gar ein Tanz auf dem Eis<sup>1009</sup>, der an die Eistanz-Motivik bei Klopstock erinnert. Das in einem Finale wiederhergestellte „Reich der Ewigkeit“<sup>1010</sup> wird zum Schluß von der spinnenden Fabel besungen.

Neben den musikalischen und opernhafte Elementen im Text ist es auch der Rezeptionsmodus von Märchen, Traum und Oper, den Novalis auf seinen Roman appliziert. Die Protagonisten in Novalis Roman finden in einer Art Traumwirklichkeit zu sich selbst, was sich mit der Art und Weise vergleichen läßt, in der die Romantiker gemeinhin Musik rezipieren. Mit Bezug auf einen Brief Wackenroders konstatiert Neumann:

„Typical of the attitude of many romanticists, Wackenroder allows himself to be carried away by the music, to soar into a dream-reality, similar to the effect which is produced by a Märchen such as Klingsohr's, or Goethe's famous *Märchen*, or E.T.A. Hoffmann's many tales in that form.“<sup>1011</sup>

Als Fazit zum Modell Oper bei Novalis sowohl in seiner Poetologie als auch in seiner Dichtung *Heinrich von Ofterdingen* läßt sich festhalten, daß er sich der Oper als Modell im Modus ästhetischer Autonomie bedient, indem Oper als Topos neben Musik, Märchen und Traum gestellt wird und als Darstellungsmodus für Novalis' spezifische romantische Poetik funktionalisiert wird. Darüber hinaus fungiert Oper - und darin geht das Modell Oper über das Modell des Musikalischen hinaus - als Chiffre für Novalis' Ideen des Gesamtkunstwerks. Als theoretisches Konzept hat ‚Oper‘ eine prominente Stellung in Novalis' Idealvorstellung von der Vereinigung aller Künste und Formen („vollkommene Oper ist eine freye Vereinigung aller“). Es ist deshalb als ein *theoretisches* Konzept zu betrachten, weil die Oper als komponierte Gattung eine Unterkategorie von ‚Gesamtkunstwerk‘ ist und nicht umgekehrt.<sup>1012</sup> Novalis' episches Hauptwerk, der *Ofterdingen*-Roman, kann als der Versuch gelesen werden, diese Ideen in poetische Realität umzusetzen. Dabei müssen im *Ofterdingen* zwei Ebenen unterschieden werden, denen Oper als ästhetisches Modell zugrunde liegt. Zum einen sind es die einzelnen, opernhafte Passagen und Elemente des

---

<sup>1006</sup> Ebd., S. 153.

<sup>1007</sup> A. R. Neumann, S. 181.

<sup>1008</sup> Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 161.

<sup>1009</sup> „[Fabel] glitt in reizenden Bogenschwüngen über das Eismeer, indem sie fröhliche Musik aus den Saiten lockte. Das Eis gab unter ihren Tritten die herrlichsten Töne von sich.“ (Ebd., S. 169.)

<sup>1010</sup> Ebd., S. 184.

<sup>1011</sup> A.R. Neumann, S. 182f.

<sup>1012</sup> Vgl. Neumann: „that by conception it [the Gesamtkunstwerk] need not even be a musico-dramatic presentation at all (*vide* Novalis, Runge). On the contrary, opera must be considered a type of Gesamtkunstwerk, not vice versa.“ (S. 225.)



### 5.2.3 Oper bei A. W. Schlegel, Schelling, Schopenhauer zwischen Systemphilosophie und absoluter Musik

Der folgende Überblick über die Position der Oper in den kunstphilosophischen Systemen von A. W. Schlegel, Schelling und Schopenhauer zeigt, daß die Oper aufgrund des zunehmend aufgewerteten Faktors Musik und wegen ihres Potentials als Gesamtkunstwerk auch in den romantischen Ästhetiken, die das Ideal der absoluten Musik zunehmend in den Vordergrund stellen, präsent ist.

#### a) A. W. Schlegel: Oper und Tanz als Ideale des Gesamtkunstwerks

Bei August Wilhelm Schlegel gerät die Oper als musikalische Gattung, zieht man seine verschiedenen Vorlesungen zur Kunst heran, zunehmend aus dem Gesichtsfeld. In konzeptioneller Hinsicht wird das Gesamtkunstwerk-Potential der Oper jedoch im Konzept des Tanzes als der „Ur-Kunst“ aktualisiert.

In der Vorlesungsreihe in Jena (1798/99) ist der Oper noch ein kurzer, recht wohlwollender Absatz im System der Künste gewidmet, in den ersten Berliner Vorlesung (1801/02) findet sie allerdings keine und in der zweiten Berliner Vorlesung (1802/03) nur noch eine ausgesprochen negative, in die Betrachtungen des antiken Dramas eingebettete Erwähnung, die in den Wiener Vorlesungen von 1808 praktisch wörtlich übernommen wird. Im Abschnitt „Die anderen schönen Künste“ in den Jenaer Vorlesungen findet sich nach *A. Redekunst und Musik, B. Architektur, Plastik, C. Malerei, D. Schauspiel und Tanzkunst* ein letzter, kurzer Abschnitt zur *Oper*. So wie aufgrund der Nummerierung die Plastik der Architektur zugeordnet ist, so darf die Oper an dieser Stelle als Untergruppe zu Schauspiel und Tanzkunst interpretiert werden, eine Konzeption, die in der späteren Aufwertung der Tanzkunst bei Schlegel beibehalten wird, auch wenn der Begriff „Oper“ verschwindet (s.u.). Schlegels Charakterisierung der Oper als „glänzendes Schauspiel“, das alle anderen Künste - ausgenommen Architektur und Plastik - vereinigt, weist ihr eine vorbildliche Position zu. Begründet wird die Verteidigung der Oper gegen die rationalistische Kritik der Unnatürlichkeit mit dem ‚eigene Welt‘-Argument, das sich als nahezu wörtlich von Goethes Gespräch *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, das die Oper als Modell ästhetischer Autonomie vorstellt, abgeschrieben<sup>1014</sup> erweist:

„In der *Oper* sind Poesie, Schauspielkunst, Musik, Tanzkunst und Malerei zu einem glänzenden Schauspiele vereinigt. Diese Zusammensetzung hat man für unnatürlich und widersinnig erklärt. Aber man muß mit dem Plane der Oper bekannt sein, daß man sich hier in einer andern Welt befindet, wo bloß Leidenschaften ausgedrückt werden sollen Wenn die Oper gut ist, so macht sie eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurteilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will. Die Oper stellt keineswegs das, was sie nachahmt, wahrscheinlich dar.

<sup>1014</sup> Es gehörte zu Schlegels Gewohnheiten, in seinen Vorlesungen aus vorhandenen eigenen und fremden Texten ganze Passagen zu übernehmen. Vgl. Behler: A. W. Schlegels Vorlesungen, S. 420.

Können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen? S. Propyläen, I. St., 1. B., S. 60.“<sup>1015</sup>

In den Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* taucht die Oper beim ersten Mal, also in der im Wintersemester 1801/02 gehaltenen Vorlesung *Die Kunstlehre*, überhaupt nicht mehr im Kanon der Künste auf. Erst bei den anschließend gehaltenen *Vorlesungen über schöne Literatur* (1802/03) wird die Oper in einem kurzen Einschub erwähnt.<sup>1016</sup> Im Kontext seiner Ausführungen zur *dramatischen Poesie der Griechen* erscheint es Schlegel notwendig, jeden Vergleich der mit Musik und Tanz begleiteten „alten Tragödie“ mit der Oper als deren Erneuerung vehement zurückzuweisen. In geradezu empörtem Tonfall verweist er auf die gänzliche Unterordnung der Poesie, die in seinem ästhetischen System die wichtigste Position einnimmt<sup>1017</sup>, unter die Üppigkeit der Musik, des Gesangs und der prächtigen Ausstattung. Der Vergleich mit der Oper sei der „unpassendste von der Welt“, heutige Tanzkunst und Musik hätten nichts mit denen des Altertums gemeinsam außer dem Namen. In der alten Tragödie war die

„Poesie, und zwar das höchste in ihr die Hauptsache: alles übrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Vehikel das übrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ersäuft.“

Das Wesen der Oper ist demnach die „Anarchie der Künste“, bei der sich „Musik, Tanz und Szenerie mit Verschwendung ihrer üppigsten Reize gegenseitig zu überbieten suchen“. Geradezu sarkastisch wird Schlegel, wenn er die Ausstattung der Sänger „mit so vielen Federn am Kopfputz“ und den Gesangsvortrag in einer „meist nicht verstandnen Sprache“ für angemessen hält, weil die Kostümierung „wie eine wunderliche Art befiederter singender Geschöpfe“ zu den zu Unrecht gerügten Unnatürlichkeiten paßt – hier greift Schlegel das Gottschedsche Verdikt gegen die Helden auf, die „in der höchsten Verzweiflung mit Coloraturen und Trillern abgehen“ – und der Text bei Opernmusik und -gesang ohnehin „verloren“ gehe. In einer eigentümlichen Mischung – eigentümlich auch deshalb, weil Schlegels Vorlesungen als Zusammenfassung der disparaten romantischen Entwürfe und deren Multiplikator gerade für das Ausland gelten<sup>1018</sup> – aus sinnenfeindlicher Aufklärung, an der „Strenge des antiken Geschmacks“ orientiertem Klassizismus und romantischer Poetik wird der Oper eine gründliche Abfuhr erteilt. Diese Abfuhr wird er später in den Wiener Vorlesungen von 1808 an vergleichbarer Stelle praktisch wörtlich

<sup>1015</sup> A. W. Schlegel: *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, S. 125.

<sup>1016</sup> A. W. Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* [Berlin 1801-1804]. Zweiter Teil: *Vorlesungen über schöne Literatur* [1802-1803]. In: Ders.: *Vorlesungen über Ästhetik I* [1798-1803]. Hg. v. Ernst Behler. =A. W. Schlegel: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Hg. v. Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Bd. 1. Paderborn 1989, S. 473-781, hier S. 732f. Die folgenden Zitate beziehen sich auf diesen Ausschnitt und werden nicht gesondert nachgewiesen.

<sup>1017</sup> Vgl. dazu Behler: *A. W. Schlegels Vorlesungen und ausführlich Claudia Becker: „Naturgeschichte der Kunst“*. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik. München 1998.

<sup>1018</sup> Vgl. Edgar Lohner: Vorwort. In: A. W. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst*, S. 5-8 und Behler, S. 418.

wiederholen.<sup>1019</sup> Fraglich bleibt im übrigen der musikhistorische Bezugspunkt Schlegels: Der „Kopfputz“ und das „Italiänische“ weist auf die italienische Ausstattung- eventuell sogar Kastratenoper. Ob er Mozarts Musiktheater oder die ersten Bemühungen um eine deutsche (romantische) Oper zur Kenntnis genommen hat, sei dahingestellt.<sup>1020</sup>

Da Schlegels Beitrag zur Musik noch nicht einschlägig gewürdigt wurde und an dieser Stelle der Platz dafür fehlt, kann dem Verhältnis von Opernabsage und Musikästhetik Schlegels nicht weiter nachgegangen werden – daß ihr keine unwesentliche Stellung zukommt, zeigt sich schon in den der Musik gewidmeten Kapiteln<sup>1021</sup> und ihrer engen theoretischen Anbindung an die Poesie. Dahlhaus zeigt die Konsequenz von Schlegels Kunstlehre für die Musikästhetik auf:

„Auf Musik übertragen besagt Schlegels Interpretation, daß die ästhetische *raison d'être* eines musikalischen Werkes nicht in der Nachahmung äußerer oder innerer Natur – in Tonmalerei oder Affektdarstellung – zu suchen ist, sondern darin besteht, daß das tönende Gebilde als in sich begründeter und geschlossener Funktionszusammenhang, als ‚Organismus‘ und als Produkt eines von innen heraus ‚organisierenden‘ Prinzips erscheint. Aus der Schlegelschen Umdeutung des Nachahmungsprinzips resultiert die Skizze einer Formästhetik.“<sup>1022</sup>

---

<sup>1019</sup> A. W. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil. =Ders.: Kritische Schriften und Briefe, Bd. V. Hg. v. Edgar Lohner. Stuttgart u. a. 1966, S. 59.

<sup>1020</sup> Am Ende der zweiten Berliner Vorlesungen, wo Schlegel die zeitgenössische Dramatik in Stichworten kritisch durchforstet, findet sich die Bemerkung: „Aussichten ein romantisch-fantastisches Schauspiel zu erhalten. Schikaneder und die südlichen Theater.“ (A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Zweiter Teil, S. 779.)

<sup>1021</sup> In den Jenaer Vorlesungen ist es ein längerer Absatz in dem erwähnten Kapitel „Die anderen schönen Künste“ (A. W. Schlegel: Vorlesungen über philosophische Kunstlehre, S. 119-121); in den ersten Berliner Vorlesungen ein eigenes Kapitel (A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Zweiter Teil, S. 366-381). – Die grundlegenden Kategorien der Musik sind für Schlegel Rhythmus, Modulation [d.i. „Melodie“ im Sinne des Parameters Tonhöhe] und Harmonie. Trotz seines um objektive Darstellung aller neueren Musiktheorien bemühten sachlichen Stils läßt sich doch auch bei Schlegel die romantische Tendenz zu einer Bevorzugung der Harmonie erkennen. Zwar sei die „ursprünglichste Form der Musik“ die „reine Succession“ (Rhythmus), doch wegen des allgemeinen Prinzips der Vielfalt in der Einheit spricht Schlegel der Harmonie eine besondere Bedeutung zu: „(...) die Harmonie zugleich seyender, also in Einen Zeitmoment fallender Töne, die in der Entgegensetzung doch zusammenstimmen, und in der Vielheit eins sind, würde uns eben diese mehr innerliche Anschauung des Lebens darstellen und hörbar machen. Die Harmonie wäre also das eigentlich mystische Prinzip in der Musik, welches nicht auf den Fortschritt der Zeit seine Ansprüche auf mächtige Wirkung baut, sondern die Unendlichkeit in dem untheilbaren Momente sucht.“ (Ebd., S. 380.) Ohne in eine Konzeption absoluter Musik zu verfallen und unter Verbleib im Paradigma der Sprach- und Ausdrucksfähigkeit auch der Instrumentalmusik artikuliert Schlegel im Abschnitt zur Musik in der Jenaer Vorlesung allerdings schon die Konzeption von der Unvergleichbarkeit von Sprache und (Instrumental-)Musik, was diese zum überlegenen Medium mache: „Die Musik kann selbst für die Stille einen Ausdruck finden; der Musiker drückt Gedanken aus, Spiele der Empfindung. Die Sprache ist ein unendlich ärmeres Medium, als jene reine Sprache der Töne; aber der Musiker kann nicht sagen, was er in ihr ausgedrückt hat.“ (Ebd., S. 121.) Trotzdem bleibt die Poesie für Schlegel sichtlich das Leitmedium, deren Hinzufügung zur Musik, etwa „in den italienischen Opern“, eine Bereicherung darstelle. – Zu Schlegels Poetologie und der Rolle der Musik und des Musikalischen vgl. Behler, *passim*.

<sup>1022</sup> Carl Dahlhaus: Formästhetik und Nachahmungsprinzip. In: Ders.: Klassische und romantische Musikästhetik, S. 44-49, hier S. 48.



Auch wenn Schlegel der Oper als Kunstform explizit eine Absage erteilt, so träumt er doch den Traum vom Gesamtkunstwerk. Das läßt sich an vielen Stellen erkennen; in seiner Konzeption des *Tanzes* als der „einzigen Ur-Kunst“, aus der sich wie aus einem Keim die anderen schönen Künste entfalten haben<sup>1023</sup>, kommt dieser Traum sicherlich am deutlichsten zum Ausdruck. Auf's Ganze gesehen muß man bei Schlegel zwei Varianten der Gesamtkunstwerk-Konstruktion unterscheiden, zum einen das Ideal einer Vereinigung *aller* Künste unter der Chiffre des Poetischen und zum anderen die Konzeption *einer* alle Künste umfassenden ‚Ur-Kunst‘, die Schlegel, wie hier ausgeführt, im Tanz sieht, die aber auch andere Formen annehmen kann.<sup>1024</sup> Genetisch gedacht stehen am Anfang der menschlichen Kunstentwicklung Poesie, Musik und Tanz, die „durch einen untheilbaren Akte“ zugleich erfunden wurden.<sup>1025</sup> Systematisch gedacht vereinigt der Tanz hingegen als „Ur-Kunst“ alle simultanen und sukzessiven Aspekte sämtlicher Künste in unmittelbarer sinnlicher Präsenz; Malerei und Plastik einerseits sowie Musik und Poesie andererseits sind höhere Abstraktionsstufen der simultanen („bildenden“) und sukzessiven („Bewegungs“-)Seite des Tanzes. Ohne hier im Einzelnen auf diese verblüffende Konzeption Schlegels eingehen zu können,<sup>1026</sup> kann dem Tanz bei Schlegel der gleiche Status als Gesamtkunstwerk-Ideal zugesprochen werden, den dieser bei Herder hatte.<sup>1027</sup> Charakterisierungen des Tanzes wie „Dreyfache Art des Ausdrucks, Wort, Ton, Geberde“ oder „Grazie der Gestalt. Musikalische Bewegungen.“<sup>1028</sup> könnten direkt auf Herder, von dem Schlegel für seine Vorlesungen mindestens die Schrift *Plastik* explizit zu Rate gezogen hat, zurückgehen.

Somit läßt sich die These formulieren, daß A. W. Schlegel die Oper als Chiffre für das Ideal des Gesamtkunstwerks gegen den Tanz eingetauscht hat. Da er sich an einer bestimmten

---

<sup>1023</sup> A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, erster Teil, S. 272.

<sup>1024</sup> Ernst Behler stellt einige zentrale Überlegungen zum Prinzip des Poetischen als entscheidendes Merkmal aller Künste und zur Poesie als „Protokunst“ (Behler, S. 424) vor; eine ähnliche Funktion als „Urpoesie“ (Behler, S. 423) nimmt für Schlegel auch der Mythos ein.

<sup>1025</sup> AW. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, erster Teil, S. 272, und ebd., S. 382.

<sup>1026</sup> Genauere Ausführungen dazu macht Claudia Becker in Kapitel 8: „*Plastik. Malererey. Tanzkunst. Musik. Poesie*“ – Das System der Künste (Becker, S. 179-196).

<sup>1027</sup> Diese Funktion des Tanzes als körperlich-sinnliche Präsenz einer im Rahmen des Mythos Musik gedachten, in die Antike verlegten Ur-Einheit findet sich noch bei Nietzsche und in dessen Rezeption. In Gert Sautermeisters Beschreibung wird allerdings nicht deutlich, daß der ‚Mythos Tanz‘ eine lange Tradition hat, wie sie oben mit Herder und Schlegel andeutungsweise skizziert wurde, sondern sie erscheint als Nietzsches originärer Verdienst: „Eben darin [der Errettung der *poésie pure* vor „artistischer Selbstgenügsamkeit“, S.L.] ist Nietzsches Auffassung bedeutsam bis heute. Sie faßt den Geist der Musik als ebenso existentielles wie ästhetisches und allgemeines Vermögen auf – konträr zu seiner Verengung in einem nur wenigen zugänglichen Artefakt. Und sie faßt diesen Geist auch als Leib auf – namentlich als ‚die volle, alle Glieder rhythmisch bewegenden Tanzgebärde‘. ‚Singend und tanzend‘, so sieht Nietzsche das dionysische Fest, ‚äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit (...)‘ Dergestalt wird die Musik zum Sinn-Bild und zum sinnlichen Bild des ‚Ur-Einen‘: sie spiegelt es (...) mit der ‚ganzen leiblichen Symbolik‘: ‚des Tanzes, des Tones und des Wortes‘, wovon noch der dionysische Chor, Herzstück der griechischen Tragödie, zeugt.“ (Gert Sautermeister: ‚Musik‘ im literarischen Werk. Dionysische Erbschaft und architektonisches Gefüge. In: Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste. Hg. v. Thomas Koebner. München 1989 (Literatur und andere Künste; 3), S. 10-57, hier S. 31.)

<sup>1028</sup> A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Erster Teil, S. 382f.

historischen Gattung des Musiktheaters orientiert (italienische Ausstattungsooper), wechselt er die Chiffre-Bezeichnung, nicht jedoch deren Inhalt. Auch im Tanz als Gesamtkunstwerk bleibt die Oper als Modell präsent, wie sich mit einer systematischen Analyse von Schlegels Textkonstruktionen zeigen läßt.

In der ersten Vorlesungsreihe in Jena hatte Schlegel, wie erwähnt, seine Ausführung zur Oper in einem Abschnitt im Anschluß an den Abschnitt *D. Schauspiel und Tanzkunst* gemacht. In Berlin, wo die Ausführung zur Oper zunächst, d.h. in der ersten Vorlesungsreihe 1801/02, ganz wegfallen, hat er im Kapitel *Übersicht und Eintheilung der schönen Künste* an gleicher Stelle, also am Ende der Reihe der schönen Künste, die „Ur-Kunst“ Tanz und – kürzer und als Ableitung davon – die Schauspielkunst positioniert.<sup>1029</sup> Diese wird genau wie die Oper in Herders Operskizze charakterisiert (sie verbindet „mit dem hörbaren Ausdruck der Recitation den sichtbaren des Gebehrdenspiels“<sup>1030</sup>) und erfährt von Schlegel höchste Wertschätzung („Dieser zauberischen Kunst kann, wo sie in ihrer Vollendung auftritt, nur wenig im ganzen Umfange der Kunstwelt an Wirkung gleich kommen.“<sup>1031</sup>). Liest man diesen Absatz genau, dann tritt hinter den expliziten Begriffskonstruktionen von Tanz- und Schauspielkunst die Oper als ästhetisches Modell hervor! Schlegel vergleicht beide mit Arie und Rezitativ: „Die Bewegungen deren sie [die Schauspielkunst, S.L.] sich bedient, verhalten sich zu denen der Tanzkunst ungefähr eben so wie zum Gesange die poetische oder rednerische Recitation.“<sup>1032</sup> Schließlich erscheinen „die Alten“ als das Ideal ursprünglicher Einheit, wenn es im Anschluß an den gerade zitierten Satz heißt: „Diese entfernte sich bey den Alten überhaupt weniger von jenem als bey uns, und so blieb auch die Schauspielkunst der mimischen Tanzkunst näher, und konnte ihren Ursprung aus derselben nicht verläugnen. Die ganze antike Mimik war rhythmisch.“<sup>1033</sup> Damit wird die moderne Opernform mit Rezitativ und Arie mit dem Ideal der ursprünglichen Einheit der Künste in der antiken Tragödie verknüpft. Bedenkt man die Rolle, die der Rhythmus als zentrales Element der Musik bei Schlegel einnimmt, und verknüpft dies mit dem Tanz als rhythmische Bewegungskunst, dann rücken die Konzepte von Tanz und Oper als poetische Ideale gar noch näher zusammen.

Claudia Becker betont in ihren Ausführungen zu Schlegels „Naturgeschichte der Kunst“ die Position des Ideals, die der Tanzkunst aufgrund ihrer Aufwertung bei Schlegel zukommt; sie fungiere als Ideal eines ganzheitlich unentfremdeten Menschseins: „In diesem (humanistischen) Sinne ist die Tanzkunst nicht nur chronologisch gesehen als ‚Ur-Kunst‘ zu

---

<sup>1029</sup> Das Kapitel *Tanzkunst* ersten Berliner Vorlesung fällt relativ kurz aus, was vermutlich daran liegt, daß Schlegel auf nur wenige Schriften zur Kunstform des Tanzes und ihrer Geschichte zurückgreifen konnte (vgl. Becker, S. 185, Anm. 12). Gemäß seines negativen Bildes der real existierenden Oper fällt Schlegels Urteil über den Tanz in der Oper – im Gegensatz zu Herder – vernichtend aus: „Gegenwärtige Operntänzerey. Vereinigt beyde entgegengesetzte Abschweifungen, die Seiltänzerey und die verkehrte Dramatik.“ (Ebd., S. 386.)

<sup>1030</sup> Ebd., S. 276.

<sup>1031</sup> Ebd.

<sup>1032</sup> Ebd.

<sup>1033</sup> Ebd.

betrachten, sondern auch ideell.“<sup>1034</sup> Man kann sogar, so ihre Anmerkung zur Rolle der Schauspielkunst als modernes Pendant zu der „Ur-Kunst“ Tanz, in der Schlegelschen Konstruktion der Tanz- bzw. Schauspielkunst als Ideal eine Entsprechung zu der Theorie des Romans sehen, die sein Bruder Friedrich aufgestellt hat:

„Wollte Friedrich Schlegel mit der Gattung des Romans ein dem Vorbild des antiken Epos gleichwertiges moderne Äquivalent zur Seite stellen, so versucht sein Bruder mit der – mehrere Künste amalgamierenden – Schauspielkunst seinem (historisch hinter die Antike zurückreichenden) Ideal der Musik und Dichtkunst begleitenden Tanzkunst nahezukommen. – Damit weist er schon auf die ‚Wiener Vorlesungen‘ voraus, welche sich fast ausschließlich mit der dramatischen Poesie befassen sollen.“<sup>1035</sup>

Im Gegensatz zur „classischen“ Position einer möglichst weitgehenden Trennung der Gattungen plädiert A. W. Schlegel für eine romantische Poesie, die eine „unauflösbare Mischung aller poetischen Elemente“ anstrebt und im Ideal des alle Künste umfassenden Gesamtkunstwerks das Absolute zu erreichen versucht: „Das Streben nach dem Unendlichen ist in der Romantischen Poesie nicht bloß im einzelnen Kunstwerke ausgedrückt, sondern im ganzen Gange der Kunst. Grenzenlose Progressivität.“<sup>1036</sup> Schließlich enden seine ästhetischen Vorlesungen in Wien mit der dramatischen Dichtkunst. Damit reicht die Verbindung von der Vereinigung der Künste über das antike Drama zum Modell Oper. Ist es dann eine Überinterpretation, wenn man in Schlegels geradezu empörter Abweisung der Oper als moderner Form des an der Antike orientierten Ideals einer Vereinigung der Künste die Artikulation seiner Enttäuschung darüber herausliest, daß die Oper realiter den Erwartungen nicht gerecht wird? In diesem Fall bliebe ‚Oper‘ als Chiffre für das Ideal des Gesamtkunstwerks weiterhin präsent – auch wenn es ex negativo ist und nun an den Gattungen Tanz- und Schauspielkunst diskutiert wird.

#### **b) F. W. J. Schelling: Aufhebung des Gesamtkunstwerks Oper im ‚idealen Drama‘**

Schelling hat in seinen essentiell von Schlegels Vorträgen inspirierten<sup>1037</sup> Vorlesungen zur *Philosophie der Kunst* in Jena (1802/03) nicht nur die oben beschriebene Gesamtkunstwerk-Konzeption von Schlegel kurz, aber sehr präzise wieder aufgegriffen, sondern auch die Oper als explizites Modell wieder in ihr Recht gesetzt. Am Schluß seiner Kunstphilosophie findet sich die berühmte, vielzitierte Anmerkung zur Oper:

„Ich bemerke nur noch, daß die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch

---

<sup>1034</sup> Becker, S. 186.

<sup>1035</sup> Ebd., Anm. 17.

<sup>1036</sup> A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Erster Teil, S. 462.

<sup>1037</sup> „Der Einfluß, den Schlegel – gerade mit seinen Ausführungen zu den anderen Künsten – auf Schelling und Hegel gehabt hat, ist ohnehin frappant, obwohl noch kaum erforscht. Sowohl Schelling als auch Hegel übernahmen teilweise wörtlich aus Schlegels Vorlesungen.“ (Becker, S. 184, Anm. 11.)

Tanz, selbst wieder synthetisiert die componirteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Altherthums war, wovon uns nur eine Karrikatur, die Oper, geblieben ist, die in höherem und edlerem Styl von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen concurrirenden Künste uns am ehesten zur Aufführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte.“<sup>1038</sup>

Abgesehen vom direkten Anschluß an A. W. Schlegels Position des Gesamtkunstwerk-Ideals<sup>1039</sup>, klingt hier auch sehr deutlich Schillers Position an, wie sie in dem vielzitierten Brief an Goethe zum Ausdruck kommt. Die notwendige Differenzierung zwischen dem Ideal der Oper und ihrer Realität führt unter Verweis auf das antike Drama als die erste ursprüngliche Verwirklichung dieses Ideals zu der Forderung, die Oper müsse als dessen moderne Version das gesamtkunstwerkliche Potential erneut zur Blüte bringen (bei Schelling: „in höherem und edlerem Styl“ [...] zurückführen könnte“ – bei Schiller: „das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte“). Zwar beschränkt sich Schellings Anmerkung zur Oper auf diesen kurzen Absatz, durch seine Stellung am Schluß und Schellings Begründung, seine Kunstphilosophie würde sich aus systematischen Gründen nur mit den Bedingungen der Einzelkünste befassen<sup>1040</sup>, erwächst der Oper als Modell bei Schelling eine hohe Bedeutung.<sup>1041</sup> Die Oper partizipiert am Autonomiecharakter sämtlicher Einzelkünste und überhöht diese durch deren Synthese zur „componirtesten Theatererscheinung“.

Schellings etwas merkwürdige Auslassung über ein „reales und äußerliches“, öffentliches Drama und ein „innerliches, ideales Drama“, das „Gottesdienst“ sei, die sich an seine Überlegungen zur „vollkommensten Zusammensetzung aller Künste“ anschließen und den

---

<sup>1038</sup> F. W. J. Schelling: Philosophie der Kunst. In: Ders.: Ausgewählte Schriften, Bd. 2: 1801-1803. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 564.

<sup>1039</sup> Indem Schelling Schlegels Differenzierung der Künste nach redenden und bildenden (bei Schlegel: simultan und sukzessiv) und deren Reihung nach Abstraktionsgraden aufgreift, kommt er auf die „zusammengesetzten“ Künste Gesang, Tanz und Schauspielkunst zu sprechen, die er aus systematischen Gründen aus seiner den Gesetzen der einzelnen Künste gewidmeten Überlegungen ausklammert: „Nachdem im Drama nach seinen zwei Formen die höchste Totalität erreicht ist, so kann die redende Kunst nur wieder zur bildenden zurückstreben, aber selbst nicht weiter sich bilden. Im Gesang geht die Poesie zur Musik zurück, zur Malerei im Tanz, theils sofern er Ballet, theils sofern er Pantomime ist, zur eigentlichen Plastik in der Schauspielkunst, die eine lebendige Plastik ist.“ (Ebd., S. 379.) Die Oper wird dabei zum Fluchtpunkt des Systems; nicht mehr der Tanz wird als „Ur-Kunst“, als Chiffre des Gesamtkunstwerks verhandelt.

<sup>1040</sup> Vgl. Anm. 1039.

<sup>1041</sup> Zum Konzept des Gesamtkunstwerks bei Schelling als philosophische Größe und seine Implikationen für das daraus resultierende Verhältnis von Gesamtkunstwerk, Kunst und Subjektphilosophie vgl. Armin Sollbach: Erhabene Kunst der Vernunft (Kant, Schelling, Derrida), Aachen-Hahn 1996, S. 185-191. Der Begriff „Gesamtkunstwerk“ taucht bei Sollbach allerdings ohne das Wort „Oper“ auf und nur im Hinblick auf Schellings Kunstphilosophie: „Die Welt Schellings ist die des Gesamtkunstwerks (techné) philosophischer Vernunft.“ (Ebd., S. 185.) Die Parallelen zwischen der Konzeption von Sollbach bezüglich Schellings „Gesamtkunstwerk“, bei dem die „Konstruktion der Welt in der Potenz der philosophischen techné ‚Kunst‘ – das vollendete ‚System des transcendentalen Idealismus‘ – als Intentionserfüllung“ eingesetzt werden kann (Sollbach, S. 186), und A. W. Schlegels Gesamtkunstwerk-Konzeption (s.o. S. 278) zeigen den direkten Zusammenhang zwischen der Oper als Modell und Schellings Gesamtkunstwerk-Konzept: „(...) so gibt es eigentlich auch nur Ein absolutes Kunstwerk, welches zwar in ganz verschiedenen Exemplaren existiren kann, aber doch nur Eines ist, wenn es gleich in der ursprünglichen Gestalt noch nicht existiren sollte.“ (Zitiert nach ebd.)

letzten Absatz seiner Kunstphilosophie bilden, lassen sich auf die Differenzierung des Modells Oper in einen realen und einen idealen Aspekt beziehen:

„Musik, Gesang, Tanz, wie alle Arten des Drama leben selbst nur im öffentlichen Leben und verbünden sich in diesem. Wo dieses verschwindet, kann statt des realen und äußerlichen Dramas, an dem, in all seinen Formen, das ganze Volk, als politische oder sittliche Totalität, Theil nimmt, ein innerliches, ideales Drama allein noch das Volk vereinigen. Deses ideale Drama ist der Gottesdienst, die einzige Art wahrhaft öffentlicher Handlung, die der neueren Zeit, und auch dieser späterhin nur sehr geschmälert und beengt geblieben ist.“<sup>1042</sup>

Diese Differenzierung in ein „äußerliches“ und ein „innerliches“ Drama verweist auf ein Überschreiten der Grenzen des bloß Ästhetischen hin zum Politischen<sup>1043</sup> („das ganze Volk“) und Sakralen („Gottesdienst“). Dabei findet eine Überhöhung der realen Kunstgattungen wie Musik und Tanz bzw. der Supergattung Oper in eine „ideale“ innerliche, sozusagen ‚virtuelle‘ neue Form, die man, der romantischen Terminologie gemäß, als das Poetische bezeichnen kann. Deren Stellung ist eine ambivalente: Zum einen garantiert sie Wahrhaftigkeit, zum anderen ist sie ein defizitärer Modus, da das „ideale Drama“ als Ersatz für das Gesamtkunstwerk der ‚älteren‘ Zeit fungiert.

Interessanterweise findet sich bei Friedrich Ast, einem Schüler A. W. Schlegels, dessen Nachschrift die einzige Überlieferungsquelle der Jenaer Vorlesungen von Schlegel darstellt<sup>1044</sup>, die gleiche Differenzierung in ein reales und ein ideales Gesamtkunstwerk mit der expliziten Zuordnung von Oper und Poesie. In seinem 1805 erschienenen *System der Kunstlehre* sah Ast in der Oper die „reale Einheit aller Künste, so wie die Poesie die ideale Einheit aller Künste ist.“<sup>1045</sup> Im Hinblick darauf läßt sich ein Muster für die Reduktion der sinnlichen Präsenz der Oper zu einer durch „Wortoper“ im Leseakt simulierten Präsenz der Poesie konstatieren, das an dasjenige erinnert, das Claudia Stockinger für das romantische (Lese-)Drama beschrieben hat.<sup>1046</sup> Dieses bleibt gewissermaßen auf dem halben Weg der Verinnerlichung stehen und überhöht die strukturellen Anlehnungen an das Modell Oper durch genuin poetische Gestaltungsmöglichkeiten. Die Oper als Gesamtkunstwerk-Modell wird im „idealen Drama“ aufgehoben.

---

<sup>1042</sup> Schelling, S. 380, Herv. im Orig.

<sup>1043</sup> Zur Ausweitung Gesamtkunstwerk-Konzeptionen vom Ästhetischen auf das Politische vgl. die frühen Gesamtkunstwerk-Konzeptionen bei Wagner (*Das Kunstwerk der Zukunft*).

<sup>1044</sup> Vgl. Behler: A. W. Schlegels Vorlesungen, S. 416f.

<sup>1045</sup> Friedrich Ast: *System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Ästhetik zu Vorlesungen und zum Privatgebrauch* entworfen. Leipzig 1805, S. 115 (zitiert nach Tadday, S. 122).

<sup>1046</sup> „Über die Verknüpfung von Oper und Drama läßt sich damit die These von der romantischen Lese- oder auch Vorlesedramatik neu begründen, indem die Musikalisierung des dramatischen Sprechens in der romantischen ‚Wortoper‘ deren Lesbarkeit resp. Hörbarkeit gewährleistet (ohne die prinzipielle Aufführbarkeit des Textes anzutasten). Der als theatralisches Ereignis inszenierte Damentext wird nicht erst in der alle Sinne einbeziehenden Aufführung zu einem Gesamtkunstwerk, sondern nimmt diese selbst schon – hier spielen die Nebentextanweisungen eine entscheidende Rolle – sprachlich vorweg.“ (Stockinger: *Das dramatische Werk Fouqués*, S. 313.)

### c) A. Schopenhauers absolute musikalische Oper

Schopenhauer spitzt das romantische Prinzip des Musikalischen im Rahmen seines ästhetisch-philosophischen Systems zu, indem er die Musik in §52 des dritten Buches von *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818) als „unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist,“ charakterisiert, während der Zweck der anderen Künste der Erkenntnis der (platonischen) Ideen dient, die wiederum die „adäquate Objektivation des Willens“ darstellen.<sup>1047</sup> Damit siedelt Schopenhauer die Musik auf der gleichen Ebene an wie die „Ideen“, weit vor den zweckgebundenen anderen Künsten, und kehrt dabei die Bewertung der „Dunkelheit des Gegenstandes“<sup>1048</sup> der Musik radikal ins Positive um. Die dergestalt postulierte Analogie zwischen der Musik und den Ideen entspricht in etwa Novalis' Verfahren der Weltdeutung anhand von Analogiebildungen, bei denen die Musik, aber auch die Mathematik als Modelle eine wichtige Rolle einnehmen<sup>1049</sup>. Anders als Hanslicks Formalismus, der, abgesehen von der metaphysischen Wendung im letzten Absatz seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*, das Wesen der absoluten Musik in ihrer eigenen Struktur, den „tönend bewegten Formen“, verortet, stellt Schopenhauers System der Musik als unmittelbare Objektivation des Willens gewissermaßen den Endpunkt der Loslösung vom Nachahmungsprinzip dar. In Schopenhauers Variante des platonischen Idealismus ist es der „Wille“, das „Ansich“<sup>1050</sup>, das durch die Musik einerseits und durch die „Ideen“ andererseits zur Darstellung kommt. Das schließt das wirkästhetische Prinzip der Affektdarstellung mit ein, indem die Musik, wie Schopenhauer hervorhebt, nicht eine bestimmte Leidenschaft ausdrückt, sondern „die Freude, den Schmerz“ etc. „in abstracto, das Wesentliche derselben“<sup>1051</sup>. Dementsprechend muß in der Oper, die keineswegs aus Schopenhauers System herausfällt, die Musik die Hauptsache sein. Da die Musik „eine im höchsten Grad allgemeine Sprache“<sup>1052</sup> ist – auch wieder eine Formulierung, die an Novalis anschließt –, darf die Oper sich nicht zu sehr nach den Worten richten, weil sie sonst eine Sprache redete, „welche nicht die ihrige ist“<sup>1053</sup>. Diese nachdrückliche Bestimmung für die Oper zeigt die anhaltende Bedeutung der Gattung auch in der sukzessiven Umwertung der Musikästhetik hin zum Paradigma der absoluten Musik. In der Oper selbst – Schopenhauer führt hier Rossinis Werke als herausragende Beispiele an – vollzieht sich die Wende zum unbedingt Musikalischen. „Von diesem Fehler“, nämlich eine Sprache zu reden, die nicht die ihrige ist, habe, so Schopenhauer, „Keiner sich so rein gehalten, wie Rossini: daher spricht seine Musik so deutlich und rein ihre eigene Sprache, daß sie der Worte gar nicht

---

<sup>1047</sup> Arthur Schopenhauer: Werke in 5 Bdn. Hg. v. Ludger Lütkehaus, Bd.1: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zürich 1988, S. 341.

<sup>1048</sup> Ebd.

<sup>1049</sup> Vgl. Christoph von Blumröder: „Streben nach Musikalischen Verhältnissen...“ Novalis und die romantische Musikauffassung. In: Die Musikforschung 33 (1980), S. 312-317.

<sup>1050</sup> Schopenhauer, S. 347.

<sup>1051</sup> Ebd., S. 346.

<sup>1052</sup> Ebd.

<sup>1053</sup> Ebd., S. 340.

mehr bedarf und daher auch mit bloßen Instrumenten ausgeführt ihre volle Wirkung thut.“<sup>1054</sup> Schopenhauer, der als Rossini-Bewunderer explizit der Melodie den Vorzug gibt<sup>1055</sup>, trennt also bei der Musik als Ideal ästhetischer Autonomie nicht primär zwischen den Gattungen, sondern nur im Hinblick auf seine kunstphilosophischen Ideen von der Musik als „Abbild des Willens selbst“<sup>1056</sup>.

In den kunstphilosophischen Systemen von A. W. Schlegel, Schelling und Schopenhauer tritt der quantitative Anteil der Oper gegenüber der Musik zwar zurück, dennoch zeigt sich die Oper an wichtigen Stellen als ein ästhetisches Modell. Bei Schlegel ist die Oper mit dem Tanz als Idee einer ‚Ur-Kunst‘ und als Gesamtkunstwerk verknüpft; bei Schelling wird die Oper als Gesamtkunstwerk im ‚idealen Drama‘ überhöht; bei Schopenhauer schließlich hat die Oper als genuin musikalisches Drama Anteil an der Idee der absoluten Musik, die als unmittelbares ‚Abbild des Willens‘ aufgefaßt wird. Damit kann in Bezug auf die kunstphilosophischen Systeme um 1800 für die Oper als Modell konstatiert werden, daß diese sowohl im Modus der Idee des Gesamtkunstwerks als auch in dem der Idee der absoluten Musik präsent ist.

---

<sup>1054</sup> Ebd., S. 346. Ähnlich äußert sich auch Grillparzer, der sich wünscht: „Ein Gegenstück zu schreiben zu Lessings *Laokoon*: Rossini oder über die Grenzen der Musik und Poesie.“ (Franz Grillparzer: Tagebücher und Reiseberichte. Hg. von Klaus Geißler. Berlin 1980.)

<sup>1055</sup> Vgl. Schopenhauer, S. 348.

<sup>1056</sup> Ebd., S. 341.

### 5.3. Musiktheater als Strukturmodell für das Erzählwerk von Eichendorff und Jean Paul

Joseph von Eichendorff und Jean Paul, zwei Autoren, in deren Werk die Musik eine wichtige Rolle spielt, haben in ihren Dichtungen auch auf das Modell der Oper zurückgegriffen, vor allem bei der Konzeption von epischen Szenen mit Musik in den Erzählungen und Romanen. Die Ausstattung solcher Szenen mit Musik weitet das Theater- und Inszenierungs-Modell der ‚Welt als Bühne‘ auf das Modell des Musiktheaters aus.

#### 5.3.1 Eichendorff und die epische Szene

In Eichendorffs Prosawerken stellt nicht nur das Musikalische, sondern auch die Oper ein zentrales Strukturmodell dar. Darauf bereits in den 1960er Jahren Ursula Wendler<sup>1057</sup> aufmerksam gemacht hat. Ausgehend von der Bedeutung der Musik im Kontext der Natur und des Menschen für Eichendorffs Ästhetik und unter Berücksichtigung des zeitgenössischen Musiktheaters untersucht Wendler Elemente der Lustspiel- und Operntradition in Eichendorffs Erzählwerk und vor allem das „Ineinanderspiel visueller, akustischer und szenischer Züge“<sup>1058</sup>. In einem direkten Vergleich zwischen einer Novelle Eichendorffs und einem Wiener Singspiel, der *Zauberei im Herbste* und K.F. Henslers *Donauweibchen*, demonstriert Wendler an einem konkreten musiktheatralen Werk, wie „die musikalisch-dramaturgische Konzeption eines Prosawerkes in direkter Anlehnung an das musikalische Theater, und zwar an das Wiener Singspiel, – zugleich als Überhöhung des Vorbildes –“ umgesetzt wurde.<sup>1059</sup> Im folgenden soll anhand eines an Wendlers grundlegenden Ergebnissen orientierten Überblicks gezeigt werden, wie die Oper als ästhetisches und strukturelles Modell in Eichendorffs Prosa präsent ist.

In den Analysen steht die „epische Szene“ im Vordergrund, deren Besonderheiten darauf zurückzuführen sind, daß sie auf weite Strecken wie ein imaginäres Musiktheater in Szene gesetzt sind. Das hat Konsequenzen für bzw. erwächst aus Eichendorffs neuer Autor- und Leser-Konzeption. Der verhält sich nicht mehr auktorial, als eine das Erzählen kontrollierende Instanzen, sondern fungiert ebenso wie der Leser als ein virtueller Beobachter, die als (nach)schaffende Instanzen der beschriebenen Szenerie gegenüberstehen. Bei der Frage nach der Oper als Modell für den Erzähltext geht es also nicht um eine direkte Rezeption des zeitgenössischen Musiktheaters in Eichendorffs Dichtung, sondern um Ideen des Musikalischen und Theatralen, die sich in den literarischen Formen niederschlagen. Daher versucht Wendler zu zeigen,

„wie einzelne Züge des musikalischen Theaters, die sich in Eichendorffs Idealvorstellung von der Verbindung Poesie und Musik wiederfinden, sich in seinem Erzählwerk niedergeschlagen haben, und zwar verwandelt im Sinne eben

---

<sup>1057</sup> Ursula Wendler: Eichendorff und das musikalische Theater. Untersuchungen zum Erzählwerk. Bonn 1969 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 75).

<sup>1058</sup> Ebd., S. 6.

<sup>1059</sup> Ebd., S. 162.



dieser Idealvorstellung, und wie diese Züge im Verein mit Zügen des Theatralischen überhaupt insofern von Wichtigkeit sind, als sie mit der Erzählweise des Dichters verschmelzen, so daß von diesen Zügen her Besonderheiten des Eichendorffschen Erzählstils mitbestimmt sind.“<sup>1060</sup>

Der zentrale Ausgangspunkt dafür liegt in der Differenzierung zwischen realer Oper und idealem Musiktheater. Mit ‚Oper‘ meint Eichendorff dort, wo er sie explizit erwähnt, meist die ältere italienische (Barock-)Oper, der „auf Noten gesetzte Gesamtunsinn des Zeitalters“<sup>1061</sup>. Diese Einschätzung entspricht der bekannten Kritik an der Oper als Ausstattungsspektakel. Demgegenüber tritt die Musik hervor als eine ursprüngliche Äußerungsform des Menschen und der Natur, man denke an das berühmte Lied, das in allen Dingen schläft. Die Verbindung dieses Musikkonzepts mit der Szenenhaftigkeit in den Erzählungen erzeugen, so lassen sich Wendlers Ergebnisse im Hinblick auf das Modell Oper zusammenfassen, eine ‚Oper zweiter (höherer) Ordnung‘ in den Erzähltexten von Eichendorff.

Das Musik-Konzept Eichendorffs reicht von der imaginären Naturmusik bis zu der im Handlungsgefüge real erklingenden Musik in Form von Instrumentalmusik – immer als melodische Soloinstrumente (Horn, Flöte, Geige) gedacht – oder als Vokalmusik. Dabei spielt letztere, also Lied und Gesang eine besondere Rolle als poetische Ausdrucksform des Menschen, die sich nicht mehr in den Kategorien einer Vertonung von Texten oder als Wort-Ton-Verhältnis fassen läßt. Daß die daraus erwachsende opernhafte Form des Textes, der zwischen lyrischen, betrachtenden Passagen (‚Arien‘) und handlungsorientierten ‚rezitativischen‘ Passagen wechselt, auch zu dem bereits erörterten Bereich des Modells Oper gehört, sei hier nur am Rande erwähnt.<sup>1062</sup> Das Konzept von Bühne und Theater reicht von den Dichtungskonzepten der ‚Welt als Bühne‘ über die für die Erzählstruktur als wesentlich zu erachtende Szenenhaftigkeit der Darstellung bis zur expliziten Kulissenhaftigkeit der literarischen Welten Eichendorffs, die sich in der Typenhaftigkeit des Figurenarsenals und dem formelhaften Inventar (‚Wald‘, ‚Quelle‘, ‚Kindheit‘, ‚Morgen‘ etc.)<sup>1063</sup> äußert. Eichendorff weist in seinen Erzählungen mehrfach auf die Kulissenhaftigkeit des Erzählten hin, wobei er einen humorvoll-ironischen Ton anschlägt. In *Ahnung und Gegenwart* heißt es beispielsweise:

„Der alte grämliche Winter saß melancholisch mit seiner spitzen Schneehaube auf dem Gipfel des Gebirges, zog die bunten Gardinen weg, stellte wunderlich nach allen Seiten die Kulissen der lustigen Bühne, wie in einer Rumpelkammer, auseinander und durcheinander, baute sich phantastisch blitzende Eispaläste und zerstörte sie wieder und schüttelte unaufhörlich eisige Flocken aus seinem weiten

---

<sup>1060</sup> Ebd., S. 6.

<sup>1061</sup> So die Formulierung in seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (zitiert nach ebd., S. 43). → „IV, 121ff“

<sup>1062</sup> Vgl. auch di Stefano: „Sind es in Goethes Roman allein die ‚poetischen‘ Figuren des Harfners und der Mignon, die in Liedern ihre Gemütslage ins Lyrische steigern, so ist die Welt der Eichendorffschen Romane eine große Musikbühne, ein in Deutschland angesiedeltes Arkadien geworden, wo alle Figuren ‚singen‘ oder, noch emphatischer gesagt, leben, um zu singen, in Liedern, die ihr Einvernehmen mit der Natur oder ihre Sehnsucht danach ausdrücken.“ (di Stefano, S. 123f.)

<sup>1063</sup> Vgl. Wendler S. 156.

Mantel darüber. Der stumme Wald sah aus wie die Säulen eines umgefallenen Tempels, die Erde war weiß, so weit die Blicke reichten, das Meer dunkel;<sup>1064</sup>

An einer anderen Stelle des Romans wird die Theater- und Kulissenhaftigkeit der Natur mit der geselligen Inszenierung eines „Tableau“<sup>1065</sup> verschmolzen. Die Zuschauer sitzen in einem abgedunkelten Saal, und als der Vorhang fällt, stellt die Natur die Kulisse dar, in der eine weibliche Gestalt drapiert ist:

„Man sah nämlich sehr überraschend ins Freie, überschaute statt eines Theaters die große, wunderbare Bühne der Nacht selber, die vom Monde beleuchtet draußen ruhte. Schräge über die Gegend hin streckte sich ein ungeheurer Riesenschatten wie hinaus, auf dessen Rücken eine hohe weibliche Gestalt erhoben stand.“<sup>1066</sup>

Die Bedeutung der Oper für Eichendorffs Erzähltheorie geht aber auch und vor allem von dessen Konzepten des Musikalischen aus. Eichendorffs „Musik der Natur“<sup>1067</sup>, die neben der Kulissenhaftigkeit der Natur den zweiten wichtigen Faktor für den Effekt von Opernhaftigkeit im Text darstellt, basiert auf der Ganzheitskonzeption der romantischen Naturanschauung. Sie macht das Metaphysische als Lied, Klang, Musik erfahrbar und zwar sowohl als real erklingende Musik als auch in einem weiteren Sinn als klingende Natur, wobei dies mehr als bloß metaphorisch gemeint ist. Dabei kommt auch das Orpheus-Motiv mit ins Spiel, also die Vorstellung einer ursprünglich welterzeugenden Sänger-Figur, dessen Echo noch heute für den richtig Lauschenden hörbar ist: „Die orphische Leier ist verstummt, aber ihre Melodie lebt weiter in den Dingen.“<sup>1068</sup> Die Aufgabe des Dichters ist die Erlösung des schlafenden Liedes in der sinnlichen Darstellung des Textes. Das Musikalische überhöht den Mitteilungswert der Wortsprache. Mit seiner eigenen Musik hat der Mensch Teil an dieser übergreifenden Naturmusik, das Singen und Musizieren der Figuren in Eichendorffs Dichtung wird zu einer „für ihr Verständnis notwendigen Verlautbarung ihres Wesens“<sup>1069</sup>. Hier schließt sich das Konzept der Oper auf der Basis des Gesangs an: „Denn die Oper vollzieht ihrer Grundidee nach die Verwandlung der geschauten Gestalt in Musik, indem sie den seelischen Ausdruck des Individuums im Gesang der Solostimme befreit.“<sup>1070</sup> Demnach sind die Lieder im Prosatext keine akzidentellen Zusätze, sondern sie dienen der direkten Charakterisierung der Personen und ihrer jeweiligen seelischen Zustände.

---

<sup>1064</sup> Joseph von Eichendorff: Ahnung und Gegenwart. Ein Roman. In: Ders.: Werke in 5 Bdn. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach u. Hartwig Schultz, Bd. 2: Ahnung und Gegenwart, Erzählungen I. Hg. v. W. Frühwald u. B. Schillbach. Frankfurt a. M. 1985, S. 53-382, hier S. 364.

<sup>1065</sup> Ebd., S. 188.

<sup>1066</sup> Ebd., S. 189.

<sup>1067</sup> Wendler, S. 9.

<sup>1068</sup> Ebd., S. 14.

<sup>1069</sup> Ebd., S. 29.

<sup>1070</sup> Ebd.

Eichendorffs Tendenz zur Sakralisierung auch des Ästhetischen wird in Wendlers Analyse des „literarhistorischen Werkes“<sup>1071</sup> deutlich. Seine Kritik am Ausstattungsspektakel Oper richtet sich vor allem gegen eine bloß sinnliche Musik, die die Poesie übertönt statt integrierender Bestandteil des Dramas zu sein:

„Mit einem Worte: die Musik hatte die freilich klägliche Poesie vollständig übertäubt, und aus dem rasenden Operntumult jener Zeit tönen nur einzelne Klänge von Hasse, Händel und Graun noch bis zu uns herüber.“<sup>1072</sup>

Statt dessen sollte der poetische Organismus streng motivisch-symbolisch durchkomponiert sein und die Musik als „Klang aus einer anderen Welt“<sup>1073</sup> sinnvoll mit einbezogen werden. Auch wenn Eichendorff keinen direkten Kontakt zum Operschaffen seiner Zeit hatte, entwickelt er Ideen zur Verbindung von Poesie und Musik, die denen der romantischen Opernkomponisten wie E.T.A. Hoffmann oder C. M. von Weber entsprechen (Stoff, Gesang, Rolle der Musik, Wunderbares). Seine Kriterien für den Roman in seiner *Geschichte der poetischen Literatur in Deutschland* begünstigen das „Eindringen von Zügen dramatischer Gestaltung in das Prosawerk“<sup>1074</sup>. Sie lesen sich in der Zusammenstellung von Wendler wie eine Charakterisierung wesentlicher Züge der Oper:

„unmittelbare lebendige Darstellung des Faktischen; plastische Gewalt der Handlung; rasches Fortschreiten von Tat zu Tat, von Abenteuer zu Abenteuer; Verzicht auf die pragmatische Motivierung, auf das Überzeugenwollen durch Erklärung; Verzicht auf Reflexion und Verzicht auf alles Retardierend-Räsonierende; Verzicht auf den Anspruch des Portraithaften; blitzartige Beleuchtung des Wunderbaren; unmittelbares Durchscheinen der göttlichen Fügung und Lenkung, des mystischen Zusammenhanges des Irdischen mit dem Überirdischen.“<sup>1075</sup>

Das zentrale Modell für Eichendorff ist das Lustspiel, was sich auch in der Konzeption des doppelten Liebespaares, dem seriösen und dem Buffo-Paar, niederschlägt einschließlich einem Verwechslungsspiel; dazu gehört auch - um Wendler zu ergänzen - die Perspektivierung des Geschehens aus Sicht der (männlichen) Buffo-Figur (vgl. Mozarts *Figaro* einerseits und den *Taugenichts* andererseits). Die opernhafte Typisierung des Figurenpersonals statt individueller Charakterzeichnung kennzeichnet auch Eichendorffs Texte - die Differenz von dramatischen und epischen Texten ist dabei nicht relevant.

Für das „Ineinanderspiel visueller, akustischer und szenischer Züge in Eichendorffs Erzählwerk“<sup>1076</sup> führt Wendler vor allem folgende Aspekte an, die zur Opernhaftigkeit der Dichtungen beitragen:

---

<sup>1071</sup> Ebd., S. 38.

<sup>1072</sup> Aus: *Geschichte des Dramas*, zitiert nach Wendler S. 43.

<sup>1073</sup> Wendler, S. 48.

<sup>1074</sup> Ebd., S. 61.

<sup>1075</sup> Ebd.

<sup>1076</sup> Ebd., S. 74.

Die *ausdrucksstarke Gebärde*: Nicht die detaillierte Schilderung von Bildern, Zuständen oder psychologisierende Entwicklung von Vorgängen ist Hauptmoment in Eichendorffs Erzählen, sondern vielmehr

„das In-Szene-Setzen von Bewegung, von bewegter Landschaft, von bewegten Handlungsabläufen. So wie die Landschaft durch die Bewegung von Licht und Klang lebendig wird, gewinnen die Personen ihr Leben aus der Bewegung, den Gesten, der Mimik und aus ihrer Sprache.“<sup>1077</sup>

Das führt zum Teil zu einer geradezu pantomimischen Bildwirkung und kann sich in Formulierungen niederschlagen, die sich wie Regieanweisungen lesen. Als Modelle macht Wendler Lustspiel, Opera buffa und Singspiel aus, die aus dem Zusammenhang mit der Commedia dell'arte heraus eine besondere Akzentuierung der Bewegung bewahrt haben.<sup>1078</sup>

Die *Konzeption der epischen Szenen* macht den Leser zum miterlebenden Zuschauer. Innermenschliches wird in der äußeren Aktion sichtbar, der Konflikt entwickelt sich im Spannungsfeld der Agierenden. Die Besonderheiten der epischen Szene bei Eichendorff stellt ihr Charakter einer erzählten dramatischen Szene dar, bei der der Erzähler als ordnende Vermittlungsinstanz ganz zurücktritt. Sie nimmt oft ihren Ausgangspunkt vom Lied oder endet mit einem lyrischen Monolog. Zugleich wird die bildhafte Phantasie des Lesers stark angesprochen. Die Landschaft tritt nie natürlich in Erscheinung, sondern wird wie eine ausgeweitete Bühnenkulisse in Szene gesetzt. Die Klärung der äußeren und inneren Situation einer Figur (dafür ist vor allem der Gesang einer Figur so wichtig wie bei der Oper die Arie) und Handlungsimpulse sind wesentliche Funktionen der epischen Szenen. Die *Aufklärungstechnik* ist ein weiteres wichtiges bühnenhaftes Element. Durch die episodenhafte, schrittweise Aufklärung von Handlungszusammenhängen entsteht in der Phantasie des Lesers der Eindruck des kontinuierlichen Ablaufs. Zugleich wird für den Leser eine Spannung erzeugt, die den Spannungsbogen der Dichtung überlagert. Die „auflösende Rückwendung“<sup>1079</sup> wird in das Sichtbare, in die Äußerung der Personen verlegt und nicht vom Erzähler eingefügt.

Die *Szenischen Zusammenhänge, vor allem Kontrast- und Finalkonstruktionen* sind entscheidende Momente für die Opernhaftigkeit von Eichendorffs Prosa. Gerade der Schluß des *Taugenichts*<sup>1080</sup> enthält alle Elemente eines Opernfinale: die festliche Versammlung der Hauptpersonen, die Klärung der Verwicklung, Festmusik und Feuerwerk.<sup>1081</sup>

---

<sup>1077</sup> Ebd.

<sup>1078</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>1079</sup> Ebd., S. 139.

<sup>1080</sup> Joseph von Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts. In: Ders.: Werke, Bd. 2 (wie Anm. 1064), S. 445-561, zum Finale vgl. S. 554-561.

<sup>1081</sup> Zum opernhafte Finale im *Taugenichts* vgl. Peter Rummenhüller: „Eichendorff, der die Romantik überlebte, findet den Schlüssel zur romantischen Aporie im Prinzip der Hoffnung. Am Schluß des *Taugenichts*, auf dessen Opernhaftigkeit Thomas Mann hinwies, ist so etwas wie ein symphonisches Finale arrangiert, nachdem sich alle Fährnisse und Verstrickungen aufgelöst haben“. (Peter Rummenhüller: Romantik und Gesamtkunstwerk. In: Walter Salmen (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Regensburg 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhundert; 1), S. 161-170, hier S. 166).

Der ideale Leser ist für Eichendorff der nachschaffende Leser, wie Wendler vor allem an den Leseranreden in *Ahnung und Gegenwart* aufzeigt, in denen der Leser durch das häufige ‚Wir‘ auf die gleiche Stufe gestellt wird wie der Dichter. Die Schranken zwischen Buch und Leser sind zu durchbrechen, die Welt des Buches will in der Phantasie des Lesers lebendig werden. Voraussetzung des Textes ist, daß er nicht den Gegenstand, den Raum und die Menschen beschreibt, sondern die

„Bewegung im Gegenstand, die Bewegung des Gegenstandes im Raum - und den Raum nur, insoweit er für das Geschehen Bedeutung hat - und den Menschen in der Bewegung, in seiner Aktion vor Augen stellt, indem er das Gegenständliche in der Klangvorstellung verdichtet, wie er den Menschen sich im Lied aussprechen läßt. Die Menschen und die Dinge offenbaren sich nicht in ihrer statischen Beschaffenheit, sondern in der Bewegung, in der Aktion wie auf der Bühne, im Klang und in der Musik. Und dadurch nicht zuletzt wird der Eindruck geweckt, daß ein Bühnengeschehen, an dem die Musik wesenhaften Anteil hat, erzählt wird. Der Leser wird in die Rolle eines Beobachters versetzt, dem sich der Ausblick auf das sich verdichtende Geschehen öffnet.“<sup>1082</sup>

Dieser *effet du scène*, die Erzeugung des Eindrucks von Szenenhaftigkeit macht zusammen mit der Musik im Text die Opernhaftigkeit in Eichendorffs Prosa aus.

### 5.3.2 Jean Paul und das episch inszenierte Welttheater

In der Ästhetik Jean Pauls wird die Oper einige Male in einer Weise genannt, die auf deren Modellfunktion hinweist. Für Jean Pauls Erzählwerk spielt die Oper insbesondere im Kontext der Welttheater-Konzeption eine wichtige Rolle.

Jean Pauls überlegte, die *Unsichtbare Loge* mit dem Untertitel „Hohe Oper“ zu versehen, der 1792 auf einer Liste neben Vorschlägen wie „Aeolsharfe“, „die Urne“ oder „die Mumie“ zu finden ist.<sup>1083</sup> Das kann man einerseits im Zusammenhang mit seiner Bestimmung des „hohen“ Menschen und „hohen“ Romans in der *Vorschule* sehen, es kann andererseits auch ironisch gemeint sein. In der *Vorschule der Ästhetik* kommt Jean Paul - nicht ganz ironiefrei - auf Schillers Entlehnung der Chöre aus der Oper zu sprechen, die ein poetisches Potential für Imagination der Leser haben:

„Schillers und anderer Sentenzen können als kleine Selbst-Chöre gelten, welche nur höhere Sprichwörter des Volkes sind; daher Schiller die Chöre, diese Musik der Tragödie, wieder aufführt, um in sie seine lyrischen Ströme abzuleiten. Den Chor selber muß jede Seele, welche der Dichtkunst eine höhere Form als die bretteerne der Wirklichkeit vergönnt, mit Freuden auf dem Druckpapier aufbauen.“<sup>1084</sup>

---

<sup>1082</sup> Wendler, S. 155.

<sup>1083</sup> Jean Paul: Sämtliche Werke. 1. Abt., 2. Bd.: Die Unsichtbare Loge. Hg. v. Eduard Berend. Weimar 1927, Einleitung S. X. - Vgl. auch Jean Pauls Metapher „hohe Oper des Sonnenuntergangs“, die Julia Cloot erwähnt (Julia Cloot: Geheime Texte. Jean Paul und die Musik. Berlin, New York 2001 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 17 (251), S. 233).

<sup>1084</sup> Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. Hg. v. Wolfhart Henckmann. Hamburg 1990, S. 237.

Eine weitere Erwähnung der Oper, die auf eine modellhafte Konzeption hindeutet, findet sich in dem posthum veröffentlichten Fragment *Über Musik*, das mit der Formulierung endet: „Oper das Gröste.“<sup>1085</sup> Zwar meint Julia Clout, Autorin einer Studie zur Rolle der Musik im Werk Jean Pauls<sup>1086</sup>, daß sich der Satz eher auf die Größe der Ereignisse einer Opernaufführung bezieht.<sup>1087</sup> Aus dem Kontext des Musik-Fragments scheint jedoch eine weiter reichende Modellfunktion der Oper für diese Aussage herauslesbar zu sein. Die in dem Fragment angerissenen musikästhetischen und musiktheoretischen Überlegungen greifen synästhetische Modelle auf, die nach Austauschverhältnissen zwischen den verschiedenen Sinneswahrnehmungen von Auge und Ohr und den Künsten fragen. Dabei kommen – anders als noch bei Herder, dessen sinnesphysiologische Fundierung der Künste in der Oper ein Modell für die Vereinigung von Gemälden für das Auge, Musik für das Ohr und Tanz für das Gefühl sah – die damals aktuellen Versuche einer zusätzlich naturwissenschaftlichen Fundierung zum Tragen. Ein Satz wie „die Longitudinalschwing[ungen] bild[en] in der Seele Gestalten“ läßt sich auf die intensiv rezipierten Versuche des Physikers Chladni beziehen, der auf mit Sand bestreuten und mit einem Bogen angestrichenen Glasplatten die sogenannten Chladnischen Klangfiguren erzeugte. Dieser Ansatz einer empirisch nachweisbaren Umsetzung akustischer (musikalischer) Phänomene in visuelle ‚Zeichen‘ wurde von den Romantikern enthusiastisch aufgegriffen – und schon von Brentano und Goerres in der Satire *Wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher* verlacht. Die Formulierung „Oper das Gröste“ läßt sich direkt auf ästhetische Synästhesieversuche beziehen, die einige Zeilen weiter artikuliert werden („Töne mit Farbe, Melodie mit Zeichnung. Wie gros können die Verhältnisse werden?“) sowie auf die zentrale Rolle, die der Musik zugesprochen wird: „Die Gesetze der Natur werden uns wie die der Alten durch Musik promulgiert [verkündet]“. Die größte Wirkung erreicht die Musik jedoch in der Oper, in der nicht nur das Ohr, sondern auch das Auge angesprochen wird: „Sie [die Musik, S.L.] ist am grösten wenn dem Auge wie in der Oper noch Gegenstände gegeben werden, die sie aussprechen“. Wenn Jean Paul dann als Abschluß des Musik-Fragmentes formuliert „Oper das Gröste“ meint er damit sicher nicht nur die physische Dimension der Opernaufführung, sondern vor allem eine ästhetische.

Im Rahmen von Jean Pauls Welttheater-Konzeptionen spielt die Oper als Modell eine wichtige Rolle. In ihrer Untersuchung der Modellfunktion des Theatralischen in Jean Pauls Dichtungstheorie und seinen Romanen führt Monika Schmitz-Emans<sup>1088</sup> eine ganze Reihe von Beispielen aus dem Bereich der Theatermetaphorik Jean Pauls an, in denen die Oper oder bestimmte Gattungen des Musiktheaters benannt und funktionalisiert werden. „Theater“ ist also als weitgefaßtes Konzept zu verstehen, das Masken, Kulissen,

---

<sup>1085</sup> Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, 2. Abt., 6. Bd.: Dichtungen, Merkblätter, Studienhefte, Schriften zur Biographie, Libri legendi, Teil I: Text. Hg. v. Götz Müller. Weimar 1996, S. 669. Die folgenden Zitate aus dem einseitigen Musik-Fragment werden nicht mehr extra ausgewiesen.

<sup>1086</sup> Clout (wie Anm. 1083).

<sup>1087</sup> In einem Brief an die Verfasserin.

<sup>1088</sup> Monika Schmitz-Emans: Dramatische Welten und verschachtelte Spiele. Zur Modellfunktion des Theatralischen in Jean Pauls Romanen. In: Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft 22 (1987), S. 67-93.

Maschinerie und eben das musikalische Theater mit einschließt. Jean Paul bezeichnet „die Welt als Theater“ oder als „Maskenball“; das Leben ist „ein Schauspiel“, „ein Operntheater“, eine „Opera buffa und seria“; Geschichte ist „das höchste Trauer- und Lustspiel“; der „Lebende ist ausgestattet mit Opernkleidern, Opernkasse und Theatermaschinen“; „Erinnerung und Hoffnung sind Kulissenmalerinnen“.<sup>1089</sup> Im Rahmen der romantischen Ästhetik, in der das poetische Werk zum „Modell der Wirklichkeit“<sup>1090</sup> wird, tritt neben den Roman das Drama als zentrale Gattung. „Wer recht poetisch ist, dem ist die ganze Welt ein fortlaufendes *Drama*“, heißt es etwa bei Novalis.<sup>1091</sup> Für Jean Paul stellt das romantische Drama die Vereinigung von Epos und Lyrik dar:

„Wendet man das Romantische auf die Dichtungsarten an: so wird das Lyrische dadurch sentimental - das Epische phantastisch, wie das Märchen, der Traum, der Roman - das Drama beides, weil es eigentlich die Vereinigung beider Dichtungsarten ist.“<sup>1092</sup>

Insgesamt verfolgt Jean Paul mit seiner Konzeption der Theater-Welt zwei Intentionen: zum einen eine aufklärerische, bei der es um die Kritik am Maskenwesen der höfischen und bürgerlichen Gesellschaft geht, an dem „Mißverhältnis zwischen äußerem Glanz der Erscheinung und innerer Leere der Köpfe und Herzen“<sup>1093</sup>; zum anderen aber um die grundsätzlichere Frage nach der Schein- und Kulissenhaftigkeit des Daseins, aus der es kein Entkommen gibt. Diese beiden Intentionen der Theater-Metapher sind, wie Schmitz-Emans unterstreicht, nicht miteinander vereinbar; die zweite, radikalere Variante erhält in Jean Pauls Werk im Laufe der Zeit zunehmende Bedeutung. Mit der in der Romantik weit verbreiteten Theater-Metapher - man denke nur an die *Nachtwachen des Bonaventura* - greift diese Generation auf ältere, barocke Konzepte zurück. Der entscheidende Unterschied besteht jedoch darin, daß es in der Welttheater-Konzeption des Barock ein ungebrochenes Vertrauen in Gott als den ‚Spielleiter‘ gibt, während den Romantikern dieses Vertrauen in einen transzendentalen Bezug verlorengegangen ist:

„Gottverlassen agiert das Ich auf einer Weltbühne ohne Hintergrund, in bloßen Kulissen; es ist gebunden an eine Rolle, deren Bezug auf eine verborgene oder zu erringende Identität zunehmend fragwürdiger wird.“<sup>1094</sup>

Für die Oper als Modell ergeben sich daraus mehrere Überlegungen. Im Kontext dieser im radikalen Wandel begriffenen Welttheater-Konzeption wird plausibel, warum auf die Oper gerade in ihrer bereits veralteten Form (Barockoper) zurückgegriffen wird. Als umfassendes, sinnfälliges Schauspiel schlechthin repräsentiert es eben diese barocke, als nicht mehr gültig empfundene Konzeption der Welt als Theater (vgl. auch Eichendorff). Zugleich versucht man gerade mit dieser überkommenen Form, einen sozusagen neo-transzendentalen Zusammenhang zu stiften, indem über das Modell der Musik und der Oper

<sup>1089</sup> Zitiert nach Schmitz-Emans, S. 70, Anm. 11.

<sup>1090</sup> Ebd., S. 68.

<sup>1091</sup> Novalis: Schriften, Bd. 3, S. 677.

<sup>1092</sup> Jean Paul: Vorschule, S. 101.

<sup>1093</sup> Schmitz-Emans, S. 71.

<sup>1094</sup> Ebd., S. 72.

das Poetische als ein neues ästhetisches Modell für die Welt eintreten soll. Anzumerken bleibt an dieser Stelle, daß für die aufklärerische Kritik die Künstlichkeit der Oper deswegen zum Problem wurde, weil sie deren Prämisse, die grundsätzliche Schein- und Kulissenhaftigkeit der barocken Weltkonzeption,<sup>1095</sup> nicht mehr akzeptiert, sondern die ‚Natur‘ beziehungsweise den Menschen zum Fixum erhebt. Die modifizierte Weitertradierung des Welttheater-Konzeptes, das im Kontext der romantischen Poetik dann eben auch das Drama ins Zentrum stellt, erzeugt also ein komplexes Austauschverhältnis zwischen alten und neuen Formen und Sinnbezügen, was sich nicht zuletzt in den Hinweisen auf das Modell Oper manifestiert.

Der Roman *Titan* mit seinen verschachtelten Theaterspiel-Ebenen wird von Schmitz-Emans als einschlägiges Beispiel für die zweite, grundsätzliche Intention des Welttheater-Konzepts bei Jean Paul angeführt. Tatsächlich finden sich in diesem Roman etliche nach dem Strukturmodell der Oper gestaltete Szenen. Die Welt als Kulisse, mit Musik als akustischer Dekoration, die die musikalischen Mythen der Empfindsamkeit dekonstruiert, die musikalische Landschaft als Opernkulisse, die im Modus der Musik inszenierte Durchlässigkeit von Innen- und Außenwelt als Illusion, das sind die Grundkonstellationen des Romans, insbesondere in den „Flötental“-Szenen. Die Verführungsszene, in der sich Linda im „Flötental“ dem vermeintlichen Albano, tatsächlich aber dem verkleideten Roquairol hingibt (128. Zykel), ist quasi eine „erzählte“ Opernszene. Die angebliche Naturmusik der Flöten, tatsächlich das Produkt von Maschinen, bildet die orchestrale Klangkulisse, das Thema, die sprachliche Gestaltung, der Aufbau der Szene einschließlich der Täuschung und Verführung sind allgemein typische Opernelemente und lassen sich speziell auf das Vorbild Mozarts zurückführen. Dazu gehört das sozusagen auf der ‚Bühne‘ vorgetragene einfache Lied der Geliebten am Beginn der Szene, die gesteigerte Leidenschaft, die in dem nur indirekt durch die Musik darstellbaren Akt der Vereinigung<sup>1096</sup> gipfelt, die überwältigende Macht der Musik und der Liebe. Jean Paul ordnet die Szene auch durch die Wortwahl, die floskelhaft emphatisch wirkt („Tränen der Glut und Pein und Wonne“), und die Dialoggestaltung dem Bereich der Oper zu: Das in Klammern gesetzte „(sagte sie)“ und („sagt’ er“) suggeriert dem Leser die Teilhabe an einer theatralen

---

<sup>1095</sup> In der barocken Welttheater-Konzeption wirkte gerade die Theaterform der Oper paradigmatisch, die – späterer Kritik zufolge – den Schein zum zentralen Merkmal erhebt. Die Argumente von „Schein“ oder „Künstlichkeit“ verfehlen in einem Kontext, der nicht Abbildungsverhältnisse, sondern Analogien herstellt, bei denen die Nicht-Identität zwischen Dargestelltem und Darstellendem bewußt bleibt, als Kritik den Punkt: „Das Barock erlebt die Welt als einen Komplex aus Kulissen, als fragilen und wandelbaren Hintergrund für die Szenerien der menschlichen Akteure, als in seiner Gesamtheit scheinhaftes und täuschendes Gebilde. Das Ich vermag seiner Rolle und der Kulissenwelt, in die es gestellt ist, zu Lebzeiten nicht zu entkommen; seine Handlungen sind in einen Spielplan eingebettet, den es weder selbst entwirft noch auch nur völlig durchschaut, obwohl er durchaus einen Sinn hat. Denn es gibt immerhin einen Spielleiter, der für den transzendenten Bezug des Lebens-Dramas einsteht, und dieser ist zugleich dessen Autor, Regisseur und kritischer Zuschauer; Gott selbst steckt hinter dem Weltspiel.“ (Schmitz-Emans, S. 72.)

<sup>1096</sup> Vgl. Clout, S. 251. – Auch Julia Clout konstatiert, daß „in solcherlei Passagen“ – gemeint sind solche wie die Geisterinsel-Szene im *Hesperus*, in der sparsam eingesetzte Klänge die Wirkung geisterhafter Natur verstärken und durch ihre Zeitlichkeit den plastischen Kulissen überhaupt erst voraus- und zurückweisende Dimensionen der Bedeutung verleihen – die Wirkung „stets ins Opernhafte geht.“ (Clout, S. 255.)



Aufführungssituation, die wegen der musikalischen Ausgestaltung eine Opernaufführung ist und bei ihrer Inszenierung im Text möglichst nicht durch Erzählereinschübe gestört werden soll. Dieses textliche Gestaltungsmittel einer quasi theatralen dialogischen Szene findet sich häufiger (vgl. auch Albano und die Gräfin in Rom), beispielsweise in der Theater-Inszenierung Roquairols, die in dessen Selbstmord endet (130. Zykel). Der dort vom Erzähler vorgenommene explizite Bezug auf Mozarts *Don Giovanni*<sup>1097</sup>, dem Archetypus der Verführers, unterstreicht die Opernhaftigkeit der vorangegangenen Verführungsszene. Die „ewige Ouvertüre aus Mozarts Don Juan“, die sich „wie ein unsichtbares Geisterreich langsam und groß in die Lüfte“<sup>1098</sup> erhebt, bildet das musikalische Vorspiel zu Roquairols Inszenierung, mit der die Grenzen zwischen Welt und Theater, Wahrheit und Schein, Inszenierung und Leben endgültig verwischen und zusammenbrechen. Die Konsequenzen reichen bis in die Erzählstruktur, die nur noch als diskontinuierliche existiert:

„Roquairol agiert simultan auf sämtlichen Ebenen; zuletzt verkettet er sie miteinander, indem er seinen wirklichen Selbstmord als Bühnentod inszeniert, ihn als Element des Binnenspiels auf die Rahmenhandlung ausgreifen läßt. Wie hier letztlich die Konzeption einer in sich stimmigen Identität fragwürdig wird, so auch die der ‚Realität‘ als deren Grundlage: Diese zersplittert in eine Vielzahl inkompatibler Szenen.“<sup>1099</sup>

Bei der narrativen Umsetzung von Jean Pauls ironisiertem Welttheater-Konzept wird der Rückgriff auf die Oper als Modell zu einem zentralen Moment für die Textstruktur.

Ein Vergleich zwischen der opernhaften, epischen Szene bei Eichendorff und dem episch inszenierten opernhaften Welttheater bei Jean Paul zeigt eine strukturelle Ähnlichkeit im Hinblick auf die Funktionalisierung der textuellen Inszenierung von musiktheatralen ‚Szenen‘. Zwar erstrebt Eichendorff eine möglichst große Unmittelbarkeit der Wirkung des Erzählten auf den Leser, die durch eine anschauliche szenische Präsentation als Textstrategie und die virtuelle Gleichstellung von Erzähler und Leser als ‚Beobachter‘ der epischen Szene erreicht werden soll, während sich bei Jean Paul der Einsatz von opernhaften ‚Szenen‘ im Text als Mittel der ironischen Distanzierung zwischen Autor, Text und Leser deuten läßt. Inhaltliche Hinweise, etwa die auf das künstliche Flötental, aber auch Textstrukturen wie die in Klammern gesetzten Hinweise auf eine bühnenhafte Inszenierung der Handlung, funktionalisieren die opernhaften Elemente in seinem Roman *Titan* für sein humorvoll-distanziertes Welttheater-Konzept. Auf einer übergeordneten Ebene erzeugen aber auch Eichendorffs Texte eine Distanz, indem sie mit der im Text selbst markierten Inszeniertheit ihrer Unmittelbarkeit in den Szenerien eine Leichtigkeit erzeugen, die zur Wirklichkeit des Lesers hin gebrochen wirkt. Das hieße für beide Autoren, daß ihr Rückgriff auf die Oper als Strukturmodell ironische Effekte im Text erzeugen, mithin das Modell im dritten Modus der Ironie verwenden.

---

<sup>1097</sup> Zur Vorbildfunktion von Mozarts *Don Giovanni* für den Roman, zu der auch die tragikomische Gestaltung und die Dopplung von „lichem Flötental“ und „düsterem Tartarus“ gehört, vor allem aber die Figur Roquairol, vgl. Cloot, S. 267-272.

<sup>1098</sup> Jean Paul: *Titan*. Hg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Frankfurt am Main 1984, S. 794.

<sup>1099</sup> Schmitz-Emans, S. 74.

## 5.4 Grenzüberschreitungen im Modell Oper bei Tieck

Die Oper spielt als ästhetisches Modell im Werk von Ludwig Tieck eine bedeutende Rolle, deren Einfluß sich auf seine poetologischen Schriften ebenso erstreckt wie auf seine Dichtung, namentlich die beiden Märchenkomödien *Der gestiefelte Kater* und *Die verkehrte Welt*. Neben diesen beiden Werken sind vor allem folgende Texte von Tieck zu berücksichtigen: der kurze, theaterkritische Text *Oper, Operette*, zwei Vorreden zur Veröffentlichung seines Librettos *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald*, einem „musikalischen Märchen“, das Kapitel „Symphonien“ in den *Phantasien über die Kunst* und der zentrale Text für Ludwig Tiecks frühromantische Poetik, der Aufsatz *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*. Charakteristisch für die Präsenz der Oper als Modell bei Tieck ist ihre ‚Diffusion‘ in die unterschiedlichsten Texte und Textsorten, die erst in ihrer Zusammen- und Gegenüberstellung das Modell Oper sichtbar werden lassen. Einzelne Aspekte wie der Rekurs auf eine opernhafte Finalstruktur im *Kater*, die Diskussion romantischer Komödientheorie am Beispiel der Opera buffa bei Mozart, das Modell der ‚Symphonie‘, die in Worten nachgestellte Schauspielmusik im *Gestiefelten Kater* und der *Verkehrten Welt* oder ästhetische Begründung des Wunderbaren durch Musik, was zum musikalisierten Theater führt, sind Elemente des Modells Oper, das sich erst in der Summe als ein wichtiger Fluchtpunkt für Tiecks Poetik konstituiert.

Die intermedialen Bezüge zwischen Oper, Musik und Literatur, anhand derer sich die Oper als ästhetisches Modell für Tieck nachzeichnen läßt, betreffen vor allem drei Bereiche: Zum einen die expliziten Bezugnahmen auf die Oper und die Thematisierungen der Oper, die sich nicht nur in den opernkritischen Schriften finden (*Oper, Operette, Dramaturgische Blätter*), sondern auch in den beiden Literatur-Komödien. Der zweite Bereich betrifft die Korrespondenzen zwischen Tiecks Poetik und seiner Opernästhetik, die in der Diskussion um das Märchen, das Wunderbare, die Rolle von Musik und Gesang als poetische Mittel und als Medien der Ironie, die Welttheater- und Gesamtkunstwerk-Konzepte zum Tragen kommen. Als drittes ist der Faktor Schauspielmusik zu nennen, der im Kontext der Diskussion um die Sinfonie einerseits und um Shakespeare andererseits als Modelle für Tiecks Dichtung von außerordentlicher Bedeutung ist.

Es ließen sich weitere Dichtungen von Tieck im Hinblick auf die Oper als ästhetisches Modell untersuchen: Der *Liebeszauber* aus dem Phantasia-Zyklus weist mit seiner theatralen Inszeniertheit am dramatischen Höhepunkt, der einen musikbegleiteten Maskenzug<sup>1100</sup> einschließt, grotesk verzerrte, doch erkennbare Züge des Opernhaften auf. Tiecks *Magelone*-Dichtung mit den eingefügten Liedern, die von F. Schlegel als „erzählte Oper“ charakterisiert wird (s.o.), ließe sich mit Eichendorffs von Liedern durchsetzter Prosa vergleichen und unter dem Aspekt diskutieren, ob die lyrischen Einlagen dem Modell Rezitativ - Arie folgen. Insbesondere den Bereich Oper als ästhetisches Modell für das

---

<sup>1100</sup> Zur Tradition der Maskenzüge vgl. die Beschreibung von Hartmann: „Maskenfeste bilden schon auf Grund der internationalen Beziehungen des Hochadels in den meisten europäischen Traditionen eine in ihren Grundzügen vergleichbare und wichtige Vorstufe der Nationalopern an der Schwelle zwischen Renaissance und Barock und bis ins 18. Jh. Gemeinsam ist ihnen die Kombination oder Verbindung der Medien Tanz, Gesang, Sprache, Dekoration und Pantomime, die Mischung von Scherz und Ernst sowie durchlässige Grenzen zwischen Schauspiel und Publikum.“ (Hartmann, S. 324.)

romantische Drama müßte, wie zu Beginn des Romantik-Kapitels ausgeführt, in einer weiterführenden Studie einer eingehenden Analyse unterzogen werden. Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva* von 1799, das als der „Prototyp des romantischen Dramas schlechthin“<sup>1101</sup> zu charakterisieren ist, wird auch als „Wortoper“<sup>1102</sup> bezeichnet, bei dem eine musikalische Umsetzung in der Sprache selbst aufgehoben ist.

#### 5.4.1 Romantische Komödie - „Oper ohne Musik“? zur Opernhaftigkeit des *Gestiefelten Katers* und zum Modell Mozart (*Oper. Operette., Das Ungeheuer und der Verzauberte Wald*)

In Tiecks wohl bekanntester Komödie, dem *Gestiefelten Kater*<sup>1103</sup>, findet sich sowohl eine Thematisierung von Oper, vor allem unter Rekurs auf Mozarts *Zauberflöte*, als auch der Aspekt der poetologischen Korrespondenzen zwischen Poesie und Oper sowie der Faktor der Schauspielmusik, der im Sinne einer Musikalisierung des Theaters in ironischer und - auf der Metaebene - poetischer Weise die besondere Wirkung des *Katers* mitverantwortet.

Was den thematischen Aspekt betrifft, so wird ‚Oper‘ zunächst auf satirische Art in den *Gestiefelten Kater* integriert. Das Publikum diskutiert zu Beginn des Stücks, ob es sich bei der zu erwartenden Komödie nun um eine Oper, eine Kinderposse oder ein Revolutionsstück handeln könnte. Das kongeniale, chaotische „Finale“ zitiert und parodiert unverhohlen die *Zauberflöte*. Bei genauerem Hinsehen beschränkt sich die Rolle der Oper keineswegs auf die der komödiantischen Ideengeberin. Ohne daß Tieck ein konkretes Gegenmodell benennen könnte - es bleibt bei einem Theaterstück über einen mißlungenen Theaterabend -, deutet sich implizit, und in der letzten Ansprache des Dichters auch explizit, die Möglichkeit einer neuen Ausrichtung (romantischer) Dichtung an, für die ‚Oper‘ einen Anhaltspunkt bietet. In der Oper ist bereits verwirklicht, worüber sich das ‚aufgeklärte‘ banausische Publikum noch wundert. Die Unwahrscheinlichkeit des sprechenden Katers, die das Hineinkommen „in eine vernünftige Illusion“ unmöglich macht<sup>1104</sup>, entspricht exakt dem auf der Opernbühne akzeptierten, singenden Menschen. Sie fällt mit dem zusammen, was der „Dichter“ im Epilog versuchsweise formuliert:

„Dichter. Ich wollte nur den Versuch machen, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurück zu versetzen, daß Sie dadurch dargestellte Märchen empfunden hätten, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein soll.“<sup>1105</sup>

---

<sup>1101</sup> Gerhard Kluge: Das romantische Drama. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hg. v. Hinck. Düsseldorf 1980, S. 186-199, hier S. 192.

<sup>1102</sup> Ebd.

<sup>1103</sup> Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. In: Ders.: Schriften in 12 Bdn. Hg. v. Manfred Frank u. a., Bd. 6: Phantasia. Hg. v. M. Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 490-564.

<sup>1104</sup> Ebd., S. 499.

<sup>1105</sup> Ebd., S. 562f.

„Kindheit“ und „Märchen“ fungieren für den Dichter, wobei hier eine gewisse Nähe von Figur und Autor angenommen werden kann, als Chiffren für das Poetische, das noch das Staunen und das freie Spiel der Phantasie kennt. Dessen Rezeption kann weder mit dem aufgeklärten Verstand („Sie hätten dann freilich ihre ganze Ausbildung auf zwei Stunden beiseit legen müssen“<sup>1106</sup>) noch mit einer bloßen Schau- und Sinneslust, die in dem finalen Operspektakel und dem Beklatschen der Dekoration parodiert wird, erfolgen. Vielmehr bedarf es einer spezifischen Gestimmtheit: „Kurz, Sie hätten wieder zu Kindern werden müssen.“<sup>1107</sup> Nicht nur der Dichter, sondern auch das Publikum beziehungsweise der Leser ist Produzent der Poesie.<sup>1108</sup> Das Stück mißlingt, weil sich das Publikum nicht in der erforderlichen Weise auf das Werk eingelassen hat. Daß schon im Prolog ebendieser Konflikt zwischen poetischer Aufnahmefähigkeit und „aufgeklärter“ Rezeptionshaltung innerhalb der Zuschauerfiguren thematisiert wird, entspricht der gleichen über die Rampe greifenden Poetik, die das Stück als Ganzes kennzeichnet.<sup>1109</sup>

Die Verwirrung des Publikums zu Beginn entzündet sich am Titel, der auf ein Märchen und ein Kinderstück verweist. Es werden mögliche Theatergenres diskutiert, denen das Stück zugeordnet werden könnte. Die nächstliegende Frage - nach der Befürchtung, es könne sich um eine „Kinderposse“ handeln - lautet: „Ist es denn vielleicht eine Oper?“<sup>1110</sup> Es wird spekuliert, ob es sich um eine „Nachahmung der neuen Arkadier“ handele, einem Stück von Vulpius nach einer Oper von Schikaneder und Franz Süßmeyer. Man ist sich uneins über die Notwendigkeit der Musik: Der eine wollte schon immer eine „solche wunderbare Oper einmal ohne Musik“ sehen, der andere meint, „ohne Musik ist es abgeschmackt.“<sup>1111</sup> Die Oper dominiert als Bezugspunkt im ästhetischen Diskurs des Publikums, wenn es um ein anti-illusionistisches Theaterstück geht. Mit seiner Parodie auf das Publikum, das über

---

<sup>1106</sup> Ebd., S. 563.

<sup>1107</sup> Ebd.

<sup>1108</sup> „In allen Genuß der Kunst muß unser Geist die Darstellung beleben und ergänzen; damit das Schauspiel ein wirkliches sei, muß die Imagination des Zuschauers zur Hälfte mitspielen.“ (Ludwig Tieck: Dramaturgische Blätter, Abschnitt „Übertreibung“. Leipzig 1852 (Reprint Berlin, New York 1974), S. 86 (Kritische Schriften, Bd. 4).) Vgl. dazu auch das Rahmengespräch zur *Verkehrten Welt* im Phantásus: „Allenthalben soll Anstand und Sitte herrschen, doch soll auch die Freiheit des Publikums bei öffentlicher Ausstellung nicht gefährdet werden, denn sonst verschwindet jenes geistige Band zwischen Bühne und Parterre, welches den Genuß erst hervorbringt, indem unbewußt die Zuschauer mitspielen und das Ganze wie ein gutgestimmtes Instrument mit verschiedenen Tönen und Oktaven zusammen klingt.“ (Ludwig Tieck: Phantásus (wie Anm. 1103), S. 686.)

<sup>1109</sup> Bernhard Greiner verweist cursorisch auf die ästhetische Überlegenheit der Oper als post-aufklärerische Theaterform: „Die Stumpfheit des Publikums, vor der der dargestellte Dichter mit seinem Stück wie der aufgebotene Theaterapparat kapitulieren zu müssen scheinen, gründet die Forderung, Märchenwelt und bürgerliche Wirklichkeit, mithin Poesie und Leben sauber zu trennen, die Genre-Gesetze nicht zu vermischen (die Unwahrscheinlichkeiten, die in der Oper goutiert würden, sind im Schauspiel noch lange nicht zulässig), kein Spiel transzendentaler Buffonerie zu begründen, d.h. nicht aus der Welt des Dargestellten in die der Darstellung zu springen, über das Dargestellte zu reflektieren und dann wieder in dieses zurückzuspringen.“ (Bernhard Greiner: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992, S. 272.)

<sup>1110</sup> Tieck: Der gestiefelte Kater, S. 492.

<sup>1111</sup> Ebd., S. 493.

„solche Kindereien, über solchen Aberglauben“ hinweg ist – „die Aufklärung hat ihre gehörigen Früchte getragen, wie sichs gehört“<sup>1112</sup> –, rekurriert Tieck auf eine Ästhetik des Wunderbaren und des Märchens, für das die Oper als paradigmatische Gattung auch um 1800 entsteht.

Im Anschluß an die Diskussion um das zu erwartende Theatergenre setzt Musik ein, die den Gepflogenheiten entsprechende – und in Tiecks Nachfolgekomödie *Die Verkehrte Welt* poetisch-ironisch gewendete – Eingangssymphonie der Schauspielmusik. Es bleibt nicht bei der akzidentellen musikalischen Untermalung eines Sprechstücks, vielmehr wird die Musik mit der Dichtung amalgamiert. Das Publikum wird zum musikalischen Akteur und Mit-Produzenten: Die Musik aus dem Orchestergraben wird ergänzt – oder übertönt – durch das quasi musikalische Pochen und Trommeln des Publikums: „Er [Leutner] trommelt, die anderen akkompagnieren.“<sup>1113</sup> Die Rede des Dichters, der am Ende des Prologs erstmals auftritt, wird mit Klatschen begleitet, er wird wie ein Opersänger mit Bravo- und Da Capo-Rufen von der Szene entlassen. Eine Steigerung erfährt diese unmusikalische Musikalisierung, die sich an etlichen weiteren Stellen des Stücks findet, im dritten Akt vor dem zweiten Auftritt des Besänftigers. Das vom Publikum produzierte Pochen, Zischen und Klatschen bildet nicht nur die begleitende ‚Schauspielmusik‘, sondern sogar eine melodramatische Untermalung für den Monolog des Dichters, in dem dieser bezeichnenderweise die Dringlichkeit eines erneuten Einsatzes des Besänftigers zum Ausdruck bringt, der mit der Macht der Musik eine beruhigende Wirkung auf das Publikum erzielen soll. In der Regieanweisung heißt es:

„Die Pausen [im Monolog des Dichters, S.L.] werden vom Parterre aus mit Pochen ausgefüllt, und der Dichter spricht diesen Monolog rezitativisch, so daß dadurch eine Art von Melodram entsteht.“<sup>1114</sup>

In ironischer Weise erfüllt das Publikum auf musikalischer Ebene die poetologische Forderung des Dichters, an der Produktion des Kunstwerks mitzuwirken. Die (Schauspiel-) Musik nimmt hier und an anderen Stellen, insbesondere auch in den *Zauberflöte*-Zitaten, eine strukturelle Funktion im Komödiengeschehen ein.

Am Ende des zweiten Aktes war der Einsatz des „Besänftigers“ erfolgreich gewesen. Mit *Zauberflöten*-Zitaten und Anspielungen auf den Orpheus-Mythos wird der Topos von der Macht der Musik veralbert, auf der übergeordneten Ebene des Theaterstücks funktioniert aber eben dieser Rückgriff auf bestimmte Formen, Darstellungs- und Wirkmechanismen der Oper. Tieck profitiert noch in der „ironischen Verneinung von den Effekten des Parodierten“:

„Die parodistischen Zitate aus der *Zauberflöte* gehören in den Kontext der Tieckschen Ausfälle gegen die opernhafte Hypertrophie der ‚Dekoration‘ im Schauspiel. Tieck ist sich wohl bewußt, daß er kein glaubhaftes positives Rezept – frei von Ironie – zur Verfügung hat, um sein ‚Publikum‘ ebenso rasch (wenn auch nur für einen Augenblick) zu besänftigen, und profitiert noch in der ironischen Verneinung von den Effekten des Parodierten. Nicht nur für das Märchen des

---

<sup>1112</sup> Ebd.

<sup>1113</sup> Ebd., S. 495.

<sup>1114</sup> Ebd., S. 559.

‚Dichters‘, auch für sein Gesamtstück gewinnt er Theaterreize, erhöhte Bühnenwirksamkeit aus dem Bildzauber des ‚Besänftigers‘ und seiner Theatermaschinerie, was ihn natürlich nicht hindert, die Dekoration dadurch lächerlich zu machen, daß er gerade ihr - und nur ihr - am Schluß den Beifall seines ‚Publikums‘ gewährt.“<sup>1115</sup>

Dieses Oszillieren zwischen Parodie und Funktionalität des Musikalischen im Schauspiel macht einen spezifischen Teil der Tieckschen Ironie aus.

Die *Zauberflöte* spielt bei der Thematisierung der Oper als Modell für den *Kater* eine zentrale Rolle. Neben den beiden großen *Zauberflöte*-Zitaten während der Auftritte des Besänftigers wird der Bezug zu Mozarts Erfolgsoper im Verlauf des Stücks mehrfach hergestellt. Neben der erwähnten Anspielung auf eine andere Oper des *Zauberflöte*-Librettisten Schikaneder im Prolog finden sich Bemerkungen des Publikums über die Ähnlichkeit des gebotenen Stücks mit der *Zauberflöte*. Im „Zwischenakt“ nach dem ersten Akt - also dort, wo der Theaterpraxis gemäß die erste Zwischenakt-Musik stattfinden müßte<sup>1116</sup> - diskutiert das Publikum die bisher gebotene Vorstellung, insbesondere die Wahrscheinlichkeit eines Katers auf der Theaterbühne und die - positiv formuliert - nicht-finale Dramaturgie<sup>1117</sup>. Dabei wird das Gefallen am Stück durch den Bezug auf die *Zauberflöte* als Vorbild für den Dichter begründet: „Nachbar. Sehr hübsch, in der Tat hübsch; ein großer Mann, der Dichter, - hat die *Zauberflöte* gut nachgeahmt.“<sup>1118</sup> Am Ende des zweiten Akts hat der Besänftiger seinen ersten Auftritt mit dem Schikanederschen Glockenspiel, um den König zu besänftigen - eine Parodie sowohl auf den biblischen König Saulus als auch auf die empfindsame Musikkultur -, was jedoch einen größeren Aufruhr im Publikum zur Folge hat. In einer kongenialen Überschreitung der Spielgrenzen zwischen Rahmenhandlung und Märchenhandlung setzt der Dichter die musiktheatralen Mittel aus der *Zauberflöte* schließlich zur Besänftigung des Publikums ein. Daraus entwickelt sich ein Opernfinale, das mit Glockenspiel, Publikumsgeräuschen, Ballett, Gesang, Tierauftritten und Textzeilen aus Mozarts Oper ein grandioses Spektakel darstellt. Die Überschreitung der Spielgrenzen kennzeichnet auch das nächste *Zauberflöte*-Zitat, was bedeutet, daß die Parabase im *Gestiefelten Kater*, also das illusionsbrechende Moment des ‚vor die Rampe Treten‘ und die Grenzen zwischen Theaterhandlung und Publikum<sup>1119</sup>, eng mit dem Modell

---

<sup>1115</sup> Helmut Kreuzer: Nachwort. In: Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater. Hg. v. H. Kreuzer. Stuttgart <sup>2</sup>1984, S. 66-80, hier S. 74.

<sup>1116</sup> Formal nehmen Prolog, Zwischenspiele und Epilog, die im *Kater* als abgesetzte Einschübe des Publikums gestaltet sind, die Position von Eingangssinfonie, Zwischenaktmusiken und Schlußsymphonie in der Schauspielmusik ein. Man könnte also in einem gewissen Sinn von der Ersetzung der Schauspielmusik-Passagen durch ‚Zwischenspiele in Worten‘ sprechen. In der Ersetzung der musikalischen Zwischenspiele durch Worte kann die Umsetzung der im Prolog genannten Idee einer „Oper ohne Musik“ gesehen werden. Vgl. auch die Wortmusik in der *Verkehrten Welt*.

<sup>1117</sup> „Fischer. (...) Wozu war denn nun wohl die letzte Szene? Leutner. Zu gar nichts, sie ist völlig überflüssig; bloß um einen neuen Unsinn hineinzubringen. Den Kater verliert man nun ganz aus den Augen, und man behält gar keinen festen Standpunkt.“ (Tieck: Der gestiefelte Kater, S. 513.)

<sup>1118</sup> Ebd.

<sup>1119</sup> Zur Parabase - oder Parekbase - als das in Anlehnung an die antike Komödie entwickelte anti-illusionistische Konzept der romantischen Komödie vgl. Uwe Japp: Die Komödie der Romantik.

Oper verknüpft ist. Auf des Katers Versicherung, er würde für seinen Herrn sogar „durchs Feuer laufen“, assoziieren die Zuschauer sofort die berühmte finale Wasser- und Feuerprobe, die – Ironie des Stücks – am Schluß als äußerstes Theatermittel tatsächlich auch das Finale der Kater-Geschichte darstellen wird: „Haben Sies wohl gehört? – Er wird durchs Feuer laufen. – Schön! da bekommen wir noch die Dekoration aus der Zauberflöte, mit dem Wasser und Feuer.“<sup>1120</sup> Der opernmäßige Beschluß des letzten Aktes enthält neben wörtlichen Zitaten aus der *Zauberflöte* („In diesen heil'gen Hallen“), dem Glockenspiel, den Dekorationen und der Feuer- und Wasserprobe als Schlußhandlung auch die Originalmusik:

„Das Parterre fängt an zu klatschen, indem verwandelt sich das Theater, das Feuer und das Wasser aus der Zauberflöte fängt an zu spielen, oben sieht man den offenen Sonnentempel, der Himmel ist offen und Jupiter sitzt darin, unten die Hölle mit Tarkaleon; Kobolde und Hexen auf dem Theater, viel Lichter. Das Publikum klatscht unmäßig, alles ist in Aufruhr.“<sup>1121</sup>

Damit geht nicht nur der Wunsch des Publikums nach einer „wunderbaren Oper ohne Musik“<sup>1122</sup> in Erfüllung, indem die Komödie mit opernhafte Mitteln arbeitet und zentralen Kategorien Oper – Unwahrscheinlichkeit, Darstellung des Wunderbaren (Kater, Märchen), epische Dramaturgie, ironische Brechung und Spektakel – Rechnung trägt. Es wird außerdem stark mit Musik gearbeitet, und zwar auf drei Ebenen: als Schauspielmusik (in der Regieanweisung zu Beginn des Prologs sind die Orchestermusiker erwähnt, die ihre Instrumente stimmen), als Inzidenzmusik, beispielsweise am Königshof oder in Form des Glockenspiels und Gesangs des Besänftigers, und die vom Publikum produzierte ‚Musik‘ (das als melodramatische Begleitung fungierende Pochen und Trommeln, die Gespräche, die die Zwischenaktmusiken bilden). So wie die Grenzen zwischen Vorstellung und Zuschauer, zwischen Theater und Welt brüchig und überspielbar werden, so auch die zwischen Wort und Musik, Geräusch und Ton, Theater und Oper. Die intensive, wenngleich ironische Nutzung von Formen und Mitteln der Oper verweist auf deren eminente Rolle für das romantische Theater. Es geht nicht (nur) um eine Parodie auf die überkommenen Theaterformen, dafür ist gerade das Modell der *Zauberflöte* zu stark in die Struktur des *Gestiefelten Katers* eingebaut. Das musikalisierte, grenzüberschreitende Theater ist Modell und Ideal, wenngleich es vorerst nur im Modus der Ironie realisiert werden kann.

In verschiedenen Schriften Tiecks kommt dessen Opernästhetik zum Ausdruck, aus der sich Rückschlüsse auf die Funktionen der Oper als ästhetisches Modell ziehen lassen. Es handelt sich zum einen um den kurzen, opernkritischen Text *Oper. Operette.* aus dem Jahr 1825 und zum anderen um zwei Reflexionen zu seinem einzigen Libretto, die unverton

---

Typologie und Überblick. Tübingen 1999 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 100), bes. S. 17-46.

<sup>1120</sup> Tieck: Der gestiefelte Kater, S. 543.

<sup>1121</sup> Ebd., S. 560. Die Aversion des jungen Tieck gegen die *Zauberflöte* richtet sich gegen die ausufernde Mechanik und das Dekorationswesen der opulenten Opernaufführungen (vgl. Japp: Die Komödie der Romantik, S. 116).

<sup>1122</sup> „Müller: Das wäre nun nicht übel, denn ich habe schon längst gewünscht, eine solche recht wunderbare Oper einmal ohne Musik zu sehen.“ (Tieck: Der gestiefelte Kater, S. 493.)

gebliebene<sup>1123</sup> Dichtung *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald. Ein musikalisches Märchen in vier Aufzügen* (1798)<sup>1124</sup>. Die zentralen Punkte für unseren Zusammenhang sind dabei die strukturelle Nähe von Komödie und Oper, die Tieck programmatisch herstellt, die Auffassung von Gesang und Musik als poetische Mittel (unabhängig von der theatralen Gattung) sowie die Kompositionen Mozarts als Modell für die romantische Kunst.

In *Oper. Operette*. bezeichnet er die „große ernste Oper“ des 18. Jahrhunderts, also die italienische *Opera seria* als „ein Werk des Luxus, als eine künstliche Treibhauspflanze“<sup>1125</sup>, eine Bemerkung, die in der Forschung gerne als Beleg für Tiecks Auffassung von der Künstlichkeit der Oper als solcher herangezogen wird<sup>1126</sup>. Tatsächlich muß man aber nach historischen Gattungen differenzieren, denn die aus der Tradition der *Opera buffa* entstandenen „unsterblichen Werke unseres Mozart“ sind für Tieck ästhetische Vorbilder. Er ist der Komponist, der die

„Kunst gleich bis an ihre äußersten Grenzen geführt, und der Musik eine Form gegeben hat, in welcher sie, als in einer wahren und nothwendigen immerdar fortwirken, wachsen, sich neu verwandeln, und unermüdet spielen und ringen kann, und neue Modifikationen und Gestaltungen dieser wahren romantischen Kunst zu erschaffen, und eben sowohl scherzend als tiefsinnig auszubilden. Hier wenigstens ahnet und schaut meine Phantasie noch unendliche neue und mannichfaltige Gestalten (...). Wenige von den neueren Componisten, auch den besten, haben so rein und vollständig die wahre romantische Oper aufgefaßt, als Mozart.“<sup>1127</sup>

Im Zusammenhang mit seinem Libretto *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* liegen zwei Texte von Tieck vor, in denen er sich ausführlich über die romantische Oper ausläßt; sie geben interessante Aufschlüsse über den Zusammenhang von Komödie und Oper. Es handelt sich um das Vorwort der ersten Druckfassung (1800)<sup>1128</sup> und einen längeren Abschnitt aus dem „Vorbericht“ zum elften Band der von Tieck besorgten Werkausgabe von 1829<sup>1129</sup>. Im Vorbericht werden vor allem zwei Dinge als zentrale Kennzeichen der romantischen Oper deutlich: zum einen der anhaltende Vorbildcharakter Mozarts und zum anderen die Individualität der einzelnen Werke. Aufgrund der strukturellen Nähe zwischen Komödie und Oper, die in Tiecks Ausführungen deutlich wird, läßt sich zumindest eine

<sup>1123</sup> Tieck hatte das Libretto im Auftrag von Reichardt verfaßt, der es vertonen und mit Iffland in Berlin zur Aufführung bringen wollte; nach einiger Zeit erhielt er das Manuskript jedoch ohne nähere Angabe von Gründen zurück.

<sup>1124</sup> Ludwig Tieck: *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald. Ein musikalisches Märchen in vier Aufzügen* [1798]. In: Ders.: *Schriften*, Bd. 11: *Schauspiele*. Berlin 1829 (Reprint Berlin 1966), S. 145-268.

<sup>1125</sup> Ludwig Tieck: *Oper. Operette*. In: Ders.: *Dramaturgische Blätter*, Teil 2. Leipzig 1852 (Reprint Berlin, New York 1974) (*Kritische Schriften*, Bd. 4), S. 91-95, hier S. 91. Diese Skizze findet sich im Abschnitt „Bemerkungen, Einfälle und Grillen über das deutsche Theater“.

<sup>1126</sup> Vgl. Mayer: *Künstlicher Naturzustand*, S. 156.

<sup>1127</sup> Tieck : *Oper. Operette*, S. 93f.

<sup>1128</sup> Ludwig Tieck: *Anstatt einer Vorrede*. [Vorwort zu *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald*]. In: Ders.: *Das Ungeheuer* (wie Anm. 1124), S. 147-150.

<sup>1129</sup> Ludwig Tieck: *Vorbericht zur dritten Lieferung* [Auszug]. In: Ders.: *Schriften*, Bd. 11: *Schauspiele* (wie Anm. 1124), S. XLVIII-LVII.



ähnliche, wenn nicht die gleiche Ästhetik romantischer Kunst bei Tieck konstatieren. Spätestens beim spezifischen Einsatz von Musik auf der Theaterbühne wird das Konzept ‚Oper‘ im Sinne eines „mannigfaltige Formen“<sup>1130</sup> und mediale Mittel umfassenden Modells romantischer Kunst wirksam. Mozarts Opern stehen bei Tieck paradigmatisch für das individuelle Kunstwerk, das seine je eigenen Formen aus eigener Gesetzlichkeit entwickeln muß, anstatt sich an vorgegebene Regeln zu halten oder Vorbilder nachzuahmen. Damit steht Tiecks Kunstkonzept in entschiedenem Gegensatz zur klassizistischen Autonomieästhetik, die die Abgeschlossenheit des Kunstwerks – Goethes „kleine Welt für sich“, die nur mit sich selbst übereinstimmt und zu der die Oper das Modell liefert – betont. Gegenüber der selbstbezüglichen Relation von Teil und Ganzem im klassizistischen Kunstwerk betont Tieck das Überschreiten der Kunstgrenzen, wie es beispielsweise Mozart in der „wahren romantischen Oper“ vorgeführt habe. Dort kann die Phantasie „noch unendliche neue und mannichfaltige Gestalten“ schauen. Mozarts Opern stehen als Modell für das offene, prozessurale Werk, das nicht abgeschlossen ist, sondern wächst und sich stets von neuem verwandelt. So konzipiert, ist das Gelingen des romantischen Kunstwerks jedoch eine Frage des nur selten anzutreffenden günstigen Augenblicks. Die „ächte romantische Oper“<sup>1131</sup> befindet sich, so Tieck, nach Mozart sogar wieder auf dem Rückzug. Die Charakterisierungen der einzelnen Werke Mozarts, genannt werden *Don Juan*, die *Zauberflöte*, *Figaros Hochzeit* und die *Entführung*, illustrieren Tiecks originalistisches Konzept. Sie sind „Muster und Vorbilder, die dem Genie unendlich mannigfaltige Wege und Aussichten zeigen“<sup>1132</sup>. Der Fokus liegt auf der „romantischen“ Oper im Gegensatz zur tragischen Oper, deren Muster Gluck vorgelegt habe. Sie amalgamiert die unterschiedlichsten Formen und Ausdruckswerte: „Unendliche Fülle des Humors, Witzes, Gefühls und der süßesten Liebe und innigsten Leidenschaft“.<sup>1133</sup> Die Gattungsmischung im *Don Giovanni*, der „die letzte Gränze des Möglichen schon berührte“<sup>1134</sup>, intensiviert die Wirkung: „Don Juan ist gleichsam eine phantastische Tragödie und die grellen Töne der Lust und des Witzes erheben die dunkle und wilde Leidenschaft noch mehr.“<sup>1135</sup> Die romantische Oper als große synthetische Kunst wird nur durch die Fähigkeiten der ausführenden Künstler begrenzt, nicht durch vorgegebene Gesetzmäßigkeiten. Scheint in dem bereits Gesagten Tiecks romantische Ästhetik durch, die er hier an der Oper aufzeigt und die er im Shakespeare-Aufsatz (s. u.) am Werk des englischen Dichters exemplifiziert, so gibt es an dieser Stelle auch einen unmittelbaren Konvergenzpunkt von Opern- und Komödientheorie, der auf eine Vorbildfunktion der Oper für die romantische Komödie hindeutet:

---

<sup>1130</sup> Ebd., S. XLIX.

<sup>1131</sup> Ebd., S. LI.

<sup>1132</sup> Ebd. – Das originalistische Konzept betrifft auch das Verhältnis von Dichter und Komponist, wo keineswegs einer dem anderen dienen sollte, sondern sich beide in der Ausrichtung des Werkes einig sein müssen, „um in jeder Produktion eine neue Form, eine neue Gattung von Musik hervor zu bringen.“ (Ebd.)

<sup>1133</sup> Ebd.

<sup>1134</sup> Ebd., S. XLIX.

<sup>1135</sup> Ebd., S. L.

„Vielleicht läßt die romantische Oper so viel Mannigfaltigkeit der Formen, so verschiedene Elemente zu, als die romantische Komödie, in welcher auch bei weitem noch nicht alles versucht ist, was sich der ahndenden Phantasie darbietet.“<sup>1136</sup>

Eine weitere Übereinstimmung zwischen Oper- und Komödientheorie liegt in der Aktualisierung des Wunderbaren und den Einsatz von Musik in Tiecks Märchenkomödien, vor allem in Form von Schauspielmusik und Gesang. Aus den Texten, in denen Tieck sein Opernlibretto diskutiert, der *Vorrede* und dem *Vorbericht*, lassen sich ästhetische Kriterien herausfiltern, die in seiner romantischen Poetik und den Komödien zum Tragen kommen. Tieck erwähnt im Zusammenhang mit Reichardts Versuch, sein „musikalisches Märchen“ *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* zu vertonen, dessen Schauspielmusik zu Shakespeares *Macbeth*, in der ihn wohl die Hexenszenen besonders beeindruckt hatten. Reichardts *Macbeth*-Ouvertüre und -Hexenszenen werden von Tieck auch im Kapitel „Symphonien“ in den *Phantasien über die Kunst*<sup>1137</sup> gewürdigt, auf das er wiederum im Vorwort zu *Das Ungeheuer* ausdrücklich verweist. Tieck scheint keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Reichardts Schauspiel- und dessen Opernmusik zu sehen, es gibt dazwischen keine ästhetische oder funktionale Trennlinie.

Zentral für unsere Fragestellung sind Tiecks Ausführungen zur Musik als dramaturgisches Mittel. Der Vergleich zwischen der Funktionalisierung der Musik in der Märchenkomödie *Der gestiefelte Kater* und Tiecks Beschreibung seiner musikdramatischen Konzeption des *Ungeheuer*-Librettos zeigt eine konzeptionelle Übereinstimmung zwischen romantischer Märchenkomödie und romantischer Märchenoper. Die Unterscheidung von Oper und Komödie ist nicht mehr eine qualitative zwischen Gattungen, sondern höchstens noch eine quantitative, die sich nach dem unterschiedlichen Anteil von gesprochenem Text und Musik bemessen würde.

Zu Tiecks Intentionen bei der Abfassung des Librettos gehörte die Musikalisierung der Handlung und der Dramaturgie, die in einem finalen Spektakel münden sollen:

„Eben so war mein Bestreben gewesen, die Handlung während der Musik fortschreiten zu lassen, im Ernsten wie Komischen die Situationen, so wie die Geschichte selbst, musikalisch zu machen, und vorzüglich zum Schluß die musikalischen Elemente und Effekte zu steigern.“<sup>1138</sup>

Einen besonderen Kunstgriff wendet Tieck bei der Behandlung des Gesangs an. Tieck nutzt den Gesang und dessen bewußte Negierung für seine poetische Konzeption. Er entwirft zwei Figuren, die als „prosaische Naturen“ im Gegensatz zum sonstigen Personal ohne Gesang und Musik auftreten:

---

<sup>1136</sup> Ebd., S. L. – Ruth Petzold zitiert diesen Satz, um auf die „vielfältigen, vielversprechenden, gattungsüberschreitenden Möglichkeiten der Komödie“ hinzuweisen, was bedeutet, daß die Oper als ein direktes Modell für die Komödie aufgefaßt wird. (Ruth Petzold: *Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien*. Würzburg 2000 (Stiftung für Romantikforschung; 7), S. 76.)

<sup>1137</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder u. Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst*. Hg. v. Wolfgang Nehring. Stuttgart 1983, S. 105-114.

<sup>1138</sup> Tieck: *Vorbericht*, S. LV.

„Mir schien es bei meinem Gedicht nothwendig, daß die prosaische, oder redende Parthie einen nicht unbedeutenden Raum einnehme, ich glaubte, daß das immer wiederkehrende Rezitativ in einer romantischen Oper ermüden müsse; als Gegensatz wollte ich die völlige Unterbrechung der Musik, das Ausruhen des Ohrs im Redevortrag als poetisches nothwendiges Element gleichsam musikalisch benutzen. Ist das parlando, in welches in komischen Opern das Rezitativ sich auflöst, doch nur gar zu oft eine unreife linkische Rede. Ich hatte mir deshalb zwei sprechende Charaktere, welche niemals singen, den König und seinen vernünftigen Minister ausbedungen und vorbehalten. In diesen prosaischen Naturen sollte die Unmusik sich den phantastischen, abergläubigen, verliebten gegenüber, als nothwendig rechtfertigen.“<sup>1139</sup>

Wendet man diese librettologischen Überlegungen auf Tiecks Märchenkomödie an, dann läßt sich das Opernhafte des *Katers* noch genauer fassen. Tieck konzipiert das Publikum, das im Prolog des *Katers* zusammen mit dem stimmenden Orchester<sup>1140</sup> sozusagen die Eingangssymphonie bildet und das an anderen Stellen, wie gezeigt wurde, die musikalische Untermalung darstellt, gemäß seiner hier getroffenen librettistischen Konzeption zugleich als musikalisierten Handlungsträger (Position und Funktion von Schauspielmusik) und als „prosaische Naturen“ (ohne Gesang, mit „Unmusik“). Die Publikums-Diskussionen sind gesprochene - und gepfiffene, getrommelte, geklatschte - ‚Schauspielmusik‘, die durch den banausischen Charakter der Figuren als „poetisch nothwendiges Element“ gerechtfertigt wird.

Mit der grundsätzlichen Akzeptanz der Künstlichkeit der Oper, die durch das Hinzufügen von Musik zum Drama generell zu konstatieren ist, entfällt für Tieck nicht nur eine gesonderte Rechtfertigung des Gesangs. Vielmehr wird der Gesang zum Modell erstens für eine besonders aktive Imagination und zweitens wird - in Umkehrung der Bemühungen, das Einführen des Gesangs in das Schauspiel zu begründen - über den Gesang der Einschub von Prosa in die Oper gerechtfertigt:

„Sie behaupteten, daß es der Imagination leicht und natürlich sei, sich alles singend vorzustellen, daß aber die unterbrechende Prosa alle Einheit zerstören müsse: ich erwiderte damals und erwidere noch, daß ich keinen Grund sehe, warum aus den Opern die Prosa mehr als der Gesang ausgeschlossen seyn soll, und daß diese Unnatürlichkeit für mich keine mehr ist, der ich nicht recht begreifen kann, was ich natürlich nennen soll, sobald von Musik die Rede ist.“<sup>1141</sup>

Statt dessen sollen Gesang und Rede dramaturgisch eingebunden werden und „musikalisch dem Ganzen dienen“<sup>1142</sup>.

---

<sup>1139</sup> Ebd., S. LIV.

<sup>1140</sup> „Die Szene ist im Parterre, die Lichter sind schon angezündet, die Musiker sind im Orchester versammelt. - Das Schauspiel ist voll, man schwatzt durcheinander, mehr Zuschauer kommen, einige drängen, andre beklagen sich. Die Musiker stimmen.“ (Tieck: *Der gestiefelte Kater*, S. 492.)

<sup>1141</sup> Tieck: *Anstatt einer Vorrede*, S. 147f.

<sup>1142</sup> Ebd., S. 149.

#### 5.4.2 ‚Symphonien‘, Schauspielmusik und Oper in Worten: intermediale Grenzüberschreitungen zwischen Musik, Oper und Text (*Phantasien über die Kunst, Verkehrte Welt, Dramaturgische Blätter*)

„Zwischen dem ‚Unsagbarkeitstopos‘, den man der Metaphysik der absoluten Instrumentalmusik zugrundelegte, und der Ästhetik des Charakteristischen, die in der Operntheorie dominierte: einer Ästhetik, die der ‚redenden‘ und ‚malenden‘ Musik zur Geltung verhalf, scheint nicht der geringste innere Zusammenhang zu bestehen. Was anfangs, um 1800, beziehungslos auseinanderklaffte, wurde jedoch ein halbes Jahrhundert später, in Wagners Musikdramen, miteinander vermittelt, und aus der manifesten Komplementarität der Wagnerschen Konsequenzen läßt sich vielleicht eine latente der frühromantischen Prämissen erschließen, zumal es sich bei den divergierenden Theorien der Vokal- und der Instrumentalmusik um Ausdrucksformen ein und desselben Ideenkomplexes, der romantischen Ästhetik, handelt.“<sup>1143</sup>

Das, was Carl Dahlhaus hier als eine „latente Komplementarität“ bezeichnet, nämlich den Zusammenhang zwischen der romantischen Ästhetik der Oper und derjenigen der Instrumentalmusik ist, wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden soll, mehr als eine latente. Gerade in dem von Tieck verfaßten Kapitel „Symphonien“ in den *Phantasien über die Kunst* zeigt sich der innere Zusammenhang zwischen den Theorien zur Oper und zur Instrumentalmusik, die beide gleichermaßen eine Leitfunktion für seine Poetik einnehmen. Das wichtigste Element in der Oper ist die Musik als die ‚romantischste aller Künste‘. Tieck charakterisiert sie in Bezug auf sein Libretto *Das Ungeheuer* in der gleichen Weise wie in den *Herzensergießungen* und den *Phantasien über die Kunst*, den Manifesten der absoluten Musik:

„aber sehr erwünscht sollte es mir seyn, wenn irgend ein Musiker fände, daß ich ihm Gelegenheit gegeben, die innersten Wunder seiner Kunst auszusprechen und alle seine Töne und Melodien in einem seltsam-bunten magischen Kreis herum zu führen, und so seine Kunst nur durch die Kunst selbst zu erklären.“<sup>1144</sup>

Tieck will seine Intention, in dem vorgelegten Libretto eine praktische Darstellung seiner Theorie über die komische Oper abzuliefern, mit dem Verweis auf die „musikalischen Aufsätze in den *Phantasien über die Kunst*, besonders an den über Symphonien“<sup>1145</sup> unterstreichen. Dieser explizite Rekurs gerade auf das Kapitel „Symphonien“ im Zusammenhang mit einem Opernlibretto bedeutet demnach für die romantische Musikästhetik in den *Phantasien*, daß es Tieck nicht um eine strikte Abgrenzung von Instrumental- und Vokalmusik, von Sinfonie und Oper, geht, sondern um die Spezifität der Musik – unabhängig von der Gattung, in der sie sich konkret artikuliert. Schließlich enthält gerade das Kapitel über die Sinfonien in den *Phantasien* explizite Bezüge auf Reichardts *Macbeth*-Szenen und Beethovens *Egmont*-Musik.

<sup>1143</sup> Carl Dahlhaus: Das Allegro als ‚pindarische Ode‘. Dramatischer und symphonischer Stil (wie Anm. 887), S. 234 (vgl. dazu auch oben, S. 244).

<sup>1144</sup> Tieck: Anstatt einer Vorrede, S. 150.

<sup>1145</sup> Ebd., S. 149, Herv. im Orig.

Gerade diese Beispiele stehen, wie wir im Fall des *Egmont* schon im Goethe-Kapitel sehen konnten, exemplarisch für den Übergang vom Sprechtheater zum idealen Kunstwerk Oper mittels der Schauspielmusik. Im Kapitel „Symphonien“ finden sich Formulierungen, die paradigmatisch für die Idee der absoluten Musik stehen:

„In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunklen Trieben und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus. (...) der höchste Sieg, der schönste Preis der Instrumente sind die Symphonien.“<sup>1146</sup>

Die Formulierung von der „rein poetischen Welt“ scheint den Status der Sinfonie als ‚absoluter Kunst‘ zu bekräftigen, bei genauer Lektüre des Kontextes wird dahinter aber das Modell der Oper als autonomes Drama deutlich, das die Darstellungsmöglichkeiten der Dichtung überschreitet und das als ästhetisches Vorbild für die Instrumental präsent bleibt:

„Diese Symphonien können ein so buntes, mannigfaltiges verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann; denn sie enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und an keine Charakter zu schließen, sie bleiben in ihrer rein poetischen Welt.“<sup>1147</sup>

Dabei ist die vorgestellte „rein poetische Welt“ gerade nicht bild- und inhaltslos, keine bloß abstrakte, aus der musikalischen Logik heraus entwickelte Struktur. Tieck spricht zwar auch die ästhetische Autonomie der Musik an („sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor“), aber die bildhaften und poetischen Inhalte stehen in seiner Beschreibung im Vordergrund. Bei Tiecks musikalischem Ideal handelt es sich weder um ein direktes Abbildungsverhältnis, noch um instrumentale Klänge als Selbstzweck, was in den „theatralen Produkten“ leider nur zu häufig der Fall sei:

„bald werden wir gewahr, wie alle Mannigfaltigkeit der Instrumente nur dazu dient, einen Gedanken des Dichters auszuführen und den Sänger zu begleiten und der Komponist sich nur daran freut, auf seinen Instrumenten sich in wunderbaren Wendungen hören zu lassen.“<sup>1148</sup>

Tiecks Phantasien von der Musik als romantischste aller Künste umfassen Gefühle und Leidenschaften, Allegorisches und zugleich höchst individuelle Bilder, ja das Denken selbst: „Es geschieht hier, daß man Gedanken ohne jenen mühsamen Umweg der Worte denkt, hier ist Gefühl, Phantasie und Kraft des Denkens eins.“<sup>1149</sup> Damit stilisiert Tieck die Musik zur Kunstreligion, zum „stillen Land des Glaubens“, zum „letzten Geheimnis des Glaubens“, zur „durchaus geoffenbarten Religion“.<sup>1150</sup>

---

<sup>1146</sup> Wackenroder/Tieck, S. 110.

<sup>1147</sup> Ebd., S. 111.

<sup>1148</sup> Ebd., S. 109.

<sup>1149</sup> Ebd., S. 107. Zum Topos des Denken in Tönen vgl. oben den Kapitel-Abschnitt 5.2.1 Fr. Schlegel.

<sup>1150</sup> Ebd., S. 106 u. S. 107.

Die gattungsgeschichtlichen Modelle, auf die sich Tieck im Kapitel „Symphonien“ bezieht, greifen keineswegs (nur) die viersätzig klassisch Symphonik mit der Trias Haydn - Mozart - Beethoven auf, wie sie beispielsweise von E.T.A. Hoffmann in seiner berühmten Beethoven-Rezension vorgestellt wird. Vielmehr bezieht sich Tieck auch auf ‚Sinfonie‘ im Sinne der Schauspielmusik, was diesen Aufsatz für unsere Fragestellung interessant macht. Einerseits unterscheidet Tieck zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, für die ihm die alte kontrapunktische Vokalpolyphonie und die große viersätzig Sinfonie mit der Sonatenhauptsatzform als dominanter musikalischer Struktur als Muster eintreten:

„Die vollen Chöre, die vielstimmigen Sachen, die mit aller Kunst durcheinandergearbeitet sind, sind der Triumph der Vokalmusik; der höchste Sieg, der schönste Preis der Instrumente sind die Symphonien. Die einzelnen Sonaten, die künstlichen Trios und Quartetts sind gleichsam die Schulübungen zu dieser Vollendung der Kunst.“<sup>1151</sup>

An anderer Stelle spricht Tieck jedoch von den „Symphonien“ zu *Macbeth* und *Egmont*, die für ihn in sich geschlossene poetische Dramen darstellen, sodaß ihm im Fall des *Macbeth* das nachfolgende Schauspiel prosaisch kalt vorkommt. Bei *Egmont* beeindruckt ihn die poetische Überhöhung des Dramas durch die Schlußsymphonie. Im letzten Abschnitt des Kapitels *Symphonien* spricht Tieck explizit von den „Symphonien“ im Rahmen der Schauspielmusik:

„Es scheint mir überhaupt eine Herabwürdigung der Symphoniestücke zu sein, daß man sie als Einleitungen zu Opern oder Schauspielen gebraucht und der Name Ouvertüre daher auch als gleichbedeutend angenommen ist.“<sup>1152</sup>

Seine Kritik an der „Herabwürdigung“ dieser Instrumentalgattung steht in der Tradition der Debatte um eine stärkere inhaltliche Anbindung der Schauspielmusik an das Drama und zielt auf eine vertiefte Verbindung von Wort und Ton mit dem Ziel einer Steigerung der poetischen Darstellung. Im Kontext eines Dramas solle die ästhetische Eigenständigkeit der Musik stärker genutzt werden, beispielsweise in der Art, wie Beethoven es für Goethes *Egmont* mit seiner an den Schluß gestellten „Siegessymphonie“<sup>1153</sup> getan habe. Tatsächlich schließt das Kapitel *Symphonien* und damit die *Phantasien* - wenn man von der nachfolgenden Traum-Allegorie in Versen absieht - mit diesen Überlegungen zur Schauspiel-Symphonien. Dahinter stehen letztlich Ideen zum Gesamtkunstwerk, das in einer möglichst wirksamen Verbindung von Wort, Ton und Bühnendarstellung ein poetisches Ideal verwirklichen will - ein Ideal, das auf dem durch die Musik gestifteten inneren Zusammenhang zwischen Oper und Instrumentalmusik aufbaut und das im Text nicht zuletzt auf das Modell der Sinfonie zurückgreift.

---

<sup>1151</sup> Ebd., S. 110. Wobei die Vokalpolyphonie auch zur „absoluten Musik“ gezählt werden kann, da sie nicht durch ihr mimetisches Verhältnis zum Text, sondern durch ihre autonome Struktur („mit aller Kunst durcheinandergearbeitet“) charakterisiert wird.

<sup>1152</sup> Ebd., S. 113.

<sup>1153</sup> Ebd.

Vor diesem Hintergrund läßt sich die Schauspielmusik aus Worten in Tiecks Komödie *Die Verkehrte Welt*<sup>1154</sup> im Hinblick auf die Oper als Modell untersuchen. Vor die eigentliche Schauspielhandlung ist ein mit „Symphonie“<sup>1155</sup> überschriebener Text gesetzt, deren einzelne Abschnitte mit musikalischen Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen gekennzeichnet sind. Zur „Symphonie“ ist noch das Öffnen des Vorhangs und der Auftritt des Epilogus zu zählen. Zwischen den fünf Akten ‚spielt‘ das „Orchester“<sup>1156</sup> jeweils - ebenfalls in Worte gesetzte und mit musikalischen Satzbezeichnungen versehene - ‚Zwischenaktmusiken‘, wobei eine abschließende Final ‚musik‘ entfällt und das Stück nach dem fünften Akt mit dem Auftritt des Prologus endet. In wesentlich abstrakterer Weise als in dem musikästhetischen Manifest *Phantasien über die Kunst* spielt Tieck hier mit der Form der Symphonie und der Schauspiel- und Instrumentalmusik. Darin erprobt er die sprachliche Gestaltung musikalischer Prinzipien und deren Funktionalisierung für die Poesie.

So wie im *Kater* findet man in der *Verkehrten Welt* Eingangs- und Zwischenaktmusiken, allerdings sind diese - das ist der auffälligste Unterschied zum *Kater* - so deutlich vom Sprechstück getrennt, daß kein direkter inhaltlicher Zusammenhang zwischen ‚Schauspielmusik‘ und der eigentlichen Komödienhandlung hergestellt wird. Anders als im *Kater*, wo die Bühnenmusik spätestens mit den *Zauberflöte*-Zitaten zum integralen Bestandteil der dramatischen Handlung wurde, spielt sich die Musik in der *Verkehrten Welt* - als in Worten gestaltete Musik<sup>1157</sup> - hauptsächlich in den Zwischentexten ab. In die Handlung integrierte Musik stellen die erste Apollo-Episode im zweiten 2. Akt und das als Stück im Stück im Stück gegebene Schäferspiel (3. Akt) dar. Beides sind bukolische Episoden und weisen Versformen des Singspiels auf. Hinzu kommt weitere Inzidenzmusik: Trompeten als Signalgeber an Skaramuz‘ Hof (3. Akt), Flöten für das Schäferspiel, Kriegsmusik im fünften Akt, schließlich ein flüchtiges Zitat aus der *Zauberflöte* im ersten Akt, das wie eine Anspielungen auf deren Funktionalisierung im *Kater* wirkt. Im folgenden

---

<sup>1154</sup> Ludwig Tieck: Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Werke, Bd. 6 (wie Anm. 1103), S. 567-660.

<sup>1155</sup> Ebd., S. 567-571.

<sup>1156</sup> Ebd., S. 583.

<sup>1157</sup> Das Konzept der in Worten gefaßten Musik in der *Verkehrten Welt* ist zwischen der „Sprachmusik“ oder „Wortmusik“ und der „verbal music“ anzusiedeln, wie sie die grundlegende Systematik von Steven P. Scher definiert. Es ist weder der „dichterischen Nachahmungsversuche der akustischen Qualität der Musik“, die sich auf „eine fundamentale Affinität“ zwischen Sprache und Musik als organisiertes Tonmaterial beruft (Wortmusik) noch ist sie die „literary presentation of existing or fictitious musical composition“ (Scher: Einleitung, S. 12f). In der „Symphonie“ und den „Zwischenaktmusiken“ ist Musik nicht Referent („verbal music“), die intermediale Verbindung von Text und Musik wird aber auch nicht über die akustische Qualität hergestellt („Wortmusik“), sondern es ist eine Form ‚textueller Musik‘, also einer aus Worten ‚gemachte‘ Musik. Unter intermedialitätstheoretischer Perspektive ließen sich die unterschiedlichen Bezüge zwischen Text/Sprache und Musik/Oper in den besprochenen Werken von Tieck noch weiter ausdifferenzieren; gleiches gilt für das in der Forschung gelegentlich verwendete Konzept der ‚Wortoper‘. Der Fokus dieser Arbeit richtet sich jedoch in erster Linie auf ästhetische und poetologische Zusammenhänge zwischen Oper und Literatur.

steht die Gegenüberstellung von Schauspieltext und rahmender, in Worten dargestellter<sup>1158</sup> ‚Bühnenmusik‘ im Mittelpunkt des Interesses.

Der Kontrast zwischen eigentlicher Handlung und rahmender ‚Schauspielmusik‘ in Worten ist zum einen durch die Betitelung – hier stehen Aktnummer gegen die musikalischen Satzbezeichnungen – und durch die Erzählperspektive markiert, die jeweils von der direkten Dialogrede zur Prosareflexion und zurück wechselt. Die Komödie vermittelt den Eindruck einer gegenüber dem *Kater* erhöhten Literarizität, die die sinnliche Präsenz der Musik und der Oper stark zurücknimmt. Damit richtet sich der Blick auf die übergeordnete Struktur des Stücks und den Kontext von Schauspielmusik, Instrumentalmusik und Oper.

Der formale Ablauf läßt sich wie folgt angeben: SYMPHONIE / Epilogus-1.Akt-ADAGIO-2.Akt-ALLEGRO-3.Akt-RONDO-4.Akt-MENUETTO CON VAR.-5.Akt / Prologus. Nicht nur wegen der deutlichen Abgrenzung zwischen Schauspiel und ‚Musik‘, sondern auch wegen der genuin instrumentalmusikalischen Satzbezeichnungen erlangt diese in Worten verfaßte ‚Musik‘ einen eigenständigeren Status als Bestandteil des Kunstwerks als ihn die eigentliche Schauspielmusik erlangt, die, wie oben skizziert, ebenfalls in der Komödie eine Rolle spielt. Wie Elisabeth Leuschner gezeigt hat, erfüllen die Sprachmusik-Passagen in der *Verkehrten Welt* im Kontext des Stücks drei Funktionen, die sie aufgrund ihrer Prämissen textueller Musikalität im Hinblick auf ihre strukturalen Bedeutungen analysiert.<sup>1159</sup> Leuschner operiert jedoch ausschließlich von der Basis autonomer Instrumentalmusik aus und schenkt den musiktheatralen Aspekten der Komödie keine Beachtung, obwohl sie die Sprachmusik-Passagen korrekt den Positionen von Ouvertüre und Zwischenaktmusiken im Schauspiel zuordnet<sup>1160</sup>.

Die derart hervorgehobene Schauspielmusik in der *Verkehrten Welt* dient Tieck als ein hervorragendes Mittel seiner parabolischen Darstellung, einem Grundprinzip der

---

<sup>1158</sup> Vgl. auch Tiecks Reflexion in der einleitenden „Symphonie“: „Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik!“ (Tieck: *Verkehrte Welt*, S. 569) In der Erstausgabe lautete die Textstelle: „Es ist nur Narrheit, daß man Symphonien in nichts als Noten schreiben will, man kann sie auch in Worte bringen, wenn man sich die Mühe gibt.“ (Ludwig Tieck: *Die verkehrte Welt*. [Nach dem Erstdruck] hg. v. Walter Münz. Stuttgart 1996, S. 8.)

<sup>1159</sup> Erstens demonstrieren, so Leuschner, die Passagen mit Bezug auf die Dramenstruktur die Idee der „Verkehrtheit“, insofern sie als Sprachkunstwerke an Stelle von Musikstücken stehen; zweitens realisieren sie das Programm der Verkehrung als „mit Sprache musizieren“ und „in Tönen denken“: „Konzeptuelle Anliegen, etwa die Antinomie Ordnung-Verwirrung oder die Vergänglichkeit, werden in wiederholten Abwandlungen thematisiert, und somit wird in Sprache nach (abstrakten) musikalischen Prinzipien konstruiert; umgekehrt wird ein ‚in Tönen Denken‘ verwirklicht, indem die solcherart von Wiederholungsstrukturen geprägten Passagen paratextuell zu Musik umgedeutet werden“; drittens werden stellenweise „textuelle Äquivalente zu Musik“ (Musikimitationen) geschaffen, indem, wie beispielsweise in der „Coda“ der Ouvertüre, „syntaktische Emphase mit einer Semantik des Phatischen“ verbunden wird. (Leuschner, S. 217.)

<sup>1160</sup> Vgl. ebd., S. 210. – Immerhin berücksichtigt Leuschner das Modell der Schauspielmusik, anders als beispielsweise Young Eun Chang, der die „Symphonie“ und die zwischen die Akte eingefügten „musikalischen Sätze“ ausschließlich auf der Folie der selbstständigen Instrumentalmusik mit der gegen Ende des 18. Jahrhunderts herausgebildeten Satzfolge zu interpretieren versucht, was zu einer abstrusen Konstruktion bei der Zuordnung der Formteile führt (vgl. Young Eun Chang: „... zwischen heiteren und gewittrigen Tagen“: Tiecks romantische Lustspielkonzeption. Frankfurt a. M. u. a. 1993, S. 207f).



romantischen Komödie<sup>1161</sup>, und steht in einem ironischen Austauschverhältnis mit den Instanzen Publikum - Chor - Orchester - Wortmusik - Schauspielmusik. Diese Beziehung wird deutlich, wenn man auf Lessings *Hamburgische Dramaturgie* zurückgreift. Im 26. Stück (1767) der *Hamburgischen Dramaturgie* verleiht Lessing der allgemein verbreiteten Ansicht Ausdruck, das Orchester trete in den modernen Schauspielen an die Stelle der Chöre des antiken Dramas:

„Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte.“<sup>1162</sup>

Damit zu verknüpfen ist die Tatsache, daß die romantische Komödie, wie Japp es formuliert, „gelegentlich chorische Elemente“<sup>1163</sup> aufweist, beispielsweise in der Rolle des Publikums:

„In der Tat nimmt das Publikum in den Zwischenakten [im *Kater*, S.L.] bei Tieck eine ähnliche Funktion wahr wie der Chor in den Stasima bei Aristophanes; womit also hier das parabatische Prinzip in seiner wörtlichsten Bedeutung erscheint. In der *Verkehrten Welt* wird der genannte Schematismus aufgehoben zugunsten des ebenfalls schon genannten allseitigen Wechselkontakts [zwischen den Spielebenen und dem Publikum, S.L.]. (Übrigens verschwinden die Zwischenakte nicht gänzlich, da die musikalischen Intermezzi der *Verkehrten Welt* eine vergleichbare kommentierende Funktion erfüllen.)“<sup>1164</sup>

In der Analyse des *Katers* haben wir gesehen, daß die Zwischenakte aus auf das Stück reflektierenden Publikumsdialogen bestehen. In der *Verkehrten Welt* werden diese „Zwischenakte“ des Publikums hingegen von Zwischenakten in Form von sprachmusikalisch ausgeführten, mit instrumentalmusikalischen Überschriften versehenen Passagen ersetzt. Die mit chorischen (parabatischen) Funktionen versehenen Publikumsdialoge werden durch das den alten Chor vertretenden Schauspielorchester ersetzt, das allerdings nicht wirklich

---

<sup>1161</sup> S. o. Anm. 1119.

<sup>1162</sup> G.E. Lessing: Werke und Briefe. Hg. v. Wilfried Barner, Bd. 6: Werke 1767-1769. Hg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a. M. 1985, S. 308. Lessing stellt dabei J.A. Scheibe als Vorbild sowohl auf praktischem wie auf theoretischem Gebiet heraus und zitiert ausführlich aus dessen *Critischem Musicus* (1738-40). Den Begriff „Symphonie“ benutzt Scheibe übrigens gleichermaßen für die Ouvertüre, die Zwischenaktmusiken und das Schlußstück, d.h. als Synonym für ein Tonstück oder Instrumentalmusik.

<sup>1163</sup> „Bei Aristophanes war die Parabase ein bestimmtes dramatisches Institut, gebunden an den Chor und seine Funktionen. In der Komödie der Romantik wird die Parabase aus ihrer Bindung an den Chor befreit und tritt als struktureller Ermöglichungsgrund allfälliger Komik in Erscheinung. Eine ihrerseits komisierende Würdigung des antiken Vorbildes kann man darin sehen, daß die romantische Komödie gelegentlich chorische Elemente (z.B. in der Rolle des Publikums) dem turbulenten Geschehen anverwandelt.“ (Japp: Die Komödie der Romantik, Kapitel „Theorie“, S. 17-25, hier S. 22.)

<sup>1164</sup> Japp: Die Komödie der Romantik, Kapitel „Tieck“, S. 27-46, hier S. 32. - Die Identifikation der „Symphonie“ in Worten mit dem antiken Chor und dessen parabatischen Funktionen nimmt beispielsweise auch Alfred Behrmann und - Behrmann zitierend - Young Eun Chang vor (Alfred Behrmann: Wiederherstellung der Komödie aus dem Theater. Zu Tiecks historischem Schauspiel *Die Verkehrte Welt*. In: Euphorion 79 (1985), S. 139-179, hier S. 143; Young (wie Anm. 1160), S. 204).

erklingt, sondern in Gestalt eines sprachlichen Surrogats erscheint. Auf komplexe Weise macht sich Tieck das Modell der Oper in Gestalt der Schauspielmusik zunutze, indem er die „Verkehrte Welt“ in einer spielerischen Verkehrung der Künste und der Formen spiegelt. An einer exponierten Stelle im *Rondo* im Anschluß an den dritten Akt wird die Oper im Rahmen der Welttheater-Metapher explizit als Modell genannt. Textsubjekt ist das „Rondo“:

„Wenn man sich die ganze Welt als ein Schauspiel denken soll (wie denn viele Schriftsteller diese Forderung getan haben), so ist es schwer zu bestimmen, in welcher Manier das Stück geschrieben ist; am meisten scheint es mir noch an die modernen Opern zu grenzen, an jenes poem unlimited, welches jetzt alle Welt so sehr entzückt. Tragödie ist es unmöglich, Komödie ebenso wenig.“<sup>1165</sup>

Es ist aufgrund der Satzstruktur nicht ganz klar, ob Tieck die „modernen Opern“ für „jenes poem unlimited“ hält, oder beides für ihn Chiffren für das theoretisch unbegrenzte Totalkunstwerk sind, dem sich seine narrenhafte, musikalisierte Komödie anzunähern versucht. Diese Formulierung, als poetologische Reflexion verstanden, verweist auf die „Manier“ von Tiecks Komödie, die sich an dem hier als potentiell infinit gedachten Gesamtkunstwerk Oper orientiert. Im Hinblick auf das bereits zur Opera buffa und den Opern von Mozart Gesagte, die Tieck in der opernkritischen Schrift *Oper. Operette.* als Modelle für das entgrenzende, romantische Kunstwerk heranzieht, läßt sich festhalten, daß auch in der *Verkehrten Welt* die Verknüpfung von Musik, Oper und Schauspielmusik – jenseits von gattungsgeschichtlichen Unterschieden – modellbildende Funktion für Tiecks Poetik hat.

Die Bedeutung der Musik für Tiecks Poetik und Dramatik kommt nicht zuletzt in seinen Besprechungen von Theateraufführungen zum Ausdruck, die er in den *Dramaturgischen Blättern* gesammelt und herausgegeben hat. Bei den bisher untersuchten Beispielen von Opernhaftigkeit in Tiecks Dichtungen und Poetik und den Konvergenzen zwischen seiner Komödien- und seiner Operntheorie war die Vermittlerfunktion der Schauspielmusik zwischen Sprechtheater und Oper auf verschiedene Weise deutlich geworden, was einen zentralen Aspekt der Oper als ästhetisches Modell darstellt. Ausgehend von einer gedachten Skala, die den Anteil der Musik im Theater angibt und vom historisch kaum anzutreffenden Sprechtheater ohne Musik bis hin zur Volloper reicht, läßt sich ein Modell für die Idee des Gesamtkunstwerks konzipieren, das in der Mitte der beiden Pole ‚Musikdominanz‘ und ‚Textdominanz‘ zu verorten wäre, nämlich als eine ausgewogene Mischung zwischen ‚Musik‘ und ‚Text‘. Versteht man das Gesamtkunstwerk-Konzept in diesem Sinne, dann gerät die Diskussion um die Schauspielmusik zu einer zentralen Frage

---

<sup>1165</sup> Tieck: Die Verkehrte Welt [Erstdruck] S. 73. Das *Rondo* wurde für die Phantasia-Ausgabe stark überarbeitet und das Wort ‚Oper‘ entfernt – dafür wurde das Wort ‚Musik‘ stärker gemacht. Der Terminus „poem unlimited“ ist ein Shakespeare-Zitat (Polonius in *Hamlet* II, 2), der auf ironische Weise die infinite Universalität theatraler Gattungen markiert. Klaus Weimar interpretiert den Terminus im Hinblick auf *theatrum mundi*-Konzepte und radikal destabilisierte Subjekt-Entwürfe (Klaus Weimar: Limited poem unlimited. Tiecks verkehrtes Welttheater. In: Germanistik und Komparatistik. Hg. v. Hendrik Birus. Stuttgart, Weimar 1995 (Germanistische Symposien Berichtsbände; 16), S. 144-159.)

im Bereich Modell Oper und Drama/Theater.<sup>1166</sup> Vielleicht noch deutlicher als bei anderen Autoren ist die Schauspielmusik als Ort der ‚Musikalisierung‘ des Theaters bei Tieck zentraler Faktor seiner Poetik.

In den *Dramaturgischen Blättern* kommt Tieck immer wieder und mit großer Selbstverständlichkeit auf die Schauspielmusik zu sprechen. Sie ist genuiner Bestandteil des Theaters und wird von Tieck als unverzichtbares Mittel zum Erreichen eines ganzheitlichen Theatererlebnisses betrachtet, was sich im Lob genauso gut wie in der Kritik artikuliert. Man könnte gar von einer impliziten Gesamtkunstwerk-Konzeption bei Tieck sprechen, derzufolge alle theatralen Mittel einschließlich der hochbedeutenden Musik zum idealen Kunstwerk zusammengeführt werden sollen. Diese Konzeption spricht der Musik keine dominante Rolle zu, und ist auch viel zu sehr am Einzelfall orientiert, der je nach Stoff, Gattung, Dichtergenie etc. individuelle Ergebnisse zeigt. Es ist aber eine Konzeption, die gerade dort, wo es um genuin romantische Theatergattungen geht, nämlich diejenigen mit Darstellungen des Wunderbaren, der Musik eine wichtige Funktion zuspricht. Das wird besonders in Tiecks frühem Aufsatz *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* (1793) deutlich, der die Werke des Engländers als zeitlose Muster weit über die bei den Klassikern bevorzugten Werke der Antike stellt.<sup>1167</sup> Dieser Aufsatz, auch wenn er sich mit Shakespeare

---

<sup>1166</sup> Zur Schauspielmusik im Theater und ihren ästhetischen Implikationen, die erst in jüngster Zeit in der (musikwissenschaftlichen) Forschung gebührend berücksichtigt wird, vgl. den grundlegenden Beitrag von Detlef Altenburg u. Lorenz Jensen: Art. „Schauspielmusik“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 8. 2. Neubearb. Aufl. Kassel/Basel/Stuttgart 1998, Sp. 1035-1049. Altenburg konstatiert einleitend, daß praktisch das komplette Sprechtheater auch mit Musik arbeitet, Theaterformen ganz ohne Musik bilden die Ausnahme; zudem scheint die Unterscheidung von Sprechtheater und Oper mehr mit pragmatischen (Textgrundlage, Aufführungssituation) als mit prinzipiellen Faktoren zu tun zu haben: „Seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert, seit der Entstehung der Oper, steht das Schauspiel mit Musik in ständiger Wechselbeziehung mit der Oper. Im Kontext der abendländischen Theatergeschichte ist die Oper ein zwar höchst eigenständiges, aber keineswegs isoliertes Teilphänomen einer Theaterkultur, die (...) in entscheidenden Phasen immer wieder von einem Austausch der Ideen, (musik)dramaturgischen Konzepte und Techniken gekennzeichnet ist.“ (Ebd., Sp. 1035). Gerade im Verhältnis zu den musiko-dramatischen Gattungen des Melodrams und des Singspiels seien die „Grenzen zur Schauspielmusik durchaus fließend. Nicht selten wurden Schauspiele mit Chören, Tänzen und eingelegten Liedern oder melodramatischen Szenen so reich ausgestattet, daß sie eher zu den Genres der Musiktheater zu rechnen waren. Umgekehrt haben das Singspiel und das Melodram in der sog. klassischen Schauspielmusik deutliche, in nahezu jeder Komposition dieser Werkgruppe nachzuweisende Spuren hinterlassen.“ (Ebd., Sp. 1043.)

<sup>1167</sup> Die Dramen Shakespeares nehmen bei Thema Schauspielmusik eine herausragende Stellung ein, auch und gerade im Kontext der Shakespeare-Rezeption durch die Romantiker. Bei Shakespeare hatte die Musik eine „Aufgabe zu erfüllen, die der Oper z.T. sehr nahe kam“ (ebd., Sp. 1040). Einen exzellenten Überblick über die Geschichte der Schauspielmusik zu Shakespeares *Sturm*, der ein wichtiges Beispiel in Tiecks Aufsatz *Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* darstellt, bietet eine Sendereihe des Bayerischen Rundfunks, die unlängst auf CD mit ausführlichem Beiheft veröffentlicht wurde (Bernhard Hofmann u. Erwin Reutzel: Der Stoff, aus dem die Träume werden. Schauspielmusik zu Shakespeares *Sturm*. Deutsche Grammophon Literatur (067 092-2) 2003). Als zwei aktuelle Forschungsarbeiten zum Thema Schauspielmusik seien genannt: Bernhard Leiting: Die Musik in William Shakespeares Dramen. Entwicklung, Funktion und musikalischer Befund und die Gattungstheorie. Diss. Münster 1999 und Hedwig Meier: Die Schaubühne als musikalische Anstalt. Studien zur Geschichte und Theorie der Schauspielmusik im 18. und 19. Jahrhundert sowie an ausgewählten *Faust*-Kompositionen. Bielefeld 1999.

befaßt, stellt die, wie Manfred Frank es formuliert, „glänzendste Selbstanalyse“<sup>1168</sup> dar, die wir von Tieck besitzen, und enthält, folgt man Franks Analyse weiter, in der Konzeption des Wunderbaren „Grundzüge des Ironiekonzepts“ der Romantik. Bevor abschließend dieser Aufsatz Tiecks im Hinblick auf die Ironiekonzepte und das Modell Oper erörtert wird, noch einige Anmerkungen zu der Funktion, die Tieck der Musik für das Schauspiel zuschreibt.

In den Theater-Besprechungen, die Tieck in den *Dramaturgischen Blättern* gesammelt hat, kommt an vielen Stellen die Bedeutung der Schauspielmusik für ein gelungenes Theaterereignis zum Ausdruck. Beispielsweise moniert Tieck in der Besprechung einer *Macbeth*-Aufführung unter anderem den Einschub einer zusätzlichen, umfangreichen Hexenszene um des Effektes willen ohne Rücksicht auf die Ausgewogenheit des Ganzen insbesondere deshalb, weil die musikalische Ausarbeitung der Szene in Form und Ausdruck überhaupt nicht dem Sinn des Stückes entsprechen:

„Man kann wenigstens erwarten, daß nach Art der trefflichen Reichard'schen Hexenchöre diese Musik ein wildes Geschrei, ein schadenfrohes und schauerhaftes Jubilieren sein wird. Aber nein, diese funfzig Figuren (...) führen ein edles, kunstmäßig gearbeitetes Musikstück durch, in einer großartigen Manier, die mich oft an den Kirchenstyl erinnerte, und der Engländer, der in seinen Opern und überall sich eine unerträgliche Art von schnellem Gesang fast ohne alle Melodie gefallen läßt, vernimmt, ohne Anstoß daran zu nehmen, nun von diesen böartigen und gemeinen Wesen ein langwährendes Concert, das choral-, fugen- und kirchenmäßig feierlich und mit allem Prunk der Stimmen und begleitender Musik lange Zeit die Tragödie unterbricht, um das Theater, ohne alle Veranlassung, in einen Concertsaal zu verwandeln.“<sup>1169</sup>

Die Hexen sängen dabei in so „reinen und künstlichen Harmonien“, daß man kaum noch an ihre „Verworfenheit“ glauben könne. An diesem Beispiel wird die große Bedeutung der Schauspielmusik für die poetische Wirkung des Werks deutlich, zu der die passenden musikalischen Formen nötig sind.

In der Besprechung einer *Antigone*-Aufführung (1841 in Potsdam), zu der Felix Mendelssohn Bartholdy die Bühnenmusik geschrieben hatte, wird deutlich, wie wichtig die Musik in Tiecks Augen für eine gute Darstellung des Dramas von Sophokles ist:

„Im Ganzen war das Spiel der Schauspieler zu loben; es fielen keine auffallenden Fehler vor, und das Ganze, von einer vortrefflichen Musik im Chorgesang erhoben, verklärte sich zu einer glänzenden Erscheinung.“<sup>1170</sup>

Dabei darf, um den Gesamtkunstwerk-Vorstellungen Tiecks gerecht zu werden, die Musik nicht überhand nehmen, also weder die Begleitung den Text überlagern noch die musikalischen Teile aus dem Gesamtzusammenhang herausfallen.

---

<sup>1168</sup> M. Frank: Einführung, S. 386f.

<sup>1169</sup> Ludwig Tieck: „Macbeth“, in *Drurylane. Kean - Macbeth*. In: Ders.: *Dramaturgische Blätter*, Teil 2. Leipzig 1852 (Reprint Berlin, New York 1974) (Kritische Schriften, Bd. 4), S. 353-357, hier S. 354.

<sup>1170</sup> Ludwig Tieck: „Antigone“, von Sophokles. In: Ders.: *Dramaturgische Blätter*, S. 371-373, hier S. 371. Die Besprechung gehört zum Abschnitt „Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der Berliner Hofbühne. Geschrieben im Jahre 1851.“

Auch Mendelssohn Bartholdys musikalische Einrichtung des *Sommernachtstraums* findet großes Lob bei Tieck. Der „geniale Componist der berühmten Musik“, heißt es in der Besprechung zu einer Aufführung in Berlin 1843, habe sich der fünf Akte in

„hergebrachter Weise angenommen und die eintretenden Personen durch charakteristische Intraden vorbereitet. Dies seltsame, höchst poetische Schauspiel fand allgemeinen Beifall, wurde sehr oft unter großem Zulauf gegeben, und man ergötzte sich an dieser wundersamen Darstellung allgemein.“<sup>1171</sup>

### 5.4.3 Musik, Oper und das Wunderbare als Bedingungen romantischer Ironie (*Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*)

Tieck hat sich nicht nur in Theaterrezensionen, wo Shakespeares Werke eine dominierende Werkgruppe darstellen, sondern auch in poetologischen Fragen intensiv mit dem Werk Shakespeares auseinandergesetzt. Für unseren Zusammenhang ist dabei vor allem der frühe Aufsatz über *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* aus dem Jahr 1793 bedeutsam, in dem Tieck die verschiedenen Kunstmittel reflektiert, mit denen Shakespeare seinen Zuschauer das Wunderbare in seinen Komödien und Tragödien glaubhaft machen will. Darüber hinaus kann der Text als ein Zeugnis für Tiecks eigene Auseinandersetzung um eine neue, romantische Poetik gelesen werden.<sup>1172</sup>

Tieck folgt in seiner Analyse einer dezidiert anthropologisch fundierten Begründung für die Faktur und Wirkung von Shakespeares Werken, die bis ins Tiefenpsychologische reichen kann, etwa beim Vergleich mit dem Traum<sup>1173</sup>, und die konsequent auf den „theatralischen Effekt“ ohne „leere Theatercoups“ und „armselige Ueberraschungen“<sup>1174</sup> zielt. Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten für die Literatur wird Shakespeare, wie Tieck bewundernd feststellt, in der Tradition des Volkes fündig; seine „wunderbare Welt“ besteht nicht mehr aus den alten Elementen und Figuren der antiken Götter- und Heldenwelt oder aus „unwirksamen allegorischen Wesen“, sondern aus den auf der „Phantasie des gemeinen Volkes“ basierenden dichterischen Produkten, wobei die Kunst

<sup>1171</sup> Ludwig Tieck: „Der Sommernachtstraum“, von Shakespeare. In: Dramaturgische Blätter, S. 375f, hier S. 375.

<sup>1172</sup> Vgl. dazu die einleitende Worte des Aufsatzes: „Man hat zu oft über die Kühnheit, mit der Shakespeare die gewöhnlichen Regeln des Dramas verletzt, die ungleich größere Kunst übersehen, mit der er den Mangel der Regel unbemerkt macht; denn eben darin besteht der Probirstein [sic!] des echten Genies, daß es für jede verwegene Fiction, für jede ungewöhnliche Vorstellungsart schon im voraus die Täuschung des Zuschauers zu gewinnen weiß; daß der Dichter nicht unsere Gutmüthigkeit in Anspruch nimmt, sondern die Phantasie, selbst wider unsern Willen, so spannt, daß wir die Regeln der Aesthetik, mit allen Begriffen unsers aufgeklärteren Jahrhunderts vergessen, und uns ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters überlassen; daß sich die Seele, nach dem Rausch, willig der Bezauberung von neuem hingibt und die spielende Phantasie durch keine plötzliche und widrige Ueberraschung aus ihren Träumen geweckt wird.“ (Ludwig Tieck: *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* (1793). In: Ders.: *Kritische Schriften*, Bd. 1. Leipzig 1848 (Reprint Berlin, New York 1974), S. 35-74, hier S. 37.)

<sup>1173</sup> Vgl. S. 43f u. S. 57.

<sup>1174</sup> Ebd., S. 38f.

des Dichters darin besteht, die „Vorstellungsarten des Volkes“ zu den „schönsten poetischen Fiktionen“ zu veredeln, das „Kindische und Abgeschmackte“ davon abzusondern, ohne ihm das „Seltsame und Abenteuerliche zu nehmen, ohne welches die Geisterwelt dem gewöhnlichen Leben zu nahe kommen würde“.<sup>1175</sup> Diese Um- und Aufwertung des Konzeptes des Wunderbaren wird zum Signum einer neuen Poetik.

In Bezug auf das Wunderbare kommen vor allem zwei Zusammenhänge zwischen der Oper als ästhetisches Modell und der romantischen Dichtung in Betracht: Zum einen kann sich das Konzept des Wunderbaren als zentrales Element romantischer Dichtung auf die Oper als die für das Wunderbare paradigmatische Gattung beziehen. Zum anderen ist die Musik – ein wesentlicher Faktor des musikalisierten Theaters (der Oper) – in Tiecks Shakespeare-Aufsatz ein wesentliches Mittel für die Darstellung des Wunderbaren.

Tieck führt die Musik als vierte und letzte Möglichkeit an, mit der Shakespeare „die Täuschung für seine übernatürlichen Wesen“<sup>1176</sup> gewinnt. Seinen Erklärungsversuch stützt er auf den anti-rationalen und amimetischen Charakter der Musik:

„Die Erfahrung wird jedermann überzeugt haben, wie sehr Gesang und Musik abenteuerliche Ideen und Vorfälle vorbereiten und gewissermaßen wahrscheinlich machen. Die Phantasie wird durch Töne schon im voraus bestochen und der strengere Verstand eingeschläfert; aus eben dieser Ursache erscheinen uns manche Zauber- und Feenmärchen als Operetten noch ziemlich erträglich, die als Schauspiele den höchsten Grad unsers Widerwillens erregen würden.“<sup>1177</sup>

Als Beispiel nennt Tieck den Marsch von Hörnern im vierten Akt der *Räuber*, mit dem Schiller die „abenteuerliche und fürchterliche Scene vorbereitet“. Da Shakespeare „den Einfluß der Tonkunst auf die Gemüther zu sehr“<sup>1178</sup> kannte, verwendet er beispielsweise im *Sturm* praktisch durchgängig Musik: Lieder, Gesänge, musikalische Untermalung von Szenen, einen Maskenzug. Die Kürze dieses vierten und letzten Punktes der Täuschungsmittel, der als einziger von einem nicht-literarischen Mittel handelt, resultiert nicht aus einer gering veranschlagten Bedeutung der Musik im Rahmen dieser Theorie des Wunderbaren, sondern weist eher auf den Mangel an präzisen Erklärungen für die außerordentliche Wirkung der Musik.

Auch bei den anderen drei Möglichkeiten, das Wunderbare auf der Bühne plausibel zu machen, lassen sich Affinitäten zur Oper erkennen. Als erstes führt Tieck die durchgängige Darstellung einer „ganzen wunderbaren Welt“ an, „damit die Seele nie wieder in die gewöhnliche Welt versetzt und die Illusion unterbrochen werde“<sup>1179</sup>. Musik und Gesang machen aus der Oper ein durchgängig ‚wunderbares‘ Kunstwerk. Dabei vergleicht Tieck den *Sturm* und den *Sommernachtstraum* von Shakespeare mit „heitern Träumen“, in denen man den sonst üblichen Maßstab für das Wahre verliere: „Das Wunderbare wird uns jetzt gewöhnlich und natürlich: weil wir von der wirklichen Welt gänzlichen abgeschnitten

---

<sup>1175</sup> Ebd., S. 39.

<sup>1176</sup> Ebd., S. 44.

<sup>1177</sup> Ebd., S. 61.

<sup>1178</sup> Ebd.

<sup>1179</sup> Ebd., S. 41.

sind“<sup>1180</sup>. In diesem Zusammenhang kritisiert Tieck an den Libretti (!) von mehreren Opern und Operetten, daß in ihnen das Wunderbare nicht glaubhaft sei, da es isoliert dastünde und nicht in einen sinnvollen Handlungszusammenhang eingebettet sei.<sup>1181</sup>

Als zweites Mittel, mit dem Shakespeare das Wunderbare als legitimes Element des Theaters wirksam werden läßt, analysiert Tieck die beiden Punkte „Mannigfaltigkeit der Darstellungen“ und „Milderung der Affekte“<sup>1182</sup>. Dadurch soll die Aufmerksamkeit nicht zu sehr auf einen Punkt der Handlung konzentriert werden, was die Gesamtilusion stören könnte. Auch hier stellt Tieck eine ähnliche Funktionsweise wie beim Traum fest. Für das dritte Mittel, die Einführung von Elementen des Komischen, führt Tieck die (Märchen-)Oper als Beispiel an, das nach dieser Gesetzmäßigkeit funktioniere:

„Die Nothwendigkeit des Komischen haben auch fast alle neuern Dichter gefühlt, die aus irgend einem wunderbaren Märchen eine Oper zusammensetzen; man findet jedesmal wenigstens einen komischen Charakter darin.“<sup>1183</sup>

Verantwortlich für den Effekts des Komischen ist die „unbegreiflich schnelle Beweglichkeit der Imagination“<sup>1184</sup>, die Tieck in ähnlicher Form auch im Traum beobachtet. Ähnlich wie beim Wunderbaren in der Kunst fehlt dem Verstand auch im Traum der reale Rahmen, an dem er „das Wahre beurteilen“ könnte:

„die Seele wird in eine Art von Schwindel versetzt, in welchem sie sich am Ende gezwungen der Täuschung überläßt, da sie alle Kennzeichen der Wahrheit oder des Irrthums verloren hat.“<sup>1185</sup>

Nach dem gleichen Prinzip funktioniert, wie wir gesehen haben, Musik und Gesang im Schauspiel: „Die Phantasie wird durch Töne schon im voraus bestochen und der strengere Verstand eingeschläfert.“<sup>1186</sup> Man kann ergänzen, daß sich dabei „die Seele“ von Anfang an „gezwungen der Täuschung überläßt“, das heißt, die Musik ist das letzte und wirkungsvollste Mittel für die ästhetische Illusion, die in der Akzeptanz des Wunderbaren ihre höchste Autonomie erreicht. Dabei operiert Tieck mit den selben Begriffen („Täuschung“, „Wahrheit“, „Wahrscheinlichkeit“) und Argumentationsmustern wie die rationalistische Ästhetik, münzt sie aber zugleich in ihr genaues Gegenteil um, indem sie als Matrix für die Rechtfertigung des Wunderbaren dienen. Damit geht er auch einen entschiedenen Schritt weiter als Goethe, der etwa zur gleichen Zeit (1795) in *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* die Oper zum autonomieästhetischen Modell erhebt, aber noch auf rationalistischer Basis argumentiert, indem er ihr Wahrscheinlichkeit ab- und Wahrheit zuspricht. Auch kündigt Tieck gewissermaßen den

---

<sup>1180</sup> Ebd., S. 44.

<sup>1181</sup> Ebd., S. 51.

<sup>1182</sup> Ebd.

<sup>1183</sup> Ebd., S. 60.

<sup>1184</sup> Ebd., S. 56.

<sup>1185</sup> Ebd., S. 57.

<sup>1186</sup> Ebd., S. 61. Im Hinblick auf Shakespeares *Sturm*, der Tieck als eines der wichtigsten Beispiele gilt, läßt sich das „Einschläfern“ durch Musik geradezu wörtlich nehmen.

alten „Vertrag“ zwischen Dichter und Zuschauer, der von einer bewußten Übereinkunft ausgeht, die Täuschung zu akzeptieren. Bei Tieck gibt es kein „als ob“ mehr, keine irgendwie steuerbare Distanz zwischen Rezipient und Kunstwerk, die Voraussetzung wäre für einen „Vertrag“ zur Akzeptanz des Wunderbaren: Sie wird niedergerissen, die Imagination wird in schnellste Bewegung versetzt, der Verstand eingeschläfert, die Seele von einem Schwindel erfaßt:

„Die Phantasie durchläuft in einer wunderbaren Schnelligkeit tausend und tausend Gegenstände, um endlich die Ursache der unbegreiflichen Wirkung herauszubringen, sie findet keine befriedigende, und kehrt noch ermüdet zum Gegenstände des Schreckens selbst zurück. Auf diese Art entsteht der Schauer, und jenes heimliche Grausen, das uns im Macbeth und Hamlet befällt: ein Schauer, den ich einen Schwindel der Seele nenne möchte, so wie der körperliche Schwindel durch eine schnelle Betrachtung von vielen Gegenständen entstehen kann, in dem Auge auf keinem verweilt oder ausruht.“<sup>1187</sup>

Dieser Konzeption zufolge funktioniert Kunst nach dem Modell der Überwältigung. Die Musik setzt, wie Tieck betont, die Seele oder Phantasie des Zuschauers schon im Voraus in einen Traumzustand und enthebt damit die rationalistischen Maßstäbe des Subjekts im Kunstwerk ihrer Geltung: „Die Erfahrung wird jedermann überzeugt haben, wie sehr Gesang und Musik abenteuerliche Ideen und Vorfälle *vorbereiten* und gewissermaßen wahrscheinlich machen.“<sup>1188</sup> Musik erweist sich nicht nur als ein wichtiges Mittel zur Darstellung des Wunderbaren, sondern die musikalische Welt korrespondiert insgesamt in ihrer Faktur und Funktionsweise exakt mit der Welt des Wunderbaren im Tieckschen Sinn eines poetologischen Prinzips. Die mehrfache Betonung des „im Voraus“ indiziert, daß es nicht (nur) um die musikalische Begleitung von Szenen und die Vertonung von Versen geht, sondern um eine Musikalisierung des Rahmens, in dem das sprachliche Bühnenkunstwerk eingebettet ist und seine „wunderbare“ Wirkung entfalten kann: „Die Phantasie wird durch Töne schon im voraus bestochen und der strengere Verstand eingeschläfert“<sup>1189</sup>, heißt es in der Erklärung zur besonderen Wirkung der Musik. „Musik“ ist als solche „wunderbar“; sie folgt in Tiecks Beschreibung den gleichen poetischen Mustern wie das Wunderbare, der Traum und der „Schwindel der Seele“.

---

<sup>1187</sup> Ebd., S. 66. - Zum Schwindel als Modell für romantische Dichtungskonzepte vgl. auch dessen Thematisierung in E.T.A. Hoffmanns Märchen *Der Goldene Topf*, wo der Protagonist Anselmus beispielsweise beim Anblick eines phantastischen Türklopfers am Haus des Archivarius Lindhorst vom Schwindel erfaßt wird.

<sup>1188</sup> Ebd., S. 61, Herv. S.L. Es ist erstaunlich, wie hier plötzlich im Zusammenhang mit der Musik von ‚Wahrscheinlichkeiten‘ gesprochen wird.

<sup>1189</sup> Ebd. - Vgl. noch einmal Tiecks Beispiel aus den *Räubern*, wo der Marsch von Hörner „folgende abenteuerliche und fürchterliche Szene vorbereitet“ (ebd.); für die Tragödie, in der ebenfalls das Wunderbare auf „irgend eine Art vorbereitet werden“ muß (ebd., S. 66), führt Tieck den *Caesar* als Beispiel an, in dem die „Geistererscheinung“, das heißt das Wunderbare in seiner konkreten inhaltlichen Bedeutung, durch Musik vorbereitet wird (vgl. ebd., S. 69). Ein weiterer komplexer Fall, der extra untersucht werden müßte, liegt mit der *Verkehrten Welt* vor, die in Form der besagten sprachmusikalischen „Sinfonie“-Teile das Schauspiel in sehr spezifischer Weise vorbereitet.



Schließt man diese Beobachtungen mit Manfred Franks Beschreibung der Ironie bei Tieck zusammen, derzufolge in dem im Shakespeare-Aufsatz analysierten Wunderbaren „leicht“<sup>1190</sup> das Konzept der romantischen Ironie in der Tieckschen Variante erkannt werden kann, ergibt sich daraus die Feststellung einer Korrespondenz von „Wunderbarem“, „Musik“ einschließlich der musikalischen Oper und Ironie. Die Hingabe an die ästhetische Wirkung statt des Festhaltens an den „Maßstäben der Vernunft“, die wir für die Musik als eines der Mittel zur Herstellung des Wunderbaren konstatiert haben, entspricht dem Verfahren der romantischen Ironie, das Frank beschreibt:

„Sie erkennen in dieser Gebrauchsanleitung zur Herstellung des Effekts des Wunderbaren [gemeint ist besagter „Schwindel“, in den die Phantasie versetzt wird, S.L.] leicht die Grundzüge des Ironiekonzepts wieder: Zwei Gefühle, deren eines dem anderen geradezu entgegengesetzt sind, heften sich so rasch an denselben Gegenstand, daß die Urteilskraft, verzweifelt, hier zur Klarheit zu kommen, am Ende dem Film der Kontraste sich willig überläßt.“<sup>1191</sup>

Frank beschreibt den *Blaubart* als ein Beispiel aus Tiecks Dichtung für die schnelle Bewegung der Imagination zwischen zwei kontrastierenden, auf den gleichen Gegenstand bezogenen Ideen:

„Dies ist gerade das Verfahren des *Blaubart*, der unentscheidbar auf der Grenze zwischen Lächerlichkeit und Schauer schwebt, ohne uns eine Entscheidung zu gestatten. Eben darum sah Solger in ihm das Ideal der Ironie verwirklicht, in welchem das Absolute sich in der Selbstvernichtung des Scheins von Gegensätzen rein negativ enthüllt.“<sup>1192</sup>

Diese erkenntnistheoretischen Implikationen, die Frank für seinen Begriff der romantischen Ironie zugrunde legt, können für den dritten Modus des Modells Oper als Grundlage herangezogen werden. Die Korrespondenzen zwischen Musik/Oper, dem Wunderbaren und der romantischen Ironie zeigen den Rahmen auf, in dem sich die vom Modell der (Schauspiel-)Musik und der Oper inspirierte Poetik von Tieck bewegt.

Anders formuliert: Wo die Musik bei Tieck über die erörterten Schauspielmusik-Konzepte zu einem poetischen Modell wird, wird sie es nicht nur im Modus der Autonomie, in dem die Kunst frei ist von den Maßstäben der wirklichen Welt, sowie im Modus des Gesamtkunstwerks – alle Kunstmittel sollen „dem Ganzen dienen“<sup>1193</sup> –, sondern auch im

---

<sup>1190</sup> Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1989, S. 382.

<sup>1191</sup> Ebd.

<sup>1192</sup> Ebd., S. 374. Bei Franks stark auf Solgers Analysen gestützten Ironie-Konzept handelt es sich um die „Übertragung eines ursprünglich erkenntnistheoretischen Problems, nämlich der widersprüchlichen Struktur des Selbst, auf eine Struktur künstlerischer Darstellung“ (ebd., S. 380), deren Verwirklichung in der romantischen Dichtung von Frank in den Vorlesungen herausgearbeitet wird. Vgl. dazu besonders die Vorlesungen 20 und 21.

<sup>1193</sup> Tieck: Anstatt einer Vorrede, S. 149. – Für Manfred Frank scheinen Ironie und Gesamtkunstwerk-Konzeption zwei Seiten der gleichen Medaille romantischer Poetik zu sein. Gesamtkunstwerk, Ironie und die „Universalsprache“ Musik erscheinen als quasi austauschbare Mittel auf dem Weg zur Freiheit des Unbestimmten: „Wir sind aus der Zeit der allgemeingeltenden Formen heraus“, notiert Novalis. Unter ‚Formen‘ scheint er die literarischen Gattungen zu verstehen; und in der Tat, wie Friedrich Schlegel träumt er vom Gesamtkunstwerk, das alle Charakterisierbarkeit durch Gattungen hinter sich läßt, sie alle ineinander übergehen und letztlich von keiner mehr abhängen

Modus der Ironie. Das Modell Musik läßt sich hier wegen seiner Systematisierbarkeit in die drei Modi analog zum Modell Oper beschreiben. Mit seinem Libretto *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* will Tieck, wie er in der Einleitung dazu formuliert, ein Schauspiel entworfen haben, „das sich unaufhörlich selbst widerspricht, ohne sich zu vernichten.“<sup>1194</sup> Sein musikalisches Theater befindet sich also exakt in derjenigen Bewegung, die Manfred Frank im Anschluß an Tiecks „Gebrauchsanleitung zur Herstellung des Effekts des Wunderbaren“ als die „Grundzüge des Ironiekonzeptes“<sup>1195</sup> erkennt: „Das ist eine glänzende Beschreibung der Verfahrensweise, nach der ein Sagen zugleich sich aufhebt.“<sup>1196</sup> Dabei wird deutlich, weswegen es nicht primär um Inhalte geht, sondern um die Art des Sprechens, und warum die romantische Ironie jenseits des Begrifflichen als Stilmerkmal des ästhetischen Werkes bedarf:

„So definiert hat die Ironie wenig Aussicht, sich in einer Dichtung allein aufgrund ihrer Semantik bemerklich zu machen. Sie ist nicht zuerst und vor allem signifikanter Natur. Ironisch wäre eine Rede, die spricht, als spräche sie nicht, und die so nicht spricht, als wolle sie uns etwas zu verstehen geben.“<sup>1197</sup>

Diese Redeweise ist aber – um es jenseits der historischen Diskurse über die Oper zu formulieren – insbesondere im Gesang verwirklicht. Die in der Oper seit jeher in den Mittelpunkt gestellte sinnliche Präsenz der menschlichen Stimme, die, mit wechselnden Bewertungen, den rein begrifflichen Aussagegehalt des Librettos immer dominierte, ist das Ideal des Sagens, bei dem „der Gestus desselben das Gesagte auch wieder vernichtet und so an das verweist, was jenseits aller Semantik eigentlich gemeint war: das ‚Unendliche‘“<sup>1198</sup>. Die Dimension der Musik ist das Entscheidende: die Musikalisierung der Sprache im Lied- und Operngesang, die schwebende Bezüglichkeit von Musik und Sprache in der Vertonung des Librettos und dem Kontrast von gesprochenen, gesungenen und rein instrumentalischen Passagen, die Anreicherung des Theaters mit Schauspielmusik. Damit wird die Dichotomie von Oper und Instrumentalmusik hinfällig, denn es geht, wie sich erkennen läßt, nicht um die Differenzierung von Gattungen und Künsten, sondern um das „Spiel der Zeichen“ als ein genuin zeitliches Verfahren. Dadurch kann Frank für sein Ironie-Konzept das Ideal der absoluten Musik zugrunde legen<sup>1199</sup>, während er zugleich, da es um die

---

läßt. Das Ideal des im höheren Wortsinn ironischen Schreibens ist die *Musik*. Sie ist die Universalsprache, die Novalis auch, mit dem mathematischen Symbol für unbestimmte Größen, die ‚allgemeine *n Sprache*‘ nennt.“ (Frank, S. 368, Herv. im Orig.)

<sup>1194</sup> Ebd., S. 149.

<sup>1195</sup> Ebd., S. 382.

<sup>1196</sup> Ebd.

<sup>1197</sup> Ebd., S. 380.

<sup>1198</sup> Ebd., S. 361. – Zur Bedeutung des Gesangs im Kontext der romantischen Ironie vgl. auch Franks Paraphrase von F. Schlegels Apologie der Singstimme, von der im Systematik-Teil dieser Arbeit im Zusammenhang mit dem dritten Modus „Oper und romantische Ironie“ bereits die Rede war (ebd., S. 369).

<sup>1199</sup> „Man versteht jedenfalls von hier die hohe Bedeutung, die die Romantiker der Musik zuerkennen haben (darum hatte ich schon früher die Musik zur Illustration der konkreten Schellingschen Kunstphilosophie herangezogen). Sie ist die wahre Heimat der Ironie; denn als die im eminenten Sinne zeitlichen Kunst führt sie uns die Furie des Verschwindens alles Gesagten als solches vor

„Musikalisierung“ der Sprache geht, konkrete Beispiele aus dem Bereich Oper und Lied für seine die *Einführung in die frühromantische Ästhetik* abschließenden musikalischen Analysen wählt: *Magelone*<sup>1200</sup>, *Götterdämmerung*, *Oberon*.

Diese Potenzierung von Sprache durch Musik, durch die der Gesang zum Modell für die romantische Poetik im Modus der Ironie wird, erstreckt sich auch auf die Umsetzung des Librettos als Ganzes. Das wird an Tiecks Beschreibung seiner Zauberoper *Das Ungeheuer* deutlich. Der Musik ordnet er dabei die Sphäre des Traums und des Wunderbaren zu, die prosaischen Charaktere werden mit Rede statt Gesang ausgestattet:

„Der schneidende Widerspruch des Gesanges und der Rede sollte hier aufgehoben werden und wieder musikalisch dem Ganzen dienen: eine dämmernde Traumwelt von lustigen und phantastischen Gestalten, in Begebenheiten, die sich von selbst auseinander wickeln. Sie werden nun einsehen, warum ich keine schärferen Charaktere und keine andern Leidenschaften wählte, indem sonst kein Schauspiel entstehen konnten, das sich unaufhörlich selber widerspricht, ohne sich zu vernichten. So wie Samieli nicht singt, so glaubt er auch nicht an den Inhalt des Stücks, und der König ist aus demselben Grunde als redende Person dazwischen gesetzt.“<sup>1201</sup>

Der Gesang ist dabei das poetische Mittel, um die Grenzen zwischen poetischer und realer Welt in einer reflexiven Kreisbewegung zu überspielen. Das Verfahren des Gesangs beziehungsweise dessen Aussetzen ist eine Potenzierung der Sprache, die vom Autor Tieck verwendet wird, um innerhalb des Werkes angesiedelte Aussagen (Glaube oder Nicht-Glaube der Figuren an die Wunder der Handlung) zu bezeichnen: Die Figuren singen (nicht), weil sie (nicht) an die Wunderwelt glauben. Umgekehrt formuliert heißt das, daß die poetischen Überzeugungen der Figuren determinieren, ob die realen Zuschauer Gesang oder Rede vernehmen. Damit schließt sich der Kreis zum parabatistischen Verfahren aus dem *Kater* und der *Verkehrten Welt*, dessen Überspielung der Darstellungsebenen als Bewegungsform der romantischen Ironie beschrieben werden kann.<sup>1202</sup> Das, was diese romantische Poetik im Zeichen der Ironie in Gang setzt, wozu auch das Aus-der-Rolle-fallen

---

Augen. Auch verweist kein anderes Zeichensystem so wie sie die Ebene der Bedeutungen auf den zweiten Platz gegenüber der Ebene reiner, asemantischer Klanglichkeit. Hier wird das Gleiten der Bedeutungen unter der Ausdruckskette wahrhaft zur Regel selbst.“ (Ebd., S. 369.)

<sup>1200</sup> Zur Ironie der *Magelone*-Dichtung und -Vertonung vgl. auch Peter Jost: Brahms und die romantische Ironie. Zu den *Romanzen aus L. Tieck's Magelone* op. 33. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 47 (1990), S. 27-61. Jost erwähnt den opernhaften Charakter der *Magelone*, der in der musikwissenschaftlichen Literatur mehrfach angesprochen wurde: „Galt schon Tiecks Vorlage zur Brahms-Zeit wegen der durchgängigen Kapitelstruktur von Handlungs-Prosa und nachfolgender Gefühls-Lyrik als ‚Erzählung von opernartigem Kolorit‘, so erscheinen auch Brahms' Vertonungen durch ihre Neigung zu arioser Faktur mit dazwischen geschalteten liedhaften Arien als opernhaft.“ (Ebd., S. 47.)

<sup>1201</sup> Tieck: Anstatt einer Vorrede, S. 149.

<sup>1202</sup> Zur Ironie des illusionsbrechenden Spielprinzips im *Gestiefelten Kater* vgl. auch Ingrid Strohschneider-Kohrs: „Diese bewußte Darbietung des *Spielprinzips* in diesem – wohl einen Grenzfall darstellenden – Lustspiels, diese sehr eigenartige Handhabung der sich selbst spiegelnden Illusion gehört durchaus in den Bereich der romantischen Ironie.“ (Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen 1960 (Hermae. Germanistische Forschungen N.F.; 6), S. 315. – Die so beschriebene „romantische Ironie“ entspricht der ‚dramatischen Ironie‘ als Variante des dritten Modus‘ in der Systematik dieser Arbeit.

gehört<sup>1203</sup>, ist in der Oper längst vorgebildet. Systematisch gesprochen ist in der Oper, dem musikalischen Schauspiel *par excellence*, besonders aber im Gesang, die Nicht-Identität von Dargestelltem und Darsteller beziehungsweise von Dargestelltem und Darstellungsweise schon immer gegeben – was einerseits als Skandal (in der rationalistischen Ästhetik) oder als besonderes Potential (bei den Opern-Apologeten) erkannt wurde. Der Opernsänger als solcher ist immer zugleich Figur und musikalischer Künstler<sup>1204</sup>, er kann in seiner Rolle nie dem Verweis auf seine rollenunabhängige Künstlerschaft entkommen. Er transportiert den Inhalt der Verse, aber noch mehr die „Wunder der Tonkunst“. Der Sänger und die Musiker lassen das „Schauspiel entstehen“, das sich „unaufhörlich widerspricht, ohne sich zu vernichten.“<sup>1205</sup>

Konzepte der Oper als Modell sind in den vorgestellten Schriften von Tieck auf unterschiedliche Weise sichtbar geworden: in der Verbindung von Musik und Komödie, die das Theater passagenweise zum Musiktheater macht, in der Funktion der Musik für die Darstellung des Wunderbaren, die über den Faktor Schauspielmusik ebenfalls Effekte des Musiktheaters erzeugt, und nicht zuletzt in der Opera buffa als Modell für die romantische Komödie, deren progressiver Kunstbegriff paradigmatisch für die romantische Ästhetik bei Tieck steht. Als Grundmuster für das Modell Oper bei Tieck, wie es hier erarbeitet wurde, wird das Prinzip der Grenzüberschreitungen erkennbar. Tiecks Poetik ist darauf ausgelegt, das Prinzip prägt die Struktur des Modells und es spiegelt sich deutlich in der Aufbereitung des Materials in diesem Kapitel-Abschnitt, das – im Gegensatz zu den konzeptionell abrundbaren Darstellungen des Modells Oper etwa bei Schiller oder Goethe – eine tendenziell offene Struktur aufweist. Die Grenzüberschreitungen betreffen Argumentationslinien wie (romantische) Musik – Schauspielmusik – Theater – Oper oder Musik – Wunderbares – Oper – Komödie, aber auch den argumentativen Übergang von Sprache zu Gesang und den Übergang von Thematisierungen der Oper zur textuellen ‚Erzeugung‘ von Oper in den beiden Komödien. In den Bereich der Grenzüberschreitungen gehört auch das Ergebnis, den von Dahlhaus konstatierten „latenten“ Zusammenhang von romantischer Opern- und Instrumentalmusikästhetik als einen deutlich sichtbaren herauszuarbeiten.

Im Hinblick auf die Systematik des Modells Oper läßt sich festhalten, daß ein großer Teil der Diskurs-Kategorien als Erarbeitungshilfen fruchtbar gemacht werden konnten: die historische Kategorie des Wunderbaren (*Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*), die

---

<sup>1203</sup> „Tatsächlich meinte Tieck, eine Wahrheit und nicht eine Schwäche ins Werk zu setzen, wenn er durch seine Sprachbehandlung die Einsicht zu vermitteln behauptet, daß unsere Seele schwerelos ist wie der Äther und transparent wie das nichts. Tiecks Figuren bleiben ihrem Charakter immer nicht getreu. (...) Von einem Aus-der-Rolle-Fallen kann nicht eigentlich die Rede sein: das würde voraussetzen, daß irgendeine Tiecksche Person eine fixe Rolle – einen Charakter im wuchtig Schillerschen Sinne – hat. Helden, die, jetzt unzuverlässig bis zum Lächerlichsten, im nächsten Augenblick die treuesten und edelsten Liebhaber sind, haben nur die Infixibilität ihres Charakters als bleibende Eigenschaft.“ (Frank, S. 385.)

<sup>1204</sup> Gerade in der Oper des 18. Jahrhunderts wurde das Einbringen individueller Fähigkeiten und des persönlichen Geschmacks des jeweils ausführenden Sängers nicht nur geduldet, sondern vorausgesetzt.

<sup>1205</sup> Tieck: Anstatt einer Vorrede, S. 149.

Finalstruktur (*Der gestiefelte Kater*), die Skalierung von Opernhaftigkeit (Prosa vs. Gesang im Libretto *Das Ungeheuer*) und der Gesang als Darstellungsform romantischer Ironie. Oper als Kollektivprodukt wird im *Kater* ironisiert. Die Visualität und szenische Präsentation tritt gegenüber dem Faktor Musik eher etwas in den Hintergrund. Oper ist ein Modell zur Erzeugung des autonomen romantischen Kunstwerks, das wegen seines die Künste integrierenden Programms, zu dem vor allem die Funktionalisierung der Musik für die dramatische Darstellung zu zählen ist, Konzepte des Gesamtkunstwerks beinhaltet. Dramatische und romantische Ironie-Ansätze sind in den opernhaften Aspekten der Komödien ebenso präsent wie in Tiecks Konzepten zum Gesang und zum Wunderbaren.

„Also mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, das heißt Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt.“

(E.T.A. Hoffmann)<sup>1206</sup>

## 6. E.T.A. Hoffmanns wunderbare Welt der Oper

Der Dichter-Komponist Hoffmann, der zudem noch ein glänzender Jurist war, verzeichnete seinen „wohl größten künstlerischen Erfolg“<sup>1207</sup> mit einem Werk für das Musiktheater, mit seiner ‚Zauberoper‘ *Undine* (UA Berlin 1816). Zugleich gilt Hoffmann wegen seiner enthusiastischen Propaganda für die Instrumentalmusik als die „romantischste aller Künste“<sup>1208</sup>, wie er sie beispielsweise in seiner berühmten Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie skizziert, als einer der wichtigsten Wegbereiter einer romantischen Musikästhetik im Sinne der Idee der absoluten Musik<sup>1209</sup>. Seinen mit Abstand größten Ruhm erwarb sich Hoffmann allerdings als Schriftsteller, dieser setzte gleich nach der ersten literarischen Veröffentlichung 1814, den *Fantasiestücken in Callots Manier*, ein. Der hochgradig komplexe Bezug zwischen musikalischem, musikästhetischen und literarischem Schaffen bei E.T.A. Hoffmann führt unter anderem zu einer intensiven Thematisierung und strukturellen Rezeption von Musik und romantischer Musikästhetik in seinen Dichtungen; seine romantische Poetik und deren Aporien hat Hoffmann vorrangig an der Musik entwickelt.<sup>1210</sup> Im Schnittpunkt dieser Linien steht die Fragestellung des folgenden Kapitels: die nach der Oper als ästhetischem und strukturellem Modell für die Literatur bei Hoffmann. Wie allgemein für diese Studie gilt es hier im Besonderen, für Hoffmann zu zeigen, wie die ‚musikalischen‘ Poetologien auch und gerade an der Oper entwickelt

<sup>1206</sup> E.T.A. Hoffmann: Der Dichter und der Komponist. In: Ders.: Sämtliche Werke in 6 Bdn. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht, Bd. 4: Die Serapionsbrüder. Hg. v. Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M. 2001, S. 94-118, hier S. 104.

<sup>1207</sup> Werner Keil: Art. „E.T.A. Hoffmann“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Bd. 9. Kassel/Basel/Stuttgart 2003, Sp. 113-122, hier Sp. 116.

<sup>1208</sup> E.T.A. Hoffmann: Beethoven: 5. Sinfonie. In: Ders.: Sämtliche Werke (wie Anm. 1206), Bd. 1: Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften, Werke 1794-1813. Hg. v. Gerhard Allroggen u. a. Frankfurt a. M. 2003, S. 532-552, hier S. 532. Die Rezension ist, unter stellenweisen Abänderungen und unter Auslassung des zweiten, musikanalytischen Teils, unter dem Titel „Beethovens Instrumental-Musik“ in die *Fantasiestücke* aufgenommen worden.

<sup>1209</sup> „Und nicht zufällig war es derselbe Autor, E.T.A. Hoffmann, der einerseits als erster in einem emphatischen Sinne von Musik als ‚Struktur‘ sprach und andererseits proklamierte, daß die Instrumentalmusik die ‚eigentliche‘ Musik sei, die Sprache in der Musik also gewissermaßen einen Zusatz ‚von außen‘ darstelle.“ (Dahlhaus: Idee, S. 13.)

<sup>1210</sup> Stellvertretend für eine große Anzahl weiterer Arbeiten zum Thema Musik und musikalische Strukturen in der Dichtung Hoffmanns seien die eindringlichen Analysen zum Mythos Musik als einem poetischen und strukturellen Modell für die Literatur, das Hoffmann namentlich an der Figur des Kapellmeisters Kreisler entwickelt, von Christine Lubkoll erwähnt (Lubkoll, Kap. 3: ‚Absolute Musik‘ und ‚romantische Poetik‘: E.T.A. Hoffmann *Kreisleriana*, S. 225-281). Zum Konzeption Hoffmanns von ‚Musik‘ als poetologischer Chiffre und zur Literarizität der musikästhetischen Texte vgl. Thomas Wörtche: Hoffmanns Erzählungen von der Musik. Einige Distinktionen. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 33 (1987), S. 13-33.

wurden, woraus ihr modellhafter Charakter für Ästhetik, Poetik und Textstruktur resultiert.

Die Oper hat mehr mit der Instrumentalmusik im Hinblick auf Hoffmanns romantische Ästhetik zu tun, als häufig angenommen wird, was sich nicht nur in den Thematisierungen von Oper beispielsweise in den Novellen *Ritter Gluck* und *Don Juan* niederschlägt, sondern auch in der Einarbeitung opernhafter Strukturen und Parallelen zu konkreten Werken des Musiktheaters, beispielsweise von Mozarts *Zauberflöte* und Hoffmanns eigener Oper *Undine*, wie man sie im *Goldenen Topf* findet. Die folgende Untersuchung zum Modell Oper bei Hoffmann konzentriert sich auf zwei Aspekte: erstens den Zusammenhang von Musikästhetik und Modell Oper, der weniger den Gegensatz der musikalischen Gattungen Oper und Sinfonie oder andere Instrumentalformen exponiert, als vielmehr den Gegensatz von ‚prosaischer‘ und musikalisierter Sprache und Weltdarstellung. Als literarische Quellen werden neben dem unvermeidlichen Text *Der Dichter und der Komponist* auch die wenig berücksichtigte satirische Abhandlung *Der vollkommene Maschinist*, das sechste Stück in der *Kreisleriana* des ersten Teils der *Fantasiestücke*, herangezogen. Den zweiten Aspekt, der sich unmittelbar an den Fokus des ersten anschließt, stellt die Analyse von opernhafter Strukturmerkmalen in Hoffmanns wohl berühmtestem Märchen, dem *Goldenen Topf*, dar. An diesem Märchen kann im Fokus der drei Modi des Modells Oper exemplarisch gezeigt werden, wie der Übergang von der Musik zur Literatur – im Sinne eines Wechsels des Ausdrucks- und Darstellungsmedium, ohne damit eine Entwicklung Hoffmanns vom Komponisten zum Dichter zu postulieren – vollzogen wird und welche Funktion den opernhafter Strukturelementen im Erzählgesamten zukommt. Die enge Verzahnung von Opernästhetik, Modell Musik und literarischer Struktur ist im Grunde genommen eine längst verbuchte Tatsache in der Hoffmann-Forschung. Darauf aufbauend geht es in den beiden Kapitel-Abschnitten 6.1, Darstellung des Konnexes von romantischer Ästhetik, Oper und Instrumentalmusik, und 6.2, Strukturanalyse des *Goldenen Topfs* im Hinblick auf das Modell Oper, vor allem um die Aufarbeitung des systematischen Zusammenhangs, in dem Hoffmanns Konzeptionen zur Oper als ästhetisches und strukturelles Modell um 1800 steht, sowie eine Ergänzung der untersuchten Texte um einige Aspekte der Interpretation im Hinblick auf die Oper.

### **6.1 Der Dichter und der Komponist Hoffmann: zur Metaphysik der Instrumentalmusik in der Oper als ästhetisches und poetologisches Modell (*Der Dichter und der Komponist*, *Der vollkommene Maschinist*, mit einer Anmerkung zu *Ritter Gluck* und *Don Juan*)**

Der intermediale Bereich der E.T.A. Hoffmann-Forschung, der sich mit musikalischen Form- und Strukturparallelen im literarischen Text beschäftigt, fußt zwar auf weite Strecken auf der Prämisse der Idee der absoluten Musik als einer Ästhetik der Instrumentalmusik (Sinfonie, Sonatenhauptsatz). Auch läßt sich in den Untersuchungen zum Musiker und Komponisten Hoffmann verschiedentlich eine einseitige ästhetische Ausrichtung an der Idee der absoluten (Instrumental-) Musik als unhinterfragte Prämisse verzeichnen. So findet

es beispielsweise Anja Pohnsner in ihrer Studie zu Instrumentalkompositionen von Hoffmann „erstaunlich“, daß Hoffmann genauso wie Weber und Mehul seine wichtigsten Werke im Bereich der Oper schrieb, obwohl er doch, so läßt sich ergänzen, aufgrund seiner Ästhetik im Bereich der ‚zukunftsweisenden‘ Sinfonik (Sinfonien und Kammermusik) am besten hätte sein müssen.<sup>1211</sup> Pohnsners Arbeit, in der die Autorin im Anschluß an die Kompositionsanalysen einige ihrer Ergebnisse auf ihre Übertragbarkeit auf die späteren literarischen Entwürfe Hoffmanns prüft, stellt ein aktuelles Beispiel für die Analyse von musikalischen Form- und Strukturparallelen in Hoffmanns Dichtung dar.<sup>1212</sup> Insgesamt zeichnet sich in der Hoffmann-Forschung jedoch inzwischen das Bild eines komplexen musikalischen, ästhetischen und literarischen Werkes ab, bei dem die einzelnen Bereiche in einem engen wechselseitigen Austausch stehen und bei dem das Musiktheater eine zentrale Rolle spielt. In diesem Forschungskontext ist auch das vorliegende Kapitel zur Oper als ästhetisches und strukturelles Modell bei Hoffmann zu verorten.

Schon in zwei Mitte der 1980er Jahre entstandenen Studien zur Musik in Hoffmanns Ästhetik und Poetik, die sich in ihrer polaren inhaltlichen und methodischen Ausrichtung hervorragend ergänzen, wird die herausragende Rolle der Oper für den Zusammenhang von Musik, Ästhetik und literarischem Werk unterstrichen. Klaus-Dieter Dobat hat in seiner einschlägigen Analyse *Musik als romantische Illusion* die Funktion von Utopien des ‚Musikalischen‘ im literarischen Werk bei Hoffmann und deren Aporien angesichts eines zwiespältigen Wirklichkeitsbildes herausgearbeitet. Dabei kommt Dobat auch, abgesehen von opernästhetischen (in Bezug auf die beiden Novellen *Don Juan* und *Ritter Gluck*) und librettistischen (in Bezug auf *Der Dichter und der Komponist*) Überlegungen, auf die Rolle der Oper als strukturelles Modell zu sprechen. Er konstatiert einen Forschungs-Konsens bezüglich der vorbildhaften Rolle der Opernästhetik für den *Goldenen Topf*:

---

<sup>1211</sup> Anja Pohnsner: „Wenn ich von mir selbst abhinge, würd’ ich Componist...“ Die Umwege des Musikers E.T.A. Hoffmann. Wechselwirkungen innerhalb seines musikalischen und literarischen Werkes. Dissertation Heidelberg 1999, S. 388. Die Auswahl von Pohnsners Analysebeispielen zu Hoffmanns Opus beschränkt sich entsprechend ihrer impliziten Prämisse der Idee der absoluten Musik auf die Es-Dur Sinfonie, das Harfen-Quintett und das Klavier-Trio. Ähnlich erstaunt zeigt sich auch der Hoffmann-Kenner und Komparatist Steven Paul Scher: „Seltsamerweise schuf er [E.T.A. Hoffmann, S.L.] selbst, obwohl er in seinen kritischen Schriften konsequent den unbedingten Vorrang der Instrumentalmusik verkündete, seine beste Musik in den dramatischen Gattungen, in Opern, Singspielen, Balletten und Bühnenmusik.“ (Steven Paul Scher: *Der Dichter als Komponist*. In: E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand. Hg. v. Alain Montandon. Bern, Frankfurt a. M. 1987, S. 193-204, hier S. 196.)

<sup>1212</sup> Vgl. bes. Kap. D 2.8. Form- und Strukturparallelen in Musik und Literatur (S. 353-359), das einen theoretischen Überblick gibt, und Kap. D 3.2.4. Kompositionstechniken (S. 368-371), das am Beispiel des *Fragments aus dem Leben dreier Freunde* Parallelen zwischen Hoffmanns Kompositionstechniken und dem literarischen Text aufzeigt. – Claudia Albert, auf die sich auch Pohnsner bezieht, fordert eine Neuakzentuierung der komparatistischen Forschung: „Gerade im Gegenzug zur stark geistesgeschichtlich orientierten Rede über Musik seit dem 19. Jahrhundert – und in neuer Färbung durch Adorno im 20. – wäre es eine heilsame Kur für germanistische Sinnsuche und Jagd nach Parallelen sprachlicher und musikalischer Strukturen, über Organisation von Material statt über geheimnisvolle Klänge oder Sonatenhauptsatzformen in Texten informiert zu werden.“ (Claudia Albert: *Probleme der Darstellung. Wünsche der Germanisten an die Editoren*. In: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Hg. v. Walter Dürr. Berlin 1998 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie; 8), S. 73-83, hier S. 78.)



„Vor allem die in *Der Dichter und der Komponist* häufig angesprochene Konfrontation des ‚Romantischen‘ beziehungsweise des ‚Fantastischen‘ mit der Wirklichkeit führte in der Hoffmann-Forschung zu der These, daß die Opernästhetik Hoffmanns Konzeption des ‚Wirklichkeitsmärchens‘ vorwegnehme. Inhaltlich verwies man dabei besonders auf die Parallelen zwischen der *Zauberflöte* und dem *Goldnen Topf*, bezüglich der Grundstruktur wurde die Nähe seines Märchentyps mit den zwei Wirklichkeitsebenen zu seiner Definition der ‚opera buffa‘ [in *Der Dichter und der Komponist*, S.L.] – die Komik geht in ihr von der Konfrontation des ‚Fantastischen‘ mit der realitätsnah ‚im Kostüme der Zeit‘ dargestellten Alltagswelt aus – hervorgehoben. Allerdings sind nicht nur die stofflichen Ähnlichkeiten zu sehen, vielmehr muß auch berücksichtigt werden, daß nach Hoffmanns Wunschorstellung die Musik in der Lage sein sollte, den Zwiespalt zu überwinden.“<sup>1213</sup>

An dieser Stelle verweist Dobat auf die Ergebnisse von Heide Eilert, die die verschiedenen Anknüpfungspunkte an das Vorbild der Oper im *Goldenen Topf* untersucht hat<sup>1214</sup> (mehr zu Eilert s.u. Abschnitt 6.2).

Die andere Studie stammt von Judith Rohr und ist im Unterschied zu der von Dobat eher wenig rezipiert worden. In ihrer opernästhetischen Studie *Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas* untersucht Rohr den musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (AMZ), der wichtigsten Fachzeitschrift für Musik zu dieser Zeit, in der Hoffmann seine Rezensionen veröffentlichte. Ihr zentrales Ergebnis besteht darin, daß sie zeigen kann, wie die romantische Musikästhetik, ja sogar eine Metaphysik der Instrumentalmusik, an der Oper entwickelt wird:

„Verfolgt man die Diskussion über den Autonomiecharakter der Instrumentalmusik in der AmZ, so steht man der interessanten Tatsache gegenüber, daß diese sich weitgehend vor dem Hintergrund der Opernrezeption und -ästhetik abspielen, d.h. die Autonomie, oder gar metaphysische Würde der Musik, wird an der Oper nachgewiesen.“<sup>1215</sup>

Als Gründe führt Rohr zum einen die generelle Überlegung an, daß die Oper als die „entscheidende musikalische Gattung empfunden wurde“ (hier zitiert Rohr Carl Dahlhaus), zum zweiten „eine gewisse Skepsis gegenüber der reinen Instrumentalmusik“ bestand, die sogar bei Hoffman nicht ganz verschwunden ist, und zum dritten vor allem die Tatsache,

„daß sich ein Nachweis der Autonomie, und somit des Kunstcharakters von Musik, am eindrücklichsten vor dem Hintergrund einer Oper bewerkstelligen ließ, indem man zeigte, inwieweit diese sich emanzipiert hatte von Text und Situation und damit von einer prosaischen Nachahmung des Stoffes.“<sup>1216</sup>

---

<sup>1213</sup> Klaus-Dieter Dobat: Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk. Tübingen 1984 (Studien zur deutschen Literatur; 77), S. 98.

<sup>1214</sup> Heide Eilert: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Tübingen 1997, bes. S. 1-40.

<sup>1215</sup> Judith Rohr: E.T.A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas. Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Baden-Baden 1985, S. 41.

<sup>1216</sup> Ebd.

Diese Einschätzung geht konform mit Schillers und Goethes Postulaten von der Oper als autonomieästhetischem Modell, indem die Musik die ästhetische Darstellung von der ‚Schwere des Stoffes‘ befreit. Damit bestätigen Rohrs Ergebnisse eine der zentralen Ausgangshypothesen dieser Arbeit auch für Hoffmann: daß nämlich die Veränderung des Musikbegriffs im Sinne der Idee der absoluten Musik auch *innerhalb* der Oper stattgefunden hat beziehungsweise sogar maßgeblich an der Oper entwickelt wurde. Rohrs Ergebnisse zu den Veröffentlichungen der AmZ zeigen auch, daß Hoffmanns Position zur modellhaften Funktion der Opernästhetik (ebenso wie seine ‚Metaphysik der Instrumentalmusik‘) nicht so singular ist, wie häufig und gerne angenommen wird, sondern auch von seinen Mitrezensenten wie Franz Horn und Friedrich Rochlitz, dem Herausgeber der AMZ, entwickelt und vertreten wurde.<sup>1217</sup> In der Rolle der Oper als musikästhetisches Modell verbinden sich bei Hoffmann eine bestimmte ästhetische Tradition, die sich der Instrumentalmusik von der Theaterästhetik zu nähern versucht, mit einem spezifischen, nicht zuletzt biographisch begründeten Aspekt bei Hoffmann, dem des starken Bezugs zur Theaterwirklichkeit:

„Wenn Hoffmann das Neue, welches er speziell in Beethovens Symphonie und Mozarts Oper entdeckt, mit Begriffen aus der Theaterästhetik zu fassen sucht und wenn er die Symphonie als ‚musikalisches Drama‘ apostrophiert, dann ist dies, wie sich gezeigt hat, einerseits Ausdruck einer ästhetischen Tradition, welche der begrifflosen Instrumentalmusik von der Theaterästhetik her beizukommen sucht, andererseits steht aber eine ausgesprochene Affinität zum Theater dahinter, die sich unter anderem in Hoffmanns intensiver Auseinandersetzung mit den romantischen Bemühungen um einen ‚poetischen Standpunkt‘ des Theaters manifestiert.“<sup>1218</sup>

In Hoffmanns Opernästhetik besteht keine grundsätzliche Divergenz zwischen den Forderungen der autonomen Instrumentalmusik und dem Anspruch der ‚wahren‘ romantischen Oper, vielmehr kommt darin eine übergreifende Metaphysik des Dramatischen zum Ausdruck, die ihre Wurzeln im romantischen Musik- und Theaterbegriff hat und die Hoffmann genauso an Beethovens fünfter Sinfonie aufzeigt wie an den Opern von Mozart und Gluck (vgl. die Beethoven-Rezension einerseits und die Novellen *Don Juan* und *Ritter Gluck* andererseits).<sup>1219</sup>

Eine wichtige Feststellung für unsere Untersuchung zur Oper als ästhetisches und strukturelles Modell für Hoffmanns Dichtung ist die Tatsache, daß sich der Künstler

---

<sup>1217</sup> Vgl. ebd., S. 7-42. Ähnliche Ideen zur ‚Würde‘ der autonomen Instrumentalmusik wie Hoffmann entwickelt beispielsweise der Kantschüler Christian Friedrich Michaelis: vgl. C. F. Michaelis: Ueber das Idealische der Tonkunst. In: Allgemeine Musikalische Zeitung Nr. 29, 13. April 1808, Sp. 449-452 und C. F. Michaelis: Über den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Ein ästhetischer Versuch. 2 Bde. Leipzig 1796 u. 1800, eine musikästhetische Abhandlung, die von Rochlitz in der AMZ rezensiert wird (vgl. ebd., S. 11f). – Ulrich Tadday hat den ästhetischen Kontext aufgezeigt, in dem E.T.A. Hoffmanns Konzepte zur romantischen Oper stehen (Ulrich Tadday: Christian August Heinrich Clodius’ ‚Entwurf einer systematischen Poetik‘ von 1804 und die Anfänge einer Ästhetik der romantischen Oper. In: Die Musikforschung 51 (1998), S. 25-33).

<sup>1218</sup> Rohr, S. 155.

<sup>1219</sup> Vgl. ebd., Kap. V: Metaphysik des Dramatischen: Synthese von romantischem Musik- und Theaterbegriff, S. 154-189.

Hoffmann in erster Linie als Musiker sah. Seine intensiven Bemühungen um eine Wiederaufführung der *Undine* nach dem Brand des Schauspielhauses in Berlin, der nach vierzehn Aufführungen die vielgelobten Dekorationen Schinkels und die aufwendigen Kostüme vernichtete, zeigen den ausgesprochen hohen Stellenwert, den er seinem bis dahin erfolgreichsten Bühnenwerk beimaß (sein rein instrumentales Oeuvre, das lediglich eine Sinfonie verzeichnet, fällt wesentlich schmaler aus als das der Bühnenwerke). Gerhard Allroggen, der 1970 ein Verzeichnis von Hoffmanns Kompositionen vorgelegt hat<sup>1220</sup>, unterstreicht in seinem Beitrag *Der Komponist E.T.A. Hoffmann* in der gerade im Hinblick auf den Musiker und Musikschriftsteller Hoffmann ungewöhnlich sorgfältig edierten Frankfurter Werkausgabe, daß „jene häufig zu lesende Formel, Hoffmann sei vom Komponisten über den Musikschriftsteller zum Dichter geworden“ auch nicht angesichts von Hoffmanns literarischen Erfolgen in den späteren Jahren zutrifft: „sie ist und bleibt grundfalsch.“<sup>1221</sup> Zum einen war Hoffmann, der in seiner Jugend einen dreibändigen Roman, *Cornaro* (1795), druckfertig geschrieben hatte, mit dem Handwerk des Schreibens vertraut. Und zum anderen sah er in der Musik auch nach Einsetzen der literarischen Erfolge sein wichtigstes Betätigungsfeld:

„Obwohl sich Hoffmann seiner literarischen Begabung wohl bewußt war und deutlich fühlte, mit den *Fantasiestücken*, insbesondere mit dem Märchen *Der goldene Topf*, etwas Außergewöhnliches hervorgebracht zu haben, sah er nach wie vor seine eigentliche Aufgabe auf dem Gebiet der Musik.“<sup>1222</sup>

Er plante nach dem Erfolg der *Undine* eine weitere Oper, *El Galan Fantasma*, die sein größtes musikalisches Werk werden sollte. Deren Niederschrift ist aber durch die gutbezahlten literarischen Aufträge verzögert und durch seinen frühen Tod endgültig verhindert worden. Für Hoffmann stand eindeutig die Oper im Zentrum seines eigenen Schaffens, gerade aufgrund der romantischen Prämissen seiner Ästhetik, wie Ernst Lichtenhahn in seinen Erläuterungen der *Schriften zur Musik* von Hoffmann abschließend konstatiert:

„Was dieser [der ‚erhabenen‘ Instrumentalmusik, S.L.] letztlich fehlt, ist die Verankerung im irdischen und Sinnlichen, wie ja auch das künftige goldene Zeitalter, wie es Novalis entwirft, darin seine ‚Harmonie‘ hatte, daß es – nach Hans-Joachim Mähls Formulierung – als die ‚Wiederkehr der alten Verbundenheit von Geist und Natur, von übersinnlicher und sinnlicher Welt‘ auf höherer Stufe erscheint. Dies leistet die Oper als romantisierte Wirklichkeit für Hoffmann zumal in der Form, die ihr Mozart gegeben hat, in höherem Maße als die reine Instrumentalmusik. Von hier aus wird denn auch verständlich, daß für Hoffmann

---

<sup>1220</sup> Gerhard Allroggen: Hoffmanns Kompositionen. Ein chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke mit einer Einführung. Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 16). Zum Musiker Hoffmann vgl. auch den Dokumentenband von Friedrich Schnapp (Hg.): *Der Musiker E.T.A. Hoffmann in zeitgenössischen Dokumenten*. Hildesheim 1981.

<sup>1221</sup> Gerhard Allroggen: *Der Komponist E.T.A. Hoffmann*. In: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1206), Bd. 2/2: *Die Elixiere des Teufels*. Werke 1814-1816. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1988, S. 704-733, hier S. 717.

<sup>1222</sup> Ebd., S. 718.

nicht die Sinfonie, sondern die Oper Zentrum und Ziel des eigenen kompositorischen Schaffens war.“<sup>1223</sup>

Dieses Selbstverständnis Hoffmanns als Musiker und insbesondere als Opernkomponist verbietet per se eine einseitige Dichotomisierung von ‚nicht-absoluter‘ oder ‚nicht-romantischer‘ Vokalmusik (Oper) und ‚absoluter‘ romantischer Instrumentalmusik für seine Ästhetik ebenso wie für sein literarisches Werk. Außerdem kommt bei Hoffmann, der in seiner Musik ebenso wie in seinen Dichtungen einer ausgeprägten Kontrastästhetik verpflichtet ist<sup>1224</sup>, die sich thematisch als ein Aufeinanderprallen von ‚poetischer‘ oder romantischer Welt und ‚prosaischer‘ Alltagswelt im literarischen Text manifestiert, ganz besonders die allgemein für das Modell Oper konstatierte Diskrepanz zwischen ästhetischem Ideal und (theater-)praktischer Verwirklichung zum Tragen. Hoffmann versucht zwar, seine Metaphysik der Instrumentalmusik an die konkrete kompositorische Struktur zurückzubinden, es bleibt aber, wie sich an seiner Rezension der Beethoven-Sinfonie sehr schön ablesen läßt, eine Kluft zwischen der ‚Idee‘ der absoluten Musik, die eine ‚unaussprechliche‘ ist und ihren transzendentalen Rückbezug bewahrt, und ihren sozusagen materiellen und sinnlichen Manifestationen, die immer nur *eine* Ausdrucksform dieser Idee, aber nie die Sache selbst sein kann. Die Diskrepanz zwischen der bildhaften Beschreibung der Beethoven-Sinfonie und ihrer satztechnischen Analyse läßt sich im Text letztlich ebensowenig überbrücken, wie der zwischen dem ‚unsagbaren‘ romantisch-musikalischen Gehalts und der Rezension als bestimmter sprachlicher Form. Die Diskrepanz zwischen der Utopie und ihrer Realisation, ihrem „ganz ins Leben treten“<sup>1225</sup>, zeigt sich in der Oper, die die Musik „in den Purpurschimmer der Romantik“<sup>1226</sup> kleidet, ebenso wie – in depotenzierter Form – in den unterschiedlichsten Dichtungen Hoffmanns, in denen eine höhere Sphäre, die ‚Geisterwelt‘ und ähnliches, in das alltägliche Leben der Protagonisten (und der Leser) einbrechen. Es besteht dabei ein strategischer Unterschied zwischen der Oper, die, wie beispielsweise in der *Undine*, die Konfrontation mit der ‚Geisterwelt‘ wörtlich vor Augen und Ohren stellt (was sie in ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit zum Modell qualifiziert), und den literarischen Texten, in denen die ‚Geisterwelt‘ textuell imaginiert wird und Hoffmanns romantische Ästhetik durch spezifische Schreibstrategien überformt wird. Darauf ist im nächsten Abschnitt zum *Goldenen Topf* zurückzukommen. Die ‚Musikalisierung der Oper‘ findet in Hoffmanns romantischer Ästhetik im Zeichen der Metaphysik der Instrumentalmusik statt. Hoffmann erscheint im Kontext dieser Arbeit sogar als die wichtigste Figur, an deren Werk sich dieser Zusammenhang von Aufwertung der Musik, Ideal der Oper und deren Funktionalisierung für Ästhetik und Poetik zu beobachten ist. Mit der Konstatierung einer funktionalen Verknüpfung von musikalisierter Oper und

---

<sup>1223</sup> Ernst Lichtenhahn: Schriften zur Musik. In: Brigitte Feldges u. Ulrich Stadler: E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1986, S. 241-257, hier S. 257. Zur Bedeutung des Musiktheaters für Hoffmanns künstlerisches Schaffen vgl. auch Steven Paul Scher: Der Opernkomponist Hoffmann und das europäische Musiktheater seiner Zeit. In: Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992/93), S. 106-118.

<sup>1224</sup> Vgl. Keil, Sp. 120.

<sup>1225</sup> Hoffmann: Der Dichter und der Komponist, S. 103.

<sup>1226</sup> Hoffmann: Beethoven: 5. Sinfonie, S. 533.

Metaphysik der Instrumentalmusik ist Dahlhaus' scheinbar einseitige Vereinnahmung Hoffmanns für die Idee der absoluten (Instrumental-)Musik<sup>1227</sup> - oder vielmehr: die Vereinnahmung durch die Dahlhaus-Exegeten - zu relativieren und zu differenzieren. Das läßt sich mit dem aktuellen Forschungsstand zur Musikästhetik einerseits und dem zu Hoffmann andererseits zeigen, das kann man aber auch mit Dahlhaus selbst vornehmen, was in der Dahlhaus-Kritik meist übersehen wird. Für die vorliegende Arbeit stellt die Revisionsbedürftigkeit von Dahlhaus' These zur Idee der absoluten Musik als einer Ästhetik ausschließlich der autonomen Instrumentalmusik eine zentrale Prämisse dar, da sich nämlich, im Unterschied zu der bisherigen Forschung zur Musik in der Literatur, auch für die Oper der Status eines ästhetischen Modells für die Literatur im Sinne der Autonomieästhetik aufzeigen läßt (s.o. Einleitung). Betrachtet man den Teil der Forschung, der die nötige Revision der Thesen gegen Dahlhaus anmahnt, dann möchte man allerdings noch einen Schritt weitergehen und Dahlhaus ein wenig gegen seine Kritiker *und* seine Apologeten verteidigen. Denn erstens denkt Dahlhaus streng historisch und nimmt damit keine unzulässigen Rückprojektionen späterer oder heutiger wissenschaftsästhetischer ‚Wünsche‘ auf die Zeit um 1800 vor, wie es ihm und anderen Forschern zum Thema Musik in der Literatur, zum Beispiel Klaus-Dieter Dobat vorgehalten wird,<sup>1228</sup> und zweitens trägt er seine These von der „Idee der absoluten Musik“ in der gleichnamigen Schrift ebenso wie in anderen Beiträgen, beispielsweise einem Aufsatz zur Rolle der Oper und der Kirchenmusik für Hoffmanns romantische Ästhetik sehr viel differenzierter vor, als es in der Forschung im Anschluß an seine These von der „Idee“ oft erscheint.

Ulrich Tadday hat für die romantische Musikästhetik deren Verkürzung auf das Modell der Idee der absoluten Musik als einer strukturell autonomen Werkästhetik kritisiert und eine stärkere Berücksichtigung vor allem der Oper, aber auch anderer musikalischer Gattungen angemahnt. Unter dem Primat des ‚Poetischen‘ als der zentralen Kategorie des ‚Romantischen‘ erscheint dieses als eine Qualität, die sowohl der Instrumentalmusik als auch der Oper, die Tadday „stellvertretend für alle ‚relative‘, d.h. wort-, text- oder programmgebundene Musik“ nennt, zufallen kann:

„Zwischen dem ‚Romantischen‘ in der Instrumentalmusik und in der Oper wurde im musikästhetischen Diskurs des frühen 19. Jahrhundert ein gradueller, nicht aber ein substantieller Unterschied gemacht.“<sup>1229</sup>

---

<sup>1227</sup> Siehe oben, Anm. 1209.

<sup>1228</sup> Vgl. die bedenkenswerten Einwände von Ricarda Schmidt gegenüber den Analysen des *Ritter Gluck* von Dobat und anderen ‚postmodernen‘ Literaturwissenschaftler in Ricarda Schmidt: Klassische, romantische und postmoderne musikästhetische Paradigmen in E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*. In: „Seelenaccente“ - „Ohrenphysiognomik“. Zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroder. Hg. von Werner Keil u. Charis Goer. Hildesheim u. a. 2000 (Diskordanzen. Studien zur neueren Musikgeschichte; 8), S. 11-61.

<sup>1229</sup> Ulrich Tadday: Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung. Stuttgart/Weimar 1998, S. 122f. Tadday ist - neben Hartmann (S. 166) und Pohnsner (S. 335) - einer der wenigen, der die „grundlegende Arbeit“ von Judith Rohr aufgreift (vgl. Tadday, S. 155, Anm. 145). Zur Problematik seines eigenen Romantik-Begriff, den Tadday ausschließlich an Jean Paul und Robert Schumann entwickelt, und seiner affektbesetzten, selbst wieder verkürzenden Dahlhaus-Kritik vgl. Susanna Lulé: Robert Schumann und Jean Paul - ein neues Paradigma der romantischen Musikästhetik? (Rezension zu Ulrich Tadday: Das schöne Unendliche). In: Musik und Ästhetik 5, H. 20 (2001), S. 106-110.

Als Textbeispiele für Hoffmann nennt Tadday den Dialog *Der Dichter und der Komponist* und die Rezension *Den Opern-Almanach des Hrn. von Kotzebue* in der AMZ vom 2. November 1814.

Ricarda Schmidt stellt mit ihrer Arbeit über musikästhetische Paradigmen in Hoffmanns *Ritter Gluck* ein gutes Beispiel für eine Dahlhaus-Revision in Bezug auf Hoffmanns romantische Musikästhetik und deren literarische Ausgestaltung im *Ritter Gluck* dar. Darin geht sie dem „Verdacht“ nach, daß die „Identifikation von romantischer Musikästhetik mit Instrumentalmusik, das heißt absoluter Musik, theoretisch verführerisch ist“, daß diese Identifikation der Komplexität der musikalischen Praxis und der zeitgenössischen Theorie jedoch nicht ausreichend Rechnung trägt.<sup>1230</sup> Mit der Abgrenzung von Hoffmanns Begriff der selbständigen Instrumentalmusik von dem Konzept der autonomen und selbstreferentiellen Musik im 20. Jahrhundert und mit dem Befund, daß das verbindende Moment der verschiedenen musikalischen Gattungen bei Hoffmann in einem übergeordneten „transzendentalen Telos“ liegt, faßt Schmidt zwei zentrale Ergebnisse ihrer Untersuchung zusammen:

„Hoffmann hat keinen klaren Paradigmenwechsel von Vokal- zu Instrumentalmusik vollzogen, auch nicht einen klaren Wechsel von den älteren Gefühls- und Ausdrucksästhetiken zur absoluten Musik; vielmehr überlagern sich diese Paradigmen in Hoffmanns Musikästhetik, die primär durch ein transzendentes Telos geprägt ist, das sich in Oper, Instrumentalmusik und Kirchenmusik manifestieren kann.“<sup>1231</sup>

Damit läßt sich allerdings nahtlos an Dahlhaus selbst anschließen. Neben seinen Beiträgen zur Idee der absoluten Musik, zu der auch der Aufsatz *E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen* zu zählen ist,<sup>1232</sup> hat Dahlhaus auch einen dezidierten Beitrag zur romantischen Musikästhetik in Bezug auf Oper und Kirchenmusik bei Hoffmann verfaßt, der für unseren Zusammenhang der Oper als ästhetisches Modell aufschlußreich ist.<sup>1233</sup> Das Primat kommt in allen Gattungen der Musik zu: Hoffman sei von der „Idee besessen“<sup>1234</sup> gewesen, die wahre Kirchenmusik und die wahre Oper aus dem Geiste der absoluten Instrumentalmusik zu restituieren. Hoffmann ging es also, auch ideengeschichtlich betrachtet, nicht um eine Ablösung der vokalen durch die rein instrumentalen musikalischen Gattungen - was schon durch sein oben skizziertes Selbstverständnis als Komponist widerlegt wird -, sondern um einen „inneren Zusammenhang“<sup>1235</sup>, den das Prinzip des Romantischen in seiner weitgespannten und sich

<sup>1230</sup> Schmidt, S. 12f. - Zur Dahlhaus-Revision anhand von Hoffmanns Beethoven-Rezension vgl. Oliver Huck: E.T.A. Hoffmann und *Beethovens Instrumentalmusik*. In: Hoffman-Jahrbuch 2 (1994), S. 88-99.

<sup>1231</sup> Ebd., S. 60.

<sup>1232</sup> Carl Dahlhaus: *E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen*. In: Ders.: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber 1988, S. 98-111 [Wiederabdruck v. 1981].

<sup>1233</sup> Carl Dahlhaus: „Geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs“. *Kirchenmusik und Oper in der Ästhetik E.T.A. Hoffmanns*. In: Ders.: *Klassische und romantische Musikästhetik* (wie Anm. 1232), S. 111-121 [Wiederabdruck v. 1984]

<sup>1234</sup> Ebd., S. 113.

<sup>1235</sup> Ebd., S. 112.

nicht zuletzt auch auf die Literatur erstreckenden Ästhetik über allen Gattungen und Kunstgrenzen hinweg verbindet:

„Das ‚ferne Geisterreich‘, als dessen ‚gemeinnisvolle Sprache‘ die Musik ‚zu uns herüberönt‘, kann ein metaphysisches Dschinnistan oder Atlantis sein, dessen überirdisches Dasein wir beim Hören einer Beethoven-Symphonie ahnen und zu dem eine ‚unendliche Sehnsucht uns hinüberträgt; es kann aber auch die handgreifliche Bühnengestalt einer Zauber- und Feenoper annehmen (...) Das ‚geheimnisvolle Geisterreich‘, das die absolute Instrumentalmusik ahnen läßt, muß demnach letzten Endes dasselbe sein, das einerseits in der romantischen Oper – als der in ihrem eigentlichen Wesen erfaßten Oper – Bühnenwirklichkeit erhält und andererseits in der Kirchenmusik – deren religiöse Substanz aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinübergerettet werden soll – zu der ‚Andacht‘ stimmt, die bereits von Wackenroder als angemessenes Verhalten gegenüber Symphonien wie gegenüber Messen in Anspruch genommen worden war.“<sup>1236</sup>

Dahlhaus unterstreicht dabei die Fragilität der „enthusiastischen Intuition“<sup>1237</sup>, die in der Wirklichkeit des Musiktheaters nur in wenigen Momenten ästhetisch präsent sei; der „Bruch“<sup>1238</sup> zwischen der Idee der romantischen Oper und deren dramaturgischer Struktur, könne – auch wenn das Hoffmann nicht unbedingt bewußt gewesen zu sein schien – nur selten geschlossen werden. Damit erweist sich Hoffmanns Idee der romantischen Oper und Musik letzten Endes als eine „Utopie“<sup>1239</sup>. Wenn Ricarda Schmidt Hoffmanns Erzählung *Ritter Gluck* als „aktiv romantisierende Anverwandlung eines klassischen Komponisten“<sup>1240</sup> liest, dann zeigt sich hier ebenso wie in Dahlhaus' Analyse zum ‚Geisterreich‘, daß es bei der Idee der romantischen Musik *und* der Oper weniger um die Faktizität von Kompositionen als vielmehr um utopische Ideen geht, für die bestimmte musikgeschichtliche Gattungen als ‚Ermöglichungsorte‘ funktionalisiert werden. Betrachtet man die „Bühnenwirklichkeit“ von Hoffmanns ‚Geisterreich‘ in der romantischen Oper, von der Dahlhaus spricht, genauer, dann erweist sich die Unterscheidung von zwei Ebenen als notwendig, die exakt der Differenzierung entspricht, die Hoffman in der letzten Vigilie des *Goldenen Topfes* für die Erzählebenen installiert. Die „Bühnenwirklichkeit“ ist einerseits die Oper (das Märchen) *als Ganzes*, das die sinnliche Manifestation des ‚Geisterreichs‘ als ästhetisches Produkt dar stellt. Zugleich wird der Einbruch des ‚Geisterreichs‘ in die Alltagswelt, also Hoffmanns romantisches Konzept der Konfrontation, auf inhaltlicher Ebene sowohl in der Bühnenwirklichkeit der Oper (Bsp. *Undine*) dargestellt als auch im Märchen (Bsp. *Goldener Topf*) thematisiert – sozusagen als imaginierte Bühnenwirklichkeit oder „erzählte Oper“.

Wie wir gesehen haben, ist die Oper für Hoffmann die maßgebliche Gattung. In seinen autonomieästhetischen Entwürfen romantischer Musik spielt die ‚muikalisierte‘ Oper als Demonstrationsobjekt und als Theaterwirklichkeit, an der sich Hoffmann stark orientiert,

---

<sup>1236</sup> Ebd.

<sup>1237</sup> Ebd., S. 121.

<sup>1238</sup> Ebd., S. 119.

<sup>1239</sup> Ebd., S. 121.

<sup>1240</sup> Schmidt, S. 14.

eine herausragende Rolle. In seinem eigenen künstlerischen Selbstverständnis sah sich Hoffmann zeitlebens vorrangig als Musiker, Theatermann und Komponist, auch wenn er sich seiner außerordentlichen literarischen Begabung und seines Erfolges als Autor - und als Jurist, so läßt sich ergänzen - sehr wohl bewußt war. Auch in seinem künstlerischen Schaffen stand der Bereich des Musiktheaters im Zentrum, wie nicht zuletzt das Bemühen um die Wiederaufführung der *Undine* und ein weiteres großes (unausgeführt gebliebenes) Opernprojekt zeigen. Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, daß sich Hoffmanns Dichtungen, nicht nur, aber vorrangig aus dem Bereich der Musik heraus entwickelten, zumal in der Anfangszeit, wo er zum Teil auf Texte zurückgegriffen hat, die bereits in der AMZ veröffentlicht worden waren. Hoffmanns erste Buchpublikation, die *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814) - schon der Titel verweist auf die ebenfalls wichtigen Anregungen aus dem Bereich der bildenden Kunst für Hoffmanns Ästhetik -, enthält mit den beiden Novellen *Ritter Gluck* und *Don Juan* sowie der mehrteiligen *Kreisleriana* zentrale Schnittstellen zwischen Musikästhetik und Dichtung, in der Hoffmanns Konzepte aus Musik und Oper ästhetischen und strukturellen Modellcharakter für die Poetik erlangen (auch wenn sich ihre Bedeutung darin nicht erschöpft).

Im folgenden soll der Abschnitt zur Metaphysik der Instrumentalmusik in der Oper als ästhetisches Modell mit einer Untersuchung der beiden literarisierten musikästhetischen Texte *Der Dichter und der Komponist* und *Der vollkommene Maschinist* fortgeführt werden, bevor im nächsten und letzten Abschnitt des Hoffmann-Kapitels die Funktion der Oper als ästhetisches und strukturelles Modell für die Literatur exemplarisch am *Goldenen Topf* aufgezeigt wird. An den beiden Texten lassen sich Hoffmanns Konzepte der (romantischen) Oper als Modell für ästhetische Autonomie und Ideen vom Gesamtkunstwerk besonders gut aufzeigen und Ansätze seiner erzählstrategischen (Über-) Formung demonstrieren. Ein Seitenblick auf die beiden Novellen *Don Juan* und *Ritter Gluck* kann die grundsätzlichen Überlegungen zu den beiden literarisierten Musik-Texten Hoffmanns bestätigen, vor allem in Bezug auf Hoffmanns Verfahren der literarischen Überformung und poetologischen Funktionalisierung seiner zunächst im Bereich der Musik- und Opernästhetik entwickelten Positionen. Die hochgeschätzte Novelle *Ritter Gluck*, Hoffmanns frühestes literarisches Werk, das zuerst 1809 in der AMZ veröffentlicht wurde, bevor es seinen Weg in die *Fantasiestücke* fand, hat bereits wesentliche Strukturen der Erzählens und des Weltbildes Hoffmanns ausgeprägt - eine Einschätzung, die sich sicherlich auch auf die ebenfalls im ersten Band der *Fantasiestücke* veröffentlichte Novelle *Don Juan* übertragen läßt: „hier seien - so betont die neueste Forschung fast einmütig - in nuce zentrale Fragen und Darstellungsweisen des Gesamtwerks zu finden“, konstatieren Gerhard Allroggen und Hartmut Steinecke im Kommentar zum *Ritter Gluck* in der Frankfurter Werkausgabe.<sup>1241</sup>

Die simple Feststellung bezüglich der Relevanz der genannten Texte für das Modell Oper besteht darin, daß sie zeigen, wie in diesem Grenzbereich zwischen Ästhetik und Literatur vielfach an der Oper die ästhetischen und poetologischen Intentionen veranschaulicht werden. Ohne die Bedeutung der meist mit der ‚absoluten‘ Instrumentalmusik assoziierten

---

<sup>1241</sup> Gerhard Allroggen u. Hartmut Steinecke: Kommentare zu *Ritter Gluck*, *Don Juan* und *Kreisleriana*. In: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke (wie Anm. 1206), Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier*, Werke 1814. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1993, S. 612.



Kreislerfigur für die literarische Konzeption nicht nur der *Fantasiestücke* zu schmälern, erweist sich doch besonders in den benannten vier Texten gerade die Oper als eine exemplarische Kunstform für Hoffmann. Dabei changieren die Texte in ihrer Bedeutung und ihren Bezugspunkten zwischen musik- und opernästhetischen Dokumenten und literarischen Texten. Gerade darin kann die Spezifik ihrer Funktion im Rahmen des Modells Oper gesehen werden. Noch stärker als *Der Dichter und der Komponist* und *Der vollkommene Maschinist* sind die beiden Novellen *Don Juan* und *Ritter Gluck* von einer Literarizität geprägt, die aus der ästhetischen Thematisierung der Oper ein poetologisches Modell machen. Sie handeln von Opern, von ihren Komponisten (Gluck und Mozart), von ihren Hörern - vor allem in Gestalt des ‚reisenden Enthusiasten‘, der fiktiven Erzählerfigur der *Fantasiestücke* -, und nicht zuletzt von der Schrift, also dem Endprodukt des dichterischen Tätigkeits. Damit wird der komplette ästhetische Prozeß von der Produktion bis zur Rezeption am Beispiel der Oper abgesprochen.

Im *Ritter Gluck* wird die an Glucks Opern exemplifizierte romantische Kunstanschauung mit dem Problem der Schrift verknüpft<sup>1242</sup>, und zwar interessanterweise mit der musikalischen Schrift, der Notation. Die Gluck-Figur spielt bei der zweiten Begegnung mit dem Ich-Erzähler von leeren, lediglich mit Notenlinien versehenen (rastrierten) Blättern die Ouvertüre und eine Szene aus der Oper *Armida* „gleichsam in höherer Potenz“<sup>1243</sup>. Das ‚wahre‘ Werk des Künstlers - oder des Wahnsinnigen -, das in der Partitur seine endgültige Form angenommen haben sollte, kann tatsächlich nur in einem bei jeder Aufführung neu zu vollziehenden Schöpfungsakt aus dem Inneren heraus, aus dem „Reich der Träume“<sup>1244</sup> emporsteigen und zum Klingen gebracht werden. Das Verhältnis von Gesang und der im Klavierpart aufgehobenen Instrumentalmusik der Oper entwickelt sich zwischen absoluter Musik und höchstem Affektausdruck, also jenen „Leidenschaften“, die die Musik in der Oper „in den Purpurschimmer der Romantik“<sup>1245</sup> kleidet, wie es in der Beethoven-Rezension heißt. Während der Ouvertüre verhilft der Gesang der „künstlichen“ musikalischen Struktur zu mehr Transparenz:

---

<sup>1242</sup> Vgl. dazu den Exkurs zum *Ritter Gluck* bei Lubkoll, die die Novelle im Kontext ihrer Kreisler-Lektüre und unter Berücksichtigung des zeitgenössischen Diskurses zum Wahnsinn untersucht: „Unter Rückbezug auf die Kreisler-Diskussion und das bereits erörterte Netz wechselseitiger Textbezüge kann gezeigt werden, daß die extremen (einseitigen) Positionen [in der Interpretation der Novelle, S.L.] sich nicht ausschließen, sondern daß - mit Hilfe des ‚kontrapunktischen‘ Schreibprinzips - eine ‚Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten und deren gleichzeitige Rücknahme im Text‘ geradezu programmatische inszeniert wird. Besonders prägnant und plausibel wird das Ineinander von Wahnsinns-Diskurs, romantischer Poetik und Künstlerproblematik im *Ritter Gluck* an jenen Stellen demonstriert, in denen es um die schöpferische Genialität und das Notierungs-Problem geht: in der Darstellung des Gluckschen *Euphon-Mythos* und am Beispiel der Klavier-Improvisation am Schluß der Novelle.“ (Lubkoll, S. 266.) Daß die „Beziehung von Musik und Poesie“ und nicht nur die Musik das „thematische Zentrum der Erzählung bildet“, unterstreicht auch Günter Oesterle in seiner Analyse des *Ritter Gluck*; dabei wird allerdings Hoffmanns Konzept von ‚Oper‘ verkürzt zu ‚Musik‘ (Günter Oesterle: Dissonanz und Effekt in der romantischen Kunst. E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*. In: Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992/93), S. 58-79, hier S. 62f.

<sup>1243</sup> E.T.A. Hoffmann: *Ritter Gluck*. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 2,1 (wie Anm. 1241), S. 19-31, hier S. 30f.

<sup>1244</sup> Ebd., S. 30.

<sup>1245</sup> Hoffmann: Beethoven: 5. Sinfonie, S. 533.

„Zuweilen sang er, wenn beide Hände in künstlichen Melismen arbeiteten, das Thema mit einer angenehmen Tenorstimme; dann wußte er, auf ganz besondere Weise, mit der Stimme den dumpfen Ton der angeschlagenen Pauken nachzuahmen.“<sup>1246</sup>

Im Vortrag der Szene dient der Gesang der höchsten Affektdarstellung, die asemantisch und von geradezu körperlicher Präsenz gedacht ist; von einer vertonten Wortsprache ist keine Rede, obwohl es sich um eine Oper handelt:

„Alles, was Haß, Liebe, Verzweiflung, Raserei in den stärksten Zügen ausdrücken kann, faßte er gewaltig in Töne zusammen. Seine Stimme schien die eines Jünglings, denn von tiefer Dumpfheit schwoh sie empor zur durchdringenden Stärke. Alle meine Fibern zitterten - ich war außer mir.“<sup>1247</sup>

Dem reisenden Enthusiasten als Ich-Erzähler und einzigem Zeugen der Szene teilt sich das ästhetische Erleben in geradezu utopischer Unmittelbarkeit mit. Durch die konsequent subjektive Perspektivierung und durch die Unentscheidbarkeit über die Identität der Gluck-Figur - in der Forschung werden viele Varianten diskutiert: ein Phantasieprodukt des Erzählers, ein Wahnsinniger, ein Geist, ein Epigone, die Verkörperung des Geistes Gluckscher Musik<sup>1248</sup> - bleibt die an der Musik/Oper gezeigte künstlerische Epiphanie ambivalent.

In ähnlicher Weise wird in auch in der Novelle *Don Juan* die Problematik des Künstlertums und der Schrift am Beispiel der Musik und der Oper exemplifiziert. In diesem Fall ist es die Mozart-Oper *Don Giovanni*, die „Oper aller Opern“<sup>1249</sup>. Als weitere Variation gegenüber der *Gluck*-Novelle, in der das männliche Künstlertum thematisiert wurde, tritt hier das Phantasma der weiblichen Stimme hinzu, und vor allem wird hier der Schreibprozeß des Dichters als Nachklang und Analogon zur musikalischen Kunstphase in die Textstruktur einkomponiert. Die Novelle ist ebenfalls zweigeteilt: im ersten Teil erhält der Ich-Erzähler (der reisende Enthusiast) während einer *Don Giovanni*-Aufführung ‚Besuch‘ von der Opernfigur (der Sängerin?) Donna Anna in seiner Loge, die er im zweiten Teil zum Ort seiner literarischen Tätigkeit macht. Dabei findet eine Überblendung der Erzähler-Figur mit der Donna Anna-Figur statt, denn das was Donna Anna auf der Bühne in ihrem Kampf gegen Don Juan darstellt, was sie im Gespräch in der Loge bekennt, wie es der Erzähler im Brief an Theodor aufschreibt, ist genau das, was dieser als Opernrezipient und angehender Schriftsteller empfindet und ersehnt: das „wunderbare, romantische Teich“, wo die „himmlischen Zauber der Töne wohnen“<sup>1250</sup>. *Ihr* Gesang wird zu *seiner* Schrift, beide versuchen, das Unsagbare zum Ausdruck zu bringen: „Sie sagte, ihr ganzes Leben sei Musik und oft glaube sie manches im Innern geheimnisvoll Verschlussene, was keine Worte

---

<sup>1246</sup> Hoffmann: Ritter Gluck, S. 30.

<sup>1247</sup> Ebd., S. 31.

<sup>1248</sup> Schmidt, S. 15f. Dort finden sich auch ausführliche Angaben zur Forschungsliteratur zu den jeweiligen Interpretationsansätzen.

<sup>1249</sup> E.T.A. Hoffmann: *Don Juan*. Ein fabelhafte Begegnung, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2,1 (wie Anm. 1241), S. 83-97, hier S. 90.

<sup>1250</sup> Ebd., S. 88.

ausprägen, singend zu begreifen.“<sup>1251</sup> Noch bevor *er* ihre Geschichte *erzählt*, hat *sie* sein Inneres „gesungen“:

„Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehrender Liebe in der Rolle der \*\*\* in deiner neuesten Oper aus deinem Innern hervor? - Ich habe dich verstanden: dein Gemüt hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! - Ja, (hier nannte sie meinen Vornamen) ich habe *dich* gesungen, so wie deine Melodien *ich* sind.“<sup>1252</sup>

Der Gesang kommt vor dem Text, die Opernkomposition kommt vor der Dichtung, und zwar in einer ästhetisch modellhaften Vorgängigkeit. In dem zeitlich verschobenen, aber am gleichen Ort, nämlich der Opernloge, ausgeführten Versuch - der erfolgreich verläuft, denn der Brief und die Erzählung als Ganzes liegen ja vor - wird die romantische Erfahrung der Oper in Schrift überführt:

„Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische; nur der poetisch exaltierte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht.“<sup>1253</sup>

Der Preis für die romantische (männliche) Autorschaft ist der Tod der Sängerin, die als Initiation des Schreibaktes zunächst optisch und akustisch präsent war (auf der Bühne und in der Loge), dann in ihrer Todesstunde als elektrische, olfaktorische und entfernt ‚musikalische‘ Erscheinung die Vollendung des Schreibaktes begleitet und sozusagen ihr Leben aushaucht. Durch das nachgetragene „Gespräch des Mittags an der Table d’Hôte“<sup>1254</sup>, bei dem der Erzähler vom Tod der Sängerin erfährt, wird die romantisierende Erzählhandlung ironisch aufgebrochen und der emphatischen Identifikation von Sängerin und Schreibakt die ‚bürgerliche‘ Perspektive der Rationalität ohne wirklich eindeutige Wertung von Seiten des Autors entgeggestellt.

Die beiden Arbeiten von Hoffmann, die oben als „literarisierte musikästhetische Texte“ bezeichnet wurden, *Der Dichter und der Komponist* und *Der vollkommene Maschinist*, exponieren die Oper als ästhetisches Modell, das durch die Einbindung in typische Erzählstrategien Hoffmanns auch poetologische Momente erhält, allerdings in einem nicht so starken Sinn, wie das bei den beiden Novellen der Fall ist. Die beiden Arbeiten

---

<sup>1251</sup> Ebd. Der Übergang vom Gesang (der Frau) zur Schrift (des Autors) entspricht einer invertierten Spiegelung der Opernhandlung, wie sie vom ‚reisenden Enthusiasten‘ interpretiert wird. Das ‚übermenschliche‘ Empfinden und die ‚teuflische Wollust‘ der Donna Anna-Figur habe sich überhaupt erst an Don Juan, den eigentlich sie, die Frau, vor der ‚Sünde‘ hätte retten sollen, entzündet. Würde man das komplementäre Verhältnis von Sängerin und Ich-Erzähler weiter verfolgen, ließe sich daran auch die Ambivalenz des in der Novelle entworfenen Kunstkonzepts aufzeigen.

<sup>1252</sup> Ebd., S. 89, Herv. im Orig. Mit dieser Aussage wird der Vieldeutigkeit der Donna Anna-Figur - ist sie Person des Dramas, die Sängerin auf der Bühne, ein Phantasma des Erzählers? - eine weitere Möglichkeit zugefügt: die der Figur als Inkorporation der Inspiration oder Ahnung des ‚romantischen Reichs der Töne‘, die jedem Kunstvorgang vorausgeht.

<sup>1253</sup> Ebd., S. 92.

<sup>1254</sup> Ebd., S. 97.

beschäftigen sich mit dem Wesen der ‚wahren‘, das heißt romantischen Oper<sup>1255</sup>, im einen Fall in der Form eines Gesprächs zwischen zwei Freunden über die richtige Verbindung von Text und Musik und im anderen Fall in satirischer Form anhand eines weiteren wichtigen Aspektes der Oper, dem Maschinen- und Dekorationswesen. Über den Status dieser Art Texte von Hoffmann ist viel reflektiert worden, die hier gewählte Formulierung ‚literarisierte musikästhetische Texte‘ soll darauf hinweisen, daß sich die folgenden Überlegungen den aktuellen Interpretationen – speziell zu *Der Dichter und der Komponist* – anschließen, die verstärkt die literarische Formung mit den musikästhetischen Aussagen verrechnen.<sup>1256</sup> Denn die literarische Gestalt der beiden musikästhetischen Texte Hoffmanns, *Der Dichter und der Komponist*<sup>1257</sup> und *Der Maschinist*, ist mehr als nur eine „Einkleidung“, um ein „größeres Interesse“ zu gewähren, als wenn das Ganze die „Form einer trockenen Abhandlung“ hätte, wie Hoffmann in einem Begleitbrief an Härtel schreibt.<sup>1258</sup>

In beiden Texten geht es um die Oper als Gesamtkunstwerk, in dem alle Künste und Medien, Text, Musik (in *Der Dichter*) und die bildenden Künste (Maschinen- und Dekorationswesen in *Der Maschinist*) zum poetischen „Total-Effekt“<sup>1259</sup> zusammengeführt werden sollen. Die in der älteren Forschung zu *Der Dichter* primär gestellte Frage, ob Hoffmann gegen eine Personalunion von Dichter und Komponist plädiert, ist nicht nur mit Blick auf die literarische „Einkleidung“ und den Erzählkontext der *Serapionsbrüder* zu verneinen, sondern auch innerhalb der ästhetischen Argumentation.<sup>1260</sup> Zunächst scheinen sich beide Gesprächspartner, der (ehemalige) Dichter Ferdinand und der Komponist Ludwig einig darin zu sein, daß nicht eine Person beide Funktionen ausfüllen sollte. Aber im Grunde lautet die Argumentation lediglich, daß sich der Komponist in seiner musikalischen

---

<sup>1255</sup> Hoffmanns romantisches Opernideal hat keine Entsprechung als musikgeschichtliche Gattung: „So vieldeutig Hoffmanns ästhetischer Entwurf [in *Der Dichter und der Komponist*, S.L.] vom ‚romantischen Sein‘ in der Oper auch sein mag, so kann eines gewiß nicht daraus abgeleitet werden: der Entwurf einer romantischen Oper als musikalischer Gattung. Und so wenig es die romantische Oper als Gattung programmatisch gab, so wenig gab es sie in der Wirklichkeit.“ (Siegfried Döring u. Sabine Henze-Döring: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. =Handbuch der musikalischen Gattungen. Hg. v. Siegfried Mauser, Bd. 13. Laaber 1997, S. 98.)

<sup>1256</sup> Vgl. Hartmut Steinecke, Steven P. Scher, Thomas Kohlhase u. Gerhard Allroggen: *Der Dichter und der Komponist*. „Undine“ von Fouqué und Hoffmann. In: *Der Text im musikalischen Werk* (wie Anm. 1212), S. 235-260 (vgl. bes. S. 237 sowie den Abschnitt von Steven Paul Scher: *E.T.A. Hoffmanns „Der Dichter und der Komponist“*. Manifest romantischer Librettologie oder melopoetische Erzählfiktion?, S. 240-246) und den Kommentar in der Frankfurter Werkausgabe zum Erstabdruck von *Der Dichter und der Komponist* 1813 in der AMZ von Gerhard Allroggen: *Kommentar zu Der Dichter und der Komponist*. In: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*, Bd. 1 (wie Anm. 1206), S. 1309-1314.

<sup>1257</sup> Hoffmann hatte überlegt, den Text in den zweiten Teil der *Fantasiestücke* mit aufzunehmen, wie aus einem Brief an den Verleger Carl Friedrich Kunz vom 16. Januar 1814 hervorgeht (Allroggen: *Kommentar*, S. 1310.)

<sup>1258</sup> Ebd., S. 1309.

<sup>1259</sup> E.T.A. Hoffmann: *Der vollkommene Maschinist*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2,1: *Fantasiestücke* (wie Anm. 1241), S. 72-82, hier S. 73. In *Der Dichter und der Komponist* verwendet Hoffmann den Begriff „Totaleffekt“ in Bezug auf die Mischung des Tragischen mit dem Komischen (E.T.A. Hoffmann: *Der Dichter*, S. 108; s. auch unten).

<sup>1260</sup> Diese These vertritt beispielsweise Scher: *Hoffmanns Der Dichter* (wie Anm. 1256).

Emphase nicht auf das textliche Handwerk besinnen mag und der Dichter keine Lust hat, sich den Erfordernissen des Librettos und den Launen des Komponisten zu unterwerfen. Letztlich sind sich beide über die Bedingungen für eine „wahrhafte Oper“<sup>1261</sup> einig, den meisten Raum des Textes nimmt eine zum Dialog ausgebaute monologische Rede<sup>1262</sup> über musikalische Details, Operngattungen und geeignete Sujets sowie die „Ökonomie“<sup>1263</sup> des Librettos ein, zu dem auch die Notwendigkeit der ‚pantomimischen Verständlichkeit‘ (Dahlhaus) und szenischen Präsentation gehört<sup>1264</sup>. Die Absage an eine Personalunion von Dichter und Komponist wird sekundär, ja sogar widerrufen, wenn Ludwig hinsichtlich des gemeinsamen poetischen Ziels der Künstler bekennt: „Da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen.“<sup>1265</sup> Letztlich kann ein guter romantischer Dichter nur ein Musiker-Dichter sein und die Differenz zum Komponisten ist primär eine Sache von Übung und Handwerk:

„Ferdinand: (...) Ja, ich glaube, kein guter Vers könne in meinem Innern erwachen, ohne in Klang und Sang hervorzugehen.  
Ludwig: Ist das nicht die wahre Begeisterung des Operndichters? - Ich behaupte, der muß eben so gut gleich alles im Innern komponieren, wie der Musiker, und es ist nur das deutliche Bewußtsein bestimmter Melodien, ja bestimmter Töne der mitwirkenden Instrumente, mit einem Worte die bequeme Herrschaft über das innere Reich der Töne, die diesen von jenem unterscheidet.“<sup>1266</sup>

Der notwendige Übergang der Sprache in „Klang und Sang“ oder, wie es in der zu Beginn des Kapitels zitierten Textstelle heißt, daß „die Sprache höher potenziert oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, das heißt Musik, Gesang ist“, ist ein zentrales Kennzeichen der romantischen Oper. Die Musikalisierung der Sprache und die Musikalisierung der Handlung („ja wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt“<sup>1267</sup>) bilden den Kern von Hoffmanns Opernkonzept, und damit stehen sie paradigmatisch für Hoffmanns ganze romantische Ästhetik. Für sein Opernideal differenziert Hoffmann in *Der Dichter und der Komponist* zwischen der romantischen Oper im engeren Sinn, die sozusagen die ‚hohe‘, ernste Form des von der Alltagswelt gänzlich geschiedenen Wunderbaren darstellt, und

<sup>1261</sup> Hoffmann: *Der Dichter*, S. 102.

<sup>1262</sup> Vgl. Scher: Hoffmanns *Der Dichter*, S. 245.

<sup>1263</sup> Hoffmann: *Der Dichter*, S. 114.

<sup>1264</sup> Der Operndichter hat „ganz vorzüglich bemüht zu sein, die Szenen so zu ordnen, daß der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickle. Beinahe ohne ein Wort zu verstehen, muß der Zuschauer sich aus dem, was er geschehen sieht, einen Begriff von der Handlung machen können.“ (Ebd., S. 114.)

<sup>1265</sup> Ebd., S. 102.

<sup>1266</sup> Ebd., S. 110f. Hoffmann selbst hat in seinem musikdramatischen Schaffen alle Formen des Verhältnisses von Dichter und Komponist umgesetzt: er komponierte auf eigene Texte, auf selbst bearbeitete Text und - beispielsweise bei der *Undine* - auf fremde Libretti, wobei er sich auch in diesem Fall sehr stark an der Konzeption des Librettos beteiligte.

<sup>1267</sup> Ebd., S. 104.

dem Phantastischen, daß in der Opera buffa zur Erscheinung kommt. Für letzteres ist die abenteuerliche bis groteske Konfrontation mit der Alltagswelt charakteristisch:

„Eben in diesem Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben, in den daraus entstehenden Widersprüchen liegt, nach meiner Meinung, das Wesen der eigentlichen Opera buffa.“<sup>1268</sup>

In dieser Form der Konfrontation des „Abenteuerlichen“ mit „gewöhnlichen Leben“ liegt das zentrale ästhetische Vorbild für das Märchen *Der Goldene Topf*, das Hoffmann an der Oper entwickelt hat. Für die Unterscheidung des Romantisch-Wunderbaren (in der ‚ersten‘ Oper) und des Phantastischen in der Opera buffa scheint vor allem der Zeitbezug der Opera buffa wichtig zu sein („im Costume der Zeit“<sup>1269</sup>), während die Gattungsmischung aus Hohem und Niederm generell für die richtig verstandene poetische Oper gilt:

„Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, daß beides zum Totaleffekt in Eins verschmilzt, und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigne, wunderbare Weise ergreift.“<sup>1270</sup>

Interessant ist nun, daß Hoffmann auch in diesen beiden Texte, die sich auf inhaltlicher Ebene zunächst lediglich mit der romantischen (Musik-) Ästhetik zu beschäftigen scheinen, durch ihrer literarische Ausgestaltung die direkte ästhetische Aussage im Text selbst unterläuft oder doch zumindest textuelle ‚Widerhaken‘ einbaut. Zum „Sowohl-Als-Auch“<sup>1271</sup> in der Frage nach der Personalunion von Dichter und Komponist sind oben schon einige Hinweise gegeben worden. Ergänzen läßt sich das Changieren im Text, das auch die Erzählperspektive betrifft, durch verschiedene weitere Aspekte. Die Auseinandersetzung zwischen Dichter und Komponist wird nicht inhaltlich zu Ende geführt – hierin unterscheidet sich der Text eklatant von Goethes Künstlergespräch *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* zum Oper als ästhetisches Modell, in dem der ‚Dichter‘ ein abschließendes auktoriales Fazit für den ‚Zuschauer‘ zieht –, sondern vom Kriegsgeschehen unterbrochen. Falls man dennoch aus den Argumenten Ludwigs ein eindeutiges Plädoyer gegen die Personalunion herausgelesen hat, dann wird es spätestens durch den Erzählrahmen der Serapionsbrüder aufgebrochen: zum einen durch das serapiontische Prinzip an sich, demzufolge nicht eine einzelne perspektivische Stimme die Aussage des poetischen Ganzen vertreten kann, und zum anderen durch den Einspruch, den Cyprian gegen Theodors Erzählung erhebt:

„Alles, was er [Theodor, der Erzähler von *Der Dichter*, S.L.] sophistischer Weise über die Unmöglichkeit selbst eine Oper zu dichten und zu komponieren vorgebracht, mag recht plausibel klingen, es hat mich aber nicht überzeugt.“<sup>1272</sup>

---

<sup>1268</sup> Ebd., S. 111.

<sup>1269</sup> Ebd. Vgl. die Bezeichnung des *Goldenen Topfs* im Untertitel als ein „Märchen aus der neuen Zeit“.

<sup>1270</sup> Ebd., S. 108.

<sup>1271</sup> Scher: Hoffmanns *Der Dichter*, S. 246.

<sup>1272</sup> Hoffmann: *Der Dichter*, S. 119. Ausgangspunkt für die Erzählung *Der Dichter und der Komponist* war ein Disput zwischen Cyprian und Theodor über die Frage nach der Personalunion von Dichter und Komponist. Der von seinen Freunden in die Enge getriebene Theodor, der gegen die

Außerdem ist die Figur des Komponisten Ludwig, ähnlich wie die des Kapellmeisters Kreisler, gerade im Kontrast zu dem tatkräftigen Ferdinand nicht unbedingt positiv gezeichnet. Er verliert sich in seiner „herrlichen, bunten phantastischen Welt“<sup>1273</sup>, die ihm die Musik in seinem Inneren eröffnet, während vor der Haustür die Geschosse einschlagen. Zudem hat Ludwig – als Alter ego des Erzählers Theodor – immer noch nicht die Komposition einer Oper zustande gebracht, worüber sich Ferdinand sehr verwundert zeigt. Aus dem Text *Der vollkommene Maschinist* lassen sich auf musik- und opernästhetischer Ebene Aspekte für eine Ästhetik erschließen, die diejenigen Aspekte, die in *Der Dichter und der Komponist* verhandelt werden, zu einem vollständigen Bild der Oper als Kollektivprodukt ergänzen. Durch die literarische Form der Satire wird jedoch noch stärker als in dem fiktiven Dialog die Unmittelbarkeit der ästhetischen Aussage unterlaufen; die im Text getroffenen Aussagen lediglich um ihre satirische Inversion zu bereinigen, also quasi deren Gegenteil wörtlich zu nehmen, griffe zu kurz. Geht es in *Der Dichter* um das Verhältnis von Text und Musik und um Fragen des Sujets und der Gattungen, so tritt im *Maschinisten* ein ästhetisch eher vernachlässigtes, in der zeitgenössischen Opernpraxis aber wesentliches Element des Theaters, vor allem des Musiktheaters in den Vordergrund: das Maschinen- und Dekorationswesen. Hoffmann hat in Bamberg, Dresden und Leipzig Operaufführungen geleitet und war in Bamberg als Dramaturg, Bühnenmaler und Theaterarchitekt auch mit dem Dekorations- und Maschinenwesen beschäftigt gewesen, er war also ein genauer Kenner der bühnentechnischen Möglichkeiten seiner Zeit.<sup>1274</sup> In seiner *Undine* spielen Dekorationen, Maschinenzauber und Verwandlungen auf der Bühne eine herausragende Rolle. Man kann sagen, daß sich Hoffmanns Erfahrungen mit der Oper als Kollektivprodukt, worin ihre große Stärke und Schwäche zugleich liegt, in solchen Texten wie dem *Maschinisten* besonders deutlich artikuliert.

Die ästhetischen Grundsätze der romantischen Oper, die sich aus dem Kreislerianum *Der vollkommene Maschinist* zunächst extrahieren lassen, bestätigen und ergänzen die zum Dichter und zum Komponisten gesagten Aspekte. Der Dekorateur und der Maschinist des Theaters, die Kreisler, der Ich-Erzähler des Textes, früher mit „Achtung“ und geradezu „kindischer Verehrung“ bewundert hatte, gingen von dem – wie er jetzt findet: „törichten“ – Grundsatz aus:

„Dekorationen und Maschinen müßten unmerklich in die Dichtung eingreifen, und durch den Total-Effekt müßte dann der Zuschauer wie auf unsichtbaren Fittigen, ganz aus dem Theater heraus in das fantastische Land der Poesie getragen werden.“<sup>1275</sup>

Dabei komme es für den Maschinisten und den Dekorateur vor allem darauf an, „alles, auch das Geringste, zu vermeiden, was dem beabsichtigten Total-Effekt entgegenliefe“, durch „gänzliches Verbergen des Mechanismus der Maschinen den Zuschauer in der ihm wohltuenden Täuschung zu erhalten“ und „ihre Arbeiten im höhern poetischen Sinn

---

Personalunion zu argumentieren versucht, verlegt sich als Ersatz für weitere fruchtlose Argumentationen auf das Erzählen.

<sup>1273</sup> Ebd., S. 94.

<sup>1274</sup> Vgl. Eilert, S. 19 f.

<sup>1275</sup> Hoffmann: *Der Maschinist*, S. 73.

aufzufassen“<sup>1276</sup>. Die satirischen Inversionen des Textes führen die Ideen zur romantischen Oper weiter (Dichter und Musiker befinden sich „in einem höchst gefährlichen Bunde gegen das Publikum“) und greifen noch die überkommene rationalistische Kritik an der Oper auf: es werden die „Menschen“ erwähnt, die „nicht reden wie andere ehrliche Leute, sondern singen“, und so „manches Mädchen“, das von den Erscheinungen in der Oper so hingerissen ist, daß es tagelang „kein Strick- oder Stickmuster gescheut ausführen“ kann.<sup>1277</sup>

Der Text ist so aufgebaut, daß in einem ersten, kürzeren Teil der Erzähler Kreisler davon berichtet, wie er zu einer neuen Theorie bezüglich des Maschinen- und Dekorationswesens gekommen und von „manchem gefährlichen Irrtum“<sup>1278</sup> geheilt worden sei. Der zweite Teil besteht aus einem an den Maschinisten und Dekorateur der Oper gerichteten Brief, in dem Kreisler einige seiner Überlegungen zu deren Aufgabe, das Publikum von „schädlichen Fantastereien“<sup>1279</sup> zu bewahren, vorstellt. Dieser Brief tritt an die Stelle des „Traktätlein“<sup>1280</sup>, das Kreisler zum Thema geplant hatte, aber nicht zu Papier brachte. Von diesem ungeschriebenen Traktat, der den Titel „Johannes Kreislers vollkommener Maschinist u. s. w.“ hätte tragen sollen, stammt der Titel des Kreislerianums, der sich parodierend auf Johann Matthesons bekannte Schrift *Der vollkommene Kapellmeister* von 1739, einer an Rhetorik und Poetik orientierten Anleitung für Musiker und Komponisten, bezieht. Auf der Ebene der musik- und opernästhetischen Aussagen entsprechen die Aussagen des Textes Hoffmanns Konzeption der romantischen Oper. In seiner literarischen Ausformung bekräftigt und konterkariert der Text das romantische Projekt gleichermaßen. Der Illusionismus, den der Text beim Maschinisten und Dekorateur einfordert, ist nicht mehr derjenige des Nachahmungspostulats und auch derjenige Goethes, der die Oper in *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* als eine „kleine Welt für sich selbst“ bezeichnet, die nichts mit der Außenwelt gemeinsam hat und nur „nach ihren eignen Gesetzen beurteilt“<sup>1281</sup> werden will. Dafür steht in Hoffmanns Text zu sehr das Gemachte, das Künstliche, ja das Maschinenhafte der Oper im Vordergrund. Die Form der Satire und der Kontrast zwischen dem ersten Teil, der die früheren Ansichten des ‚kindischen‘ und ‚unvernünftigen‘ Kreislers beschreibt, und dem zweiten Teil, in dem der „zu einiger Vernunft“ gekommene Kreisler im Detail die vielfältigen Möglichkeiten zur Illusionsdurchbrechung für den Maschinisten aufzeigt, verweisen letztlich auf die Fragilität der Konstruktion, auf der das romantische Projekt aufbaut. Der Spalt zwischen poetischer

---

<sup>1276</sup> Ebd., S. 73f.

<sup>1277</sup> Ebd., S. 74.

<sup>1278</sup> Ebd., S. 72.

<sup>1279</sup> Ebd., S. 74.

<sup>1280</sup> Ebd., S. 72.

<sup>1281</sup> Goethe: *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*, S. 70. Im Gegensatz zur Abgeschlossenheit und dem ‚Schönen‘ in der Kunstwelt Goethes tendiert Hoffmanns fantastische Welt, in der die Materialität zugunsten der Einbildungskraft zurücktreten soll zur Entgrenzung und zum Erhabenen: „In der Tat waren auch die tiefen schauerlichen Wälder, die unabsehbaren Kolonnaden – die gotischen Dome jenes Dekorateurs von herrlicher Wirkung – man dachte gewiß nicht an Malerei und Leinwand; des Maschinisten unterirdischer Donner, seine Einstürze hingegen erfüllten das Gemüt mit Grausen und Entsetzen, und seine Flugwerke schwebten lüftig und düftig vorüber.“ (Hoffmann: *Der Maschinist*, S. 74.)



Utopie und theatraler Wirklichkeit öffnet sich schon zwischen den einzelnen an der Oper beteiligten Künstlern, wenn der Dichter dem Maschinisten zuruft: „Glaubt ihr denn, daß Eure leinwandene Berge und Palläste, Eure stürzenden bemalten Bretter uns nur einen Moment täuschen können, ist Euer Platz auch noch so groß?“<sup>1282</sup> Mit seiner satirischen Beschreibung der Möglichkeiten des Maschinisten demonstriert der Text, wie sehr die ohnehin schon in einem problematischen Verhältnis stehende Künste Dichtung und Musik (s. *Der Dichter und der Komponist*) von einer weiteren abhängig sind. Schon ein einziger baumelnder Strick oder ein zur Unzeit herabgelassener Vorhang kann den ‚Flug der Phantasie‘ des Zuschauers in ‚jenes ferne Geisterreich‘ zerstören. Das satirisch verpackte Plädoyer für einen romantischen Illusionismus unterstreicht auf einer übergeordneten Ebene die totale Künstlichkeit der Oper. Während Goethe das Bewußtsein über dieses Gemacht-Sein von Kunst stärker in den Rezeptionsvorgang integriert – der „wahre Liebhaber“ sieht nicht nur das „Überirdische der kleinen Kunstwelt“, sondern auch „die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung“ –, versucht Hoffmann das Gemacht-Sein von Kunst, das nirgendwo deutlicher wird als in der Figur des Maschinisten, für den Zuschauer hinter der Illusion des Kunstwerks zurücktreten zu lassen. Die Fragilität der Konstruktion, die die „Gefahr der Trivialisierung“<sup>1283</sup> der Bühnenumsetzung mit einschließt und ebenso eine Frage der Theaterpraktik wie ein grundsätzliches ästhetisches Problem ist, schließt das Maschinenhafte ausdrücklich mit ein. Die Diskrepanz zwischen dem ‚Reich des Unendlichen‘, von dem die Kunst, zumal die Musik, wenigstens eine Ahnung ermöglichen soll, und dem Maschinellen und Automatenhaften der Kunst hat Hoffmann in vielen weiteren Schriften aufgegriffen;<sup>1284</sup> es steht in scharfem Kontrast – oder in einem Komplementärverhältnis – zum Organischen der Kunst, wie es etwa im *Goldenen Topf* zur Sprache kommt. Hoffmanns *Kreisler* zieht im *Maschinisten* die Oper deshalb als Beispiel heran, weil die Illusionsmaschinerie dort „am meisten in Anspruch genommen“<sup>1285</sup> wird. Deshalb eignet sich die Oper besonders gut als Demonstrationsobjekt für die Aporien in der Konstruktion von Kunst. An der Oper und insbesondere an ihrem ‚maschinellen‘ Bestandteil, dem Maschinen- und Dekorationswesen, wird die Frage nach dem Verhältnis von ästhetischer Illusion und Artifizialität besonders virulent. Manfred Momberger, einer der wenigen Interpreten dieses Kreislerianums spricht in diesem Zusammenhang von der „Strategie einer doppelten Ironie“, die der Text verfolgt und die Hoffmanns Satire auf das Maschinen- und Dekorationswesen in der Oper zu einer eminent poetologischen Schrift macht:

„Kreislers Ironie wird gebrochen durch die Hoffmanns, so daß durch eine zweifache Verschiebung des Sinns, der Text jetzt doch ‚beim Wort‘ genommen werden will. Die textuelle Organisation von Kreislers Brief ist selbst bereits Modell

---

<sup>1282</sup> Ebd., S. 73.

<sup>1283</sup> Dahlhaus: „Geheimnisvolle Sprache“, S. 117.

<sup>1284</sup> Zum Beispiel in der Musik-Erzählung *Die Automate* im zweiten Band der *Serapions-Brüder* oder die Erzählung *Der Sandmann*. Vgl. Dobat (S. 189-204), der anhand dieser beiden Beispiel das Mechanische in der Kunstmusik und die Fixierung des Künstlers auf das artifizielle Werk untersucht.

<sup>1285</sup> Hoffmann: *Der Maschinist*, S. 74.

einer Repräsentation der Duplizität. *Der vollkommene Maschinist* ist dann zu lesen als Entwurf einer Poetik einer anti-illusionistischen Schreibweise. (...) Das Werk wird nicht mehr als geschlossene, homogene Einheit gedacht: Heterogenität, Nicht-Übereinstimmung von Signifikant und Signifikat als Grundprinzip des literarischen Diskurses, das ist die halb-ironische, halb-ernste Botschaft des Briefes, der nicht nur an den Theatermaschinisten adressiert ist. Der Text wird dann zur Inszenierung von disparaten Effekten; weder Nachahmung der Realität, noch Ausdruck eines Absoluten, sondern eine Form der Repräsentation, die beständig ihren fiktiven Charakter einbekennt.“<sup>1286</sup>

## 6.2 Vom Musiktheater zur Literatur: *Der goldene Topf* als „erzählte Oper“

Das Märchen *Der Goldene Topf*<sup>1287</sup> ist diejenige Dichtung Hoffmanns, für die die Oper als ästhetisches und strukturelles Modell sicherlich die größte Bedeutung hat.<sup>1288</sup> Hier finden sich mit Abstand die meisten intertextuellen Bezüge und Analogien zum Musiktheater, zu Hoffmanns Ästhetik der romantischen Oper und zu konkreten Werken. Diese Charakteristik des Märchens ist in der Hoffmann-Forschung schon seit langer Zeit konstatiert worden. Bisher wird diese Charakteristik jedoch entweder lediglich im Sinne von „geistesgeschichtlichen Anregungen“<sup>1289</sup> verbucht, für die die intertextuellen Bezüge vor

<sup>1286</sup> Manfred Momberger: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann. München 1986 (Literatur und Gesellschaft N.F.; 9), S. 80.

<sup>1287</sup> Vom *Goldenen Topf* gibt es übrigens inzwischen - ähnlich wie bei Goethes *Märchen* - eine Vertonung als Oper (UA 1989 in Dresden, Libretto: Ingo Zimmermann, Musik: Eckehard Mayer).

<sup>1288</sup> Weitere Dichtungen von Hoffmann mit Strukturparallelen zur Oper sind beispielsweise das ‚Capriccio‘ *Prinzessin Brambilla*, der Kreisler-Roman *Lebensansichten des Katers Murr* oder das Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober*, das sich Peter Schau zufolge nach dem „Zauberflötenschema“ entwickelt und, wie andere Märchen Hoffmanns auch, Parallelen zu dessen Opernästhetik aufweist (Peter Schau: „Klein Zaches“ und die Märchenkunst E.T.A. Hoffmanns. Eine Studie zur Entwicklung seiner ästhetischen Prinzipien. Freiburg i. Br. 1966, S. 54f u. S. 222-226). Gisela Vitt-Maucher vertritt bezüglich der Märchen sogar die generalisierende These, diese seien „literarische Varianten und Stellvertreter für musikalische Werke.“ (Gisela Vitt-Maucher: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. Chapel Hill, Nc. 1989, S. 12.) Zum *Kater Murr* vermerkt Dobat recht allgemein, daß der Aufbau der Kreisler-Handlung, bei dem sich das Geschehen aus einem „mosaikartigen Aneinanderreihen einzelner Szenen“ bestehe, eine „gewisse Ähnlichkeit mit dem dramaturgischen Handlungsgerüst der Oper“ aufweise (Dobat, S. 252). Charles Findlay geht dagegen etwas mehr ins Detail bei seiner Identifizierung opernhafter Elemente im Kreisler-Strang des *Kater Murr*-Romans (Charles Findlay: The opera and operatic elements in the fragmentary biography of Johannes Kreisler. In: German Life and Letters 27 (1973), S. 22-34). Vgl. auch Helmut Müller-Sievers' Assoziation des Romans mit einem Opern-Pasticcio, also der im 18. Jahrhundert gängigen Praxis, ein neues Werk aus mehreren älteren zusammenschneiden (Helmut Müller-Sievers: Verstimmung. E.T.A. Hoffmann und die Trivialisierung der Musik. In: DVjs 63 (1989), S. 98-119, hier S. 107). Die *Prinzessin Brambilla*, die primär nach dem Vorbild der Commedia dell'arte gestaltet ist, weist etliche opernhafter gestaltete Szenen auf, zum Beispiel im fünften und - als großes Finale - im achten Kapitel.

<sup>1289</sup> Paul-Wolfgang Wührl verwendet diese Formulierung im Hinblick auf Marianne Thalmanns Analyse des *Goldenen Topfs*, die sich im Zusammenhang mit der Figurenkonstellation „vor allem für die geistesgeschichtlichen Anregungen“ interessiere, die vom Schikanederschen Text der *Zauberflöte* ausgegangen sind (Paul-Wolfgang Wührl: E.T.A. Hoffmann: Der goldne Topf. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1982, S. 145). Der Kommentar zum *Goldenen Topf* in

allem zu Mozarts *Zauberflöte*, die Hoffmann während der Entstehung des Märchens mehrfach dirigierte, und zu Hoffmanns zeitgleich mit dem Märchen entstandener Oper *Undine*<sup>1290</sup> zum Teil recht detailliert benannt werden. Oder die Charakteristik wird als eher assoziative Verknüpfung der Erzählung und ihrer Sprache mit Eindrücken des Opernhaften, mit Theaterkulissen oder einer „operettenhaften Inszenierung“<sup>1291</sup> erwähnt. Für Wolfgang Wittkowski, der ein typisches Beispiel dafür darstellt, hat Hoffmanns „enthusiastisch-exaltierte Sprache“ nicht nur im *Goldenen Topf*, sondern auch in den meisten anderen Werken das „Plakat- und Schablonenhafte, das Triviale, Grelle, gleichsam Hallende von Operntexten“. Damit beschwöre sie eine „Kulissenwelt, die das Erzählte in szenisch vorstellbare Episoden gliedert,“ und zu der ein buntes, typisiertes Figuren-Personal gehört.<sup>1292</sup> Wittkowskis Wahrnehmung von Hoffmanns „meist“ als opernhafte empfundener Sprache, die nur „ausnahmsweise“ lyrisch-musikalisch sei, scheint mit ihren nicht näher begründeten assoziativen Verknüpfungen implizit eine pejorative Wertung von Oper zu transportieren, die sich aus einem bestimmten (post-) romantischen Diskurs speist, der die Musik als Modell für eine lyrische Sprache schätzt. Am konkretesten wird noch Heide Eilert, die in ihrer Studie *Theater in der Erzählkunst* frühere Hinweise der Forschung zusammenfaßt. Sie analysiert die Bezüge des *Goldenen Topfs* zur Oper im Hinblick auf inhaltliche Parallelen zur *Zauberflöte*, ästhetische Analogien zu Hoffmanns Konzeption der romantischen Oper und zur Opera buffa sowie konkrete Bühnenelemente und -effekte: Kulissen, Kostüme, ‚Bühnenmusik‘ und Beleuchtungseffekte. Der Dialog *Der Dichter und der Komponist* liest sich, so Eilert, „streckenweise wie ein Kommentar zu Hoffmanns ironischem ‚Wirklichkeitsmärchen‘ und dokumentiert einmal mehr den starken Impuls, den der Dichter auf dem Weg über die Oper für die Ausbildung seiner Märchentheorie empfing.“<sup>1293</sup> Da der Fokus von Eilerts Arbeit allerdings auf das Theater und weniger auf die Oper als musikalisches Kunstwerk gerichtet ist und außerdem in Eilerts Interpretation das Theater und seine einzelnen technischen Faktoren lediglich als „eine Art Hilfskonstruktion“<sup>1294</sup> für Hoffmanns Erzählstrategie fungiert, greift ihr Ansatz, der interessante Beobachtungen im Detail verzeichnet, für unseren Zusammenhang insgesamt zu kurz. In der den historischen Teil dieser Studie abschließenden Analyse zur Funktion der

---

der Frankfurter Werkausgabe führt die „Märchen- und Operntradition“ und als wichtigstes konkretes Werk die *Zauberflöte* unter der Rubrik „Quellen, Anregungen“ an (Hartmut Steinecke: Kommentar zu *Der Goldene Topf*. In: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke, Bd. 2,1 (wie Anm. 1241), S. 754f).

<sup>1290</sup> Einiges zu den Parallelen zwischen *Der goldene Topf* und *Undine* findet sich bei Horst Meixner: Hoffmann, Schumann und die poetische Idee. In: E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand. Hg. v. Alain Montandon. Bern, Frankfurt a. M. 1987, S. 259-268 und Françoise Ferlan: Ondine ou le devenir d'un thème littéraire dans l'opéra. In: ebd., S. 285-293.

<sup>1291</sup> Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg i. Br. 1996 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae; 2).

<sup>1292</sup> Wolfgang Wittkowski: E.T.A. Hoffmanns musikalische Musikerdichtungen *Ritter Gluck*, *Don Juan*, *Rat Krespel*. In: *Aurora* 38 (1978), S. 54-74, hier S. 56.

<sup>1293</sup> Eilert, S. 8 f. Vgl. auch Rohr, S. 110-112.

<sup>1294</sup> Eilert, S. 192. Vgl. a. ebd., S. 35.

Oper als ästhetisches und strukturelles Modell im *Goldenen Topf* kann gezeigt werden, daß der Oper im Text eine wichtige strukturbildende Vorbildfunktion auf mehreren Ebenen zukommt, die sich maßgeblich auf die Aussage des poetischen Ganzen auswirkt. Die Konzeptionen von ‚Oper‘, auf die sich Hoffmann dabei bezieht, reichen von konkreten Werken bis zu utopischen Entwürfen und genau in deren Mitte, mit dem Schweben zwischen romantischer Utopie und bürgerlicher Kultur, erzeugt der Text eine poetische Ironie im Zeichen der Oper.

Die folgende Analyse gliedert sich in drei Abschnitte. In einem kurzen ersten Abschnitt wird der in der Forschung schon häufig konstatierte Einfluß der Opernästhetik Hoffmanns auf den *Goldenen Topf* resümiert. Anschließend werden die Strukturparallelen zwischen der Oper als solcher oder konkreten Werken (v.a. *Die Zauberflöte*)<sup>1295</sup> und bestimmten Textelementen anhand einer Reihe von Aspekten benannt, wobei der allgemeine Wissensstand der Forschung stillschweigend mit eingearbeitet wird. An dieser Stelle wird die Frage nach den ersten beiden Modi des Modells Oper virulent, mit denen sich die Funktionszusammenhänge aufzeigen lassen: Oper und ästhetische Autonomie sowie Oper und die Idee des Gesamtkunstwerks. Der dritte Modus, Oper und die poetologische Idee der Ironie kommt vor allem im dritten und letzten Abschnitt der Analyse zum Tragen, in dem die Verknüpfung von Märchenhandlung und Opernkonzepten mit den poetologischen Fragestellungen dieses ‚Märchens aus der neuen Zeit‘ untersucht wird.

Wie im Kapitel-Abschnitt 6.1 Der Dichter und der Komponist Hoffmann bereits erörtert wurde, ist für Hoffmann die romantische Oper die paradigmatische Gattung zur Darstellung des Wunderbaren. In ihr erlangt das ‚ferne Geisterreich‘, von dem die ‚reine‘ Instrumentalmusik eine ‚Ahnung‘ vermittelt, unmittelbare Bühnenwirklichkeit. Hoffmann erprobt diese Konzeption in seinem eigenen Opernprojekt *Undine*. In dem zentralen opernästhetischen Kommentar *Der Dichter und der Komponist*, an dem er zeitgleich mit der *Undine* und dem *Goldenen Topf* gearbeitet hatte, kommt neben der romantischen Oper vor allem die Opera buffa zur Sprache, die für Hoffmann das Modell für die Konfrontation des Phantastischen mit der Alltagswirklichkeit darstellt. In seiner Märchenauffassung, die maßgeblich von Gozzis Theatermärchen – eine wichtige Tradition auch für die Opera buffa – beeinflusst ist, vertritt Hoffmann ein fast wortgleich formuliertes Konzept. So schreibt er in einem Brief vom 19. August 1813: „Feenhaft und wunderbar aber keck ins gewöhnliche Leben tretend und seine Gestalten ergreifen soll das Ganze werden.“<sup>1296</sup> Es zeigt sich also eine große Nähe zwischen Hoffmanns Konzeptionen zur Oper und zum Märchen oder umgekehrt formuliert: Märchen und Oper erscheinen als zwei verschiedene Kunstformen, in denen das gleiche ästhetische Problem künstlerische Gestalt annimmt, wobei die Oper in Hoffmanns Werk zeitlich vorausgeht. In der Leseranrede des Erzählers in der ‚Vierten Vigilie‘ greift Hoffmann auf das im Brief artikulierte Märchen-Konzept zurück und deutet damit im Text selbst auf seine poetologische Intention, nämlich auf die Funktion des Textes als Ermöglichungsort, an dem poetisches ‚Geisterreich‘ und Alltagswirklichkeit aufeinander stoßen und – als Imaginationsleistung des Lesers – zusammengeführt werden:

---

<sup>1295</sup> Zum „Zauberflötenschema“ im *Goldenen Topf* vgl. auch Marianne Thalmann: Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik. Stuttgart 1961, S. 78-103, hier S. 84.

<sup>1296</sup> Steinecke: Kommentar zu *Der goldene Topf*, S. 164.

„Versuche es, geneigter Leser! in dem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder, die die höchste Wonne so wie das tiefste Entsetzen in gewaltigen Schlägen hervorrufen, ja wo die ernste Göttin ihren Schleier lüftet, daß wir ihr Antlitz zu schauen wännen – aber ein Lächeln schimmert oft aus dem ernsten Blick und das ist der neckhafte Scherz, der in allerlei verwirrendem Zauber mit uns spielt, so wie die Mutter oft mit ihren liebsten Kindern tändelt – ja! in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Träume aufschließt, versuche es, geneigter Leser! die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wieder zu erkennen. Du wirst dann glauben, daß dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meinstest, welches ich nun eben recht herzlich wünsche, und dir in der seltsamen Geschichte des Studenten Anselmus anzudeuten strebe.“<sup>1297</sup>

Die nahezu synonyme Verwendung von Oper, Märchen und Traum als Chiffren des Poetischen haben wir schon bei F. Schlegel, Novalis und Tieck beobachten können. Die drei Begriffe stellen, wie diese und weitere Textbelege im Umkreis von Hoffmanns Märchen- und Opernauffassung zeigen, auch für den *Goldenen Topf* zentrale Konzepte dar. Was noch hinzukommt, ist die ästhetische Verknüpfung des Wunderbaren mit der Musik als dem wichtigsten Medium der Oper. Sie kam bereits oben in Bezug auf den Dialog *Der Dichter und Komponist* zur Sprache und sie stellt auch für den *Goldenen Topf*, in dem es ständig singt und klingt, ein herstechendes Merkmal dar. Im einzelnen lassen sich viele sehr unterschiedliche Aspekte und Textelemente des Märchens auf das Vorbild der Oper zurückführen. Einige werden im folgenden im Hinblick auf ihre Funktionen für den Erzähltext beschrieben.

Das Vorbild der *Zauberflöte* für das Figurenarsenal des *Goldenen Topfs* ist offensichtlich. Wie haben den jugendlichen Helden (Tamino/Anselmus), der nach seiner ihm als Idealbild erschienen Geliebten (Pamina/Serpentina) sucht. Als Variation gegenüber der Mozart-Oper scheint Hoffmann, in einem durchaus tiefenpsychologisch ausdeutbarem Muster, im tölpelhaften Anselmus die buffo-Figur des Papageno mit der Helden-Figur Tamino zusammengezogen zu haben. Dafür ist der weibliche Gegenpart im *Goldenen Topf*, im Gegensatz zur Pamina in der Oper, in zwei Figuren, Serpentina und Veronika, aufgespalten. Diese Aufspaltung entspricht wiederum exakt der Konzeption der *Undine*. Dort sieht sich der männliche Protagonist Huldbrand mit zwei konträren Frauenfiguren konfrontiert: auf der einen Seite das Wasserwesen Undine als Vertreterin des ‚Geisterreichs‘ und auf der anderen Seite Bertalda, Vertreterin der ‚prosaischen‘ Alltagswelt. Der Kampf im Inneren Huldbrands zwischen den beiden durch die Frauenfiguren repräsentierten Prinzipien endet übrigens wie im *Goldenen Topf* mit dem Versinken des Helden in den Armen der Liebsten und seiner ‚Entrückung‘ in das ‚Geisterreich‘ – ob man von einem verklärten Liebestod sprechen will, ist eine Frage der Interpretation. Die Analogie zwischen *Goldener Topf* und *Undine*, deren Schluß man mit einem Ausblick auf Wagners *Tristan* als Liebestod lesen kann, würde eine solche Interpretation auch für das Märchen<sup>1298</sup> nahelegen. Auch die

<sup>1297</sup> E.T.A. Hoffmann: Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 2,1 (wie Anm. 1241), S. 229-321, hier S. 251f.

<sup>1298</sup> Neuere Deutungsmuster des Märchens ergänzen und konterkarieren die traditionelle poetologische Lesart, derzufolge anhand der Figur des Anselmus und der Verschränkung der Erzählebenen in der letzten Vigilie die Reifung zum Künstler und literarische Autorschaft thematisiert werden. Auf der Basis der medizinischen und psychopathologischen Fachliteratur

Konfrontation von männlichen (Sarastro/Lindhorst) und weiblichen (Königin der Nacht/alte Rauerin) Machtzentren ist eine Konstellation, die das Märchen mit der *Zauberflöte* teilt. Anklänge an die bühnentechnischen Möglichkeiten des Theaters und der Oper finden sich im Bereich von Verwandlungsszenen, in denen Figuren ihre Gestalt und Kostümierung plötzlich wechseln, im Bereich der Dekorationen, die sich in einer ausgeprägten Kulissenhaftigkeit von bestimmten Szenen zeigt, und in theatralen Beleuchtungseffekten. Die Alte erscheint beispielsweise während Veronikas Besuch plötzlich in anderer Gestalt und Kostümierung (5. Vigilie), und der Archivarius Lindhorst verläßt in der vierten Vigilie auf abenteuerliche Weise scheinbar als Geier die Szenerie. Das entspricht, nebenbei bemerkt, den von Humboldt für das Märchen geforderten Auftritten und Abgängen der Figuren, deren „Art ihres Erscheinens und Verschwindens so magisch und abenteuerlich als möglich“ sein sollte, wie im Kapitel zu Goethes Märchen erläutert wurde. Lindhorsts Haus, das der Leser ausschließlich aus der Perspektive des Anselmus erlebt, erscheint als eine wunderbare, mit „orientalischem Schwulst“<sup>1299</sup> ausgestattete Szenerie, vor allem der Hausgarten und die blaue Palmenbibliothek. Nach der Ernüchterung seines Blicks durch Veronikas ‚Zauberspiegel‘ erscheint ihm diese Zimmer als eine abgeschmackte Räumlichkeiten (9. Vigilie). Der Eindruck von opernhafter Kulissenhaftigkeit wird dem Leser besondere durch solche Kontraste mittels Perspektivierung bewußt gemacht. „Die Desillusionierung des Studenten läßt gerade auch das Unnatürliche und Künstliche, den Theaterflitter des Ambientes im Hause Lindhorst hervortreten“<sup>1300</sup>, wie Eilert festhält. Ein weiteres deutliches *Zauberflöten*-Zitat ist der Tempel von Atlantis in der Schlußvision des Erzähler, auf dessen Schwelle sich Anselmus und Serpentina vermählen: Mozarts Oper schließt ebenfalls mit einer Tempel-Szene.

Schließlich sind noch die vielfältigen Beleuchtungseffekte und pyrotechnischen Einsätze zu nennen, die auf der Opernbühne der Zeit sehr beliebt waren und die im *Goldenen Topf* an vielen Stellen verwendet werden. Im finalen Kampf in der Bibliothek (10. Vigilie) springt der schwarze Kater „feuersprühend“ aus dem Tintenfass, es „flackerten und flammten“ die Lilien von Lindhorsts Schlafrock, aus den Pergamentblättern lodern Flammen und „dicker Qualm“ strömt von der Stelle empor, wo die Alte zu Boden stürzt.<sup>1301</sup> Auch die Lichteffekte

---

der Zeit sprechen diese neueren Ansätze vom fortschreitenden Wahnsinn des Anselmus und interpretieren sein Ende als Suizid (vgl. Steinecke: Kommentar zu *Der goldene Topf*, S. 771f).

<sup>1299</sup> Heerbrand bezeichnet damit Lindhorsts Atlantis-Erzählung im Kaffeehaus, man kann diese Kennzeichnung aber auf die ganze Erscheinung des Archivarius und sein Haus ausweiten. In dieser Charakteristik des *Goldenen Topfs* zeigt sich zum einen das Vorbild orientalischer Märchen, insbesondere die aus „1001 Nacht“, zum anderen aber auch das Modell der Oper, wenn man an die Inszenierung von Hoffmanns *Undine* denkt. Das Bühnenbild von Schinkel für die Schlußszene kommentiert Dahlhaus nämlich wie folgt: „Der Palast Kühleborns, des Königs der Wassergeister, ist in Schinkels Darstellung halb eine Tropfsteinhöhle, halb eine Monumentalarchitektur orientalischen Ausmaßes. Das Geiserreich, dessen Phantasiebild Hoffmann beim Hören Beethovenscher Symphonien als ferne Ahnung vor Augen stand, mußte, wenn es handgreifliche Bühnenrealität werden sollte, fast zwangsläufig die Züge eines fiktiven orientalischen Stils annehmen, wie er seit dem Mittelalter mit dem Märchenhaften verbunden wurde. Das Romantische, das es kaum erträgt, aus der Ahnung, die es eigentlich bleiben möchte, ins Sichtbare und fest Umrissene versetzt zu werden, gerät, wenn es sich realisieren soll, fast unvermeidlich ins phantastisch Dekorative.“ (Dahlhaus: „Geheimnisvolle Sprache“, S. 120.)

<sup>1300</sup> Eilert, S. 23.

<sup>1301</sup> Hoffmann: *Der goldene Topf*, S. 306-308.

in der Äquinokt-Szene (7. Vigilie) sind sehr bühenwirksam. Anders als die pyrotechnischen Effekte war eine Lichtregie im heutigen Sinn aus technischen Gründen um 1800 nur sehr begrenzt möglich. Das veranlaßt Heide Eilert zu der These, daß Hoffmanns dezidierte Vorstellung über eine effektvolle Bühnenbeleuchtung, die der Theaterpraktiker in verschiedenen Schriften festgehalten hat, nicht nur in seiner epischen Technik Spuren hinterlassen hat, sondern ihn auch dazu veranlaßt, in vielen seiner Werke optische Effekte zu beschreiben, die auf der Bühne seiner Zeit nicht zu erzielen waren. Somit leistete Hoffmann als Erzähler, „was er als Theaterpraktiker nicht realisieren konnte.“<sup>1302</sup>

Die von Theater und Oper inspirierten szenische Effekte erfüllen im Text vor allem zwei Funktionen: zum einen statten sie das Einbrechen des Wunderbaren in die Alltagswelt mit wirkungsvollen Bildern aus und zum anderen sind sie maßgeblich an der Erzeugung der doppelten Perspektivierung beteiligt, die den Text kennzeichnen. Im Unterschied zu der Illusion des Wunderbaren auf der Opernbühne, wie es Hoffmann im *Vollkommenen Maschinisten* satirisch einfordert, gehört der Wechsel zwischen Illusion und Desillusionierung zur Erzählstrategie des Märchens. Wo im *Maschinisten* die Materialität der Dekoration und der Maschineneffekte unbedingt hinter der Imagination der Zuschauer verschwinden muß, oszilliert das Märchen als Ganzes zwischen den beiden Sichtweisen des Wunderbaren und der Alltagswelt, zwischen denen weder die Figuren noch der Leser eindeutig entscheiden kann. Mit den Figuren Veronika und Heerbrand wird in der elften Vigilie allerdings die Möglichkeit einer Versöhnung beider Welten/Perspektiven angeboten. Sie erfüllen sich ihre bürgerlichen Wünsche als Hofrat und Ehefrau, sprechen aber von Anselmus und den wunderbaren Ereignissen wie von realen Begebenheiten. Die Überführung des Märchens in ein poetologisches Modell, das in der zwölften Vigilie mit der Zusammenführung der Märchenfigur Lindhorst und dem Erzähler expliziert wird, wird in der vorletzten Vigilie bereits angedeutet, wo Heerbrand Veronikas Rede über Anselmus und die grüne Schlange als „eine poetische Allegorie - gleichsam ein Gedicht“<sup>1303</sup> bezeichnet.

Muß man in Bezug auf das Märchen als Ganzes, das zwischen Wunderbarem und Alltagswelt oszilliert, eine Differenz zur der idealerweise durchgehenden Bühnenillusion konstatieren, wie sie etwa im *Maschinisten* für die romantische Oper gefordert wird. In Bezug auf den Bereich des Wunderbaren *innerhalb* des Märchens läßt sich die Analogie zur Oper ziehen. Im Kontrast zur Bürgerwelt wird der Leser der ‚wunderbaren‘ Passagen ebenso wie der Zuschauer in der Oper „wie auf unsichtbaren Fittichen, ganz aus dem Theater heraus in das phantastische Land der Poesie getragen“<sup>1304</sup>, wie es im *Maschinisten* heißt. Dabei entspricht die Perspektive des Anselmus - und partiell auch die Veronikas - der Perspektive des Opernzuschauers. Es ist seine Imaginationsleistung, die aus den (erzählten) Theaterkulissen zauberhafte Poesie macht. Eine Strategie der Märchenerzählung im Ganzen ist es, die Mittel der Kulissen zur Illusionserzeugung zu nutzen, die Illusion durch Perspektivwechsel aber zugleich zu durchkreuzen:

---

<sup>1302</sup> Eilert, S. 31.

<sup>1303</sup> Hoffmann: Der goldene Topf, S. 314.

<sup>1304</sup> Hoffmann: Der vollkommene Maschinist, S. 73.

„Gerade die doppelte Optik, die in Hoffmanns Märchen das Schwanken zwischen Märchenwelt und Bürgeralltag signalisiert, legt die Analogie zur Bühnenillusion nahe. Der Verzauberte erblickt eine Märchenlandschaft, wo sich dem rationalen Blick nur bemalte Kulissen darbieten.“<sup>1305</sup>

Genau genommen muß man von zwei Varianten des Modells Oper sprechen. Zum einen stehen Hoffmanns Konzepte der romantischen Oper Modell für die ‚wunderbaren‘ Passagen im *Goldenen Topf* und zum anderen ist Hoffmanns Konzept der Opera buffa, wie er es beispielsweise in *Der Dichter und der Komponist* entwirft und in seiner Märchentheorie wieder aufgreift, ein wichtiges Modell für das Märchen im Ganzen.

Ein wichtiges Element für die opernhafte Struktur des Märchens ist die zweimalige szenische Ausgestaltung nach Art eines Opernfinale. Der finale Kampf zwischen dem Archivarius und der Alten in der Bibliothek (10. Vigilie) endet siegreich mit der Verwandlung der Alten in eine Runkelrübe - eine Parallele zur Niederschlagung der Königin der Nacht durch Sarastro in der *Zauberflöte* - und der Befreiung Anselmus' aus der Kristallflasche; der Kampf ist mit allen Mitteln der Theaterkunst, vor allem den besagten pyrotechnischen Mitteln, inszeniert. Die akustische Ausgestaltung beschränkt sich auf heftige Geräusche, ein Zischen und Brausen im Garten, Geschrei der Vögel, Jammern, Schreien und Kreischen der Alten und des Archivarius und schließlich der „herrliche Dreiklang der Kristallglocken“, den Anselmus zum ersten Mal bei der ersten Erscheinung Serpentina unter dem Holunderbaum gehört hatte (1. Vigilie) und der gerne als ein *Zauberflöten-Zitat*<sup>1306</sup> gedeutet wird. In schärfstem Kontrast dazu, sozusagen als komplementäres zweites Finale, ist die Schlußvision des Erzähler (12. Vigilie) als hochmusikalisches Gesamtkunstwerk gestaltet. Die opernbühnenhafte Verwandlung des blauen Bibliothekszimmers in den grünen Hain von Atlantis, wo sich die Tempelarchitektur organisch in die üppig ausgestattete Natur und Geisterwelt einfügt, wird durch ‚Musik‘ vorbereitet und begleitet:

„Rühren sich nicht in sanftem Säuseln und Rauschen die smaragdgoldenen Blätter der Palmbäume wie vom Hauch des Morgenwindes geliebkost? - Erwacht aus dem Schläfe heben und regen sie sich und flüstern geheimnisvoll von den Wunder die wie aus weiter Ferne holdselige Harfentöne verkünden! - Das Azur löst sich von den Wänden und wallt wie duftiger Nebel auf und nieder, aber blendende Strahlen schießen durch den Duft der sich wie in jauchzender kindischer Lust wirbelt und dreht und aufsteigt bis zur unermeßlichen Höhe die sich über den Palmbäume wölbt.“<sup>1307</sup>

Die ‚Musik‘ dieser Szenerie wird von den Palmbäumen produziert, es sind Naturlaute („Säuseln und Rauschen“), Stimmen und Instrumentalklänge („Harfentöne“ - hier ist auch an die Äolsharfe zu denken<sup>1308</sup>). Die Palmen sind ein weiteres Zitat aus der *Zauberflöte*, wo in der Regieanweisung zu Beginn des zweiten Aktes der Versammlungsort von Sarastros

---

<sup>1305</sup> Eilert, S. 23.

<sup>1306</sup> Der jeweils dreimal wiederholte Akkord erklingt in der *Zauberflöte* erstmals in der ersten Szene des zweiten Aktes im Kontext von Sarastros Priesterorden, er ist ein musikalisches Symbol des Herrschers.

<sup>1307</sup> Hoffmann: *Der goldene Topf*, S. 319.

<sup>1308</sup> Zum Topos der Äolsharfe bei Hoffmann vgl. Pohnsner, S. 181-194.



Priesterorden beschrieben wird: „Das Theater ist ein Palmwald; alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold.“ Synästhetische Phänomene sind in der Atlantis-Mythe der Schlußvision allgegenwärtig: „Die goldnen Strahlen brennen in glühenden Tönen.“<sup>1309</sup> Die naturphilosophische Verwandtschaft aller Dinge und Lebewesen und eine allgemeine Sprache der Natur, die von Blumen, Bäumen, Vögeln und Menschen gleichermaßen gesprochen werden, sind romantische Erzählelemente. Die vielfältigen Lichteffekte und das ‚Ballett‘ der Vögel und Insekten in der Luft („die Vögel – allerlei bunte Insekten tanzen in den Luftwirbeln – ein frohes freudiges jubelndes Getümmel in der Luft“<sup>1310</sup>) sind theatral-opernhafte Elemente. Die abschließenden Worte, die Anselmus zu Serpentina spricht, entsprechen Hoffmanns Ideal der romantischen Oper, in der Sprache und Musik eins sind: „Sind es Blicke? – sind es Worte? – ist es Gesang?“<sup>1311</sup> Insgesamt entsteht der „Eindruck des Artifizialen und Kulissenhaften, den die ideale Landschaft von Atlantis hervorruft.“<sup>1312</sup> Die Artistik der Schlußszene verweist auf das Gemachtsein von Kunst, das durch die Thematisierung des Aufschreibeprozesses in der letzten Vigilie ganz im Vordergrund steht. Der Bibliothekssaal, den der Erzähler in Richtung Dachstübchen wieder verlassen muß, erscheint wie ein Opernhaus, in dem gerade der Schlußakt von „Die Atlantis-Mythe“ gegeben wurde.

Die häufig szenische Konzeption der Erzählstruktur ist generell kennzeichnet für den *Goldenen Topf*. Paul-Wolfgang Wühl spricht von „25 epischen Szenen“<sup>1313</sup>, in denen sich die ‚bürgerliche‘ Märchenhandlung entwickelt, und von einer „Regie und Blickführung im Erzählvorgang“, die an das Theater erinnert:

„Sechsmal springt Hoffmann unmittelbar in eine Situation hinein. Er behandelt den Leser dabei wie einen Zuschauer im Theater, der ein Bühnenbild und Spieler vor sich sieht. Er läßt ihn zuerst Worte vernehmen und stellt dann erst den Sprecher vor; er führt also im Erzählvorgang eine dramaturgisch wohlüberlegte Regie und wendet dabei eine ‚Blickführung‘ (Just) an, die an das Sehen durch den Sucher einer Kamera erinnert.“<sup>1314</sup>

Da die Szenen mit Musik und musikalischen Naturlauten durchzogen sind, ist es berechtigt, nicht nur von einer Theatralität von Hoffmanns Erzählung zu sprechen, sondern auch von einer Musiktheatralität. Bezeichnenderweise findet die Musikalisierung vor allem den

---

<sup>1309</sup> Hoffmann: *Der goldene Topf*, S. 319.

<sup>1310</sup> Ebd., S. 320.

<sup>1311</sup> Ebd.

<sup>1312</sup> Eilert, S. 3. Wühl spricht vom der „Gartenlandschaft eines Rokokoparks“ (Wühl, S. 60). Ähnliche parkartige Visionen hat Kreisler beim Hören von Beethovens Klaviertrios: „so daß ich jetzt noch, wie einer, der in den mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgängen eines phantastischen Parks wandelt und immer tiefer und tiefer hineingerät, nicht aus den wundervollen Wendungen und Verschlingungen deiner Trios herauszukommen vermag.“ (Hoffmann: *Beethovens Instrumentalmusik*, S. 58.)

<sup>1313</sup> Wühl, S. 61.

<sup>1314</sup> Ebd., S. 75. Vgl. dazu auch die Äquinokt-Szene, die der reisende Enthusiast als Stellvertreter des Leser-Zuschauers beobachtet und beschreibt. Der explizite intermediale Bezug richtet sich zwar auf Gemälde – es werden „Rembrandt und Höllenbreughel“ genannt –, aber welchem heutigen Opernzuschauer fiel da nicht die Wolfsschluchtszene aus C. M. v. Webers *Freischütz* ein, die Hoffmann gewissermaßen erzählerisch vorwegnimmt.

Passagen statt, in denen das Wunderbare in Anselmus' bürgerliche Welt einbricht. In der Holunderbusch-Szene in der ersten Vigilie werden die drei goldenen Schlangen zunächst vor allem über musikalische Elemente eingeführt:

„Hier wurde der Student Anselmus in seinem Selbstgespräche durch ein sonderbares Rieseln und Rascheln unterbrochen, das sich dicht neben ihm im Grase erhob, bald aber in die Zweige und Blätter des Holunderbaums hinauf glitt, der sich über seinem Haupte wölbte. Bald war es, als schüttle nur der Abendwind die Blätter, bald als kos'ten Vögelein in den Zweigen die kleinen Fittige im mutwilligen Hin- und Herflattern rührend. – Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehängene Krystallglöckchen. Anselmus horchte und horchte. Da wurde, er wußte selbst nicht wie, das Gelispel und Geflüster und Geklingel zu leisen halbverwehten Worten.“<sup>1315</sup>

Zu dieser musikalisierten Szenerie gehören auch synästhetische Wahrnehmungen: „Blumen und Blüten dufteten um ihn her, und ihr Duft war wie herrlicher Gesang von tausend Flötenstimmen“<sup>1316</sup>. Ähnlich musikalisch geht es im Hausgarten Lindhorsts beim ersten Besuch von Anselmus in der sechsten Vigile zu: „seltsame Stimmen rauschten und säuselten durch den Wald der wunderbaren Gewächse und herrliche Düfte strömten auf und nieder.“<sup>1317</sup> Die musikalischen Effekte im Hausgarten steigern sich in der achten Vigile, als Anselmus in den blauen Bibliotheksaal geführt wird:

„Dagegen waren wieder die rosenfarbnen und himmelblauen Vögel duftende Blumen, und der Geruch, den sie verbreiteten, stieg aus ihren Kelchen empor in leisen lieblichen Tönen, die sich mit dem Geplätscher der fernen Brunnen, mit dem Säuseln der hohen Stauden und Bäume zu geheimnisvollen Akkorden einer tiefklagenden Sehnsucht vermischten.“<sup>1318</sup>

Als er mit den Abschriften im beginnt, verstärken sich die musikalischen Effekte:

„Die wunderbare Musik des Gartens tönste zu ihm herüber und umgab ihn mit süßen lieblichen Düften (...) Der Student Anselmus wunderbar gestärkt durch dies Tönen und Leuchten richtete immer fester und fester Sinn und Gedanken auf die Überschrift der Pergamentrolle, und bald fühlte er wie aus dem Innersten heraus, daß die Zeichen nichts anders bedeuten könnten als die Worte: Von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange. – Da ertönte ein starker Dreiklang heller Krystallglocken.“<sup>1319</sup>

Die Musikalisierung der Szenerie, die Anselmus' Initiation in die Geheimnisse der Schrift thematisiert<sup>1320</sup>, ist also eng mit der Darstellung des Wunderbaren verknüpft, die

---

<sup>1315</sup> Hoffmann: *Der goldene Topf*, S. 233. Zur Sprachmusik im *Goldenen Topf* vgl. Jean Giraud: *Elements musicaux dans l'œuvre litteraire d'E.T.A. Hoffmann*. In: E.T.A. Hoffmann et la musique (wie Anm. 1211), S. 207-237, bes. S. 208-212.

<sup>1316</sup> Hoffmann: *Der goldene Topf*, S. 235.

<sup>1317</sup> Ebd., S. 270.

<sup>1318</sup> Ebd., S. 285.

<sup>1319</sup> Ebd., S. 287.

<sup>1320</sup> Zum Wechselverhältnis von Stimme und Schrift und den onomatopoetischen Klang- und Bewegungsspiele, die im *Goldenen Topf* anhand der Schlange *Serpentina* durchgeführt werden, vgl. Günter Oesterle: *Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen Der goldne Topf*. In: *Athenäum* 1 (1991), S. 69-107.

Darstellung erhält dadurch überhaupt erst ihre spezifische Gestalt. An dieser Stelle kommt eine Einschätzung der Musik bei Hoffmann zum Tragen, die sich wirkungsgleich mit der Wirkung alkoholischen Getränken zeigt. In der Beethoven-Rezension beziehungsweise dem Kreislerianum *Beethovens Instrumentalmusik* wird die Musik als ein „Elixier“ beschrieben, das die normale Sprache poetisiert:

„In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen.“<sup>1321</sup>

Ein starkes alkoholisches Getränk ist aber auch der Auslöser in der letzten Vigilie, den Lindhorst dem Erzähler verabreicht, damit dieser die Atlantis-Vision schaut. Zugleich wird die Erscheinung Lindhorsts, der in der Atlantis-Mythe als Salamander erscheint und an verschiedenen Stellen der Erzählung mit Flammen in Verbindung gebracht wird, mit dem Getränk und dessen Wirkung enggeführt. Er verschwindet in den Flammen des Punsch, von dem der Erzähler vor der Vision trinkt und zu dem er nach der Vision anmerkt: „Die Vision, in der ich nun den Anselmus leibhaftig auf seinem Rittergute in Atlantis gesehen, verdanke ich wohl den Künsten des Salamanders.“<sup>1322</sup> Das ‚Wunder-Elixier‘ Musik, die wunderbare Erscheinung des Salamanders Lindhorst im Märchen und ein starker Punsch mit den bekannten wunderlichen Auswirkungen bilden – ähnlich wie die Parkvision bei Beethovens Klaviertrio und in der finalen Atlantis-Szene – einen Komplex, der sozusagen den Zugang zum romantischen Geisterreich oder der poetisierten Welt bereithält. Oder umgekehrt formuliert: alles Wunderbare, sei es im Märchen, sei es in der Musik, kann als eine „qualitative Potenzierung der Wirklichkeit durch die Kraft der Imagination oder auch im Traum, Rausch, Fieberdelirium“<sup>1323</sup> erklärt werden.

In der hochartifizuell konstruierten, moderne Erzähltechniken vorwegnehmenden letzten Vigilie läßt sich besonders gut verdeutlichen wie die opernhafte Inszenierungen im Text für die Erzählstrategie und insbesondere für die vielfach konstatierten ironischen Brechungen<sup>1324</sup> funktionalisiert werden. Von der musiktheatralen Kulissenhaftigkeit sowohl der Bibliotheksszenen, die in gewisser Weise eine Vorwegnahme der letzten Atlantis-Vision des Anselmus darstellt, und von deren Kulissen- und Opernhaftigkeit war bereits die Rede gewesen. Die dramatische Ironie im Sinne des dritten Modus des Modells Oper wird in der letzten Vigilie in der Überführung des Erzählten auf die Ebene des Erzählers (oder umgekehrt: die Überführung des Erzählers in die Märchenebene) inszeniert. Sie funktioniert analog zum Ende einer Oper: Nach der ‚Vorstellung‘ der als künstliche Inszenierung markierten Atlantis-Vision wird der Erzähler aus „diesem schönen Saal“ – das Analogon zum Opernsaal – in sein „Dachstübchen“ zurückversetzt. Das Ideal der hohen romantischen Oper

---

<sup>1321</sup> E.T.A. Hoffmann: Beethovens Instrumental-Musik. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 2,1 (wie Anm. 1241), S. 52-61, hier S. 52.

<sup>1322</sup> Hoffmann: Der goldene Topf, S. 321.

<sup>1323</sup> Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. München 1963, S. 47-117, hier S. 96.

<sup>1324</sup> Vgl. beispielsweise Hartmut Steinecke: Nachwort. In: E.T.A. Hoffmann: Der goldene Topf. Hg. v. H. Steinecke. Stuttgart 1993, S. 135-151, bes. S. 148-151. Die Ironie erfaßt, so Steinecke, das gesamte erzählerische Geschehen, bis hin zum Titelobjekt und dem Helden.

als Modell für den ‚wunderbaren‘ Erzählstrang des Märchens wird als „artiger Meierhof“ in die Realität des Erzählers – und, in Gestalt des Märchens, in die des Lesers – übersetzt. Die letzten Worte des Textes, „Ende des Märchens“<sup>1325</sup>, könnten als Echo auf den Schluß vieler Libretti gelesen werden, wo es heißt „Ende der Oper“, beispielsweise am Ende der *Zauberflöte* und anderen Opern Mozarts. Darin wird noch einmal die Bedeutung des Modells Oper als Medium der Darstellung der romantischen Illusion und ihrer gleichzeitigen, ironisch gebrochenen Transparenz *als* Spiel mit Illusion, Alltagsrealität und Wunderbarem auf den Punkt gebracht. Hartmut Steinecke weist auf die Bedeutung der letzten Worte des *Goldenen Topfs* hin, die nicht nur Markierung des Abschlusses sind, sondern auch ganz speziell den Abschluß dessen anzeigen, was ‚Märchen‘ in diesem Werk bedeutet:

„zwar nicht – wie für Anselmus oder Heinrich von Ofterdingen – die Vernichtung der Realität in der Utopie Atlantis, allerdings auch nicht Rückfall in die Prosa des Alltags, sondern eine Utopie, die durch Reflexion, Spiel und Ironie von einem Erzähler vor den Augen des Lesers aufgebaut wird.“<sup>1326</sup>

Bisher konnte gezeigt werden, wie sich die Vorbildfunktion der Oper in konkreten Strukturanalogien zwischen Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf* und der Oper, speziell der *Zauberflöte* und der *Undine*, und in allgemeinen ästhetischen Analogien zeigt, die zwischen Hoffmanns Konzeptionen von romantischer Oper, Opera buffa, seiner Märchentheorie und dem *Goldenen Topf* zu finden sind. Außerdem wurde deutlich, daß die Oper als Modell in der ironischen Konzeption insbesondere am Schluß des Märchens präsent ist. Abschließend soll nun eine übergreifende Strukturparallele beschrieben werden, bei der der „ambivalente Schwebезustand zwischen Märchen und Wirklichkeit“<sup>1327</sup>, der unaufgelöst bleibt und durch die häufigen ironischen Brechungen im Text noch betont wird, als ein Resultat aus Hoffmanns Kontrastierung von romantischer Oper und Opera buffa gelesen werden kann. Die enge konzeptionelle Verknüpfung der ‚wunderbaren‘ Passagen im Märchen und der romantischen Oper, ist oben anhand mehrerer Aspekte bereits erläutert worden. Vor allem die organisch mit den anderen Elementen der Inszenierung verwachsene Musik ist ganz so ein zentrales Kennzeichen des Märchens, wie es Hoffmann in *Der Dichter und der Komponist* einfordert. Nun werden in der Handlung der bürgerlichen Welt mehrfach Opern thematisiert, mit denen der Bereich der Realität gekennzeichnet wird. Im Gegensatz zu der nicht extra markierten, sondern nur aus dem Erzähltext selbst hervorgehenden ‚romantischen Oper‘ werden für die bürgerliche Welt konkrete Werke zur Sprache gebracht. In der ersten Vigilie, noch vor der wunderbaren Begegnung unter dem Holunderbusch, phantasiert Anselmus von einem gelungenen bürgerlichen Nachmittag im Ausflugslokal, wo er einer Dame charmant Auskunft gegeben hätte, wenn ihm nicht der Zwischenfall mit dem Apfelweib sein letztes Geld gekostet hätte: „Erlauben sie, Mademoiselle, Ihnen zu dienen, es ist die Ouvertüre aus dem Donauweibchen“.<sup>1328</sup> In der

<sup>1325</sup> Hoffmann: *Der goldene Topf*, S. 321.

<sup>1326</sup> Steinecke: Nachwort, S. 150.

<sup>1327</sup> Wührl, S. 18.

<sup>1328</sup> Hoffmann: *Der goldene Topf*, S. 233.

zweiten Vigilie gibt es Hausmusik bei Paulmanns, Anselmus begleitet Registrator Heerbrand, der eine „Bravour-Arie vom Kapellmeister Graun“<sup>1329</sup> singt, und einige Duette mit Veronika am Klavier. In der elften Vigilie werden Veronika nach ihrem Nervenzusammenbruch Spaziergänge, Theater - und leichte Opern als Therapeutikum verordnet:

„[Doktor Eckstein] verschrieb aber nichts, sondern setzte dem wenigen was er geäußert noch weggehend hinzu: Nervenzufälle! - wird sich geben von selbst - in die Luft führen - spazieren fahren - sich zerstreuen - Theater - Sonntagskind - Schwestern von Prag - wird sich geben! - So beredt war der Doktor selten, dachte der Konrektor Paulmann, ordentlich geschwätzig.“<sup>1330</sup>

Mit den beiden genannten Werken sind zwei Wiener Singspiele gemeint, „Das Neusonntagskind“ und „Die zwei Schwestern von Prag“, die Hoffmann beide in Dresden beziehungsweise Leipzig dirigierte<sup>1331</sup>. Es griffe zu kurz, wollte man die Nennung dieser konkreten Werktitel als völlig nebensächliche Charakterisierung einer bürgerlichen, vielleicht sogar philisterhaften Alltagswelt abtun. Immerhin hat Hoffmann genau diese beiden Singspiele in dem opernästhetischen Dialog *Der Dichter und der Komponist* als Beispiele für gelungene deutsche Operne buffe angeführt:

„Der heillose Versuch, das weinerliche Schauspiel auch in die Oper zu übertragen, kann nur mißlingen und unsere Waisenhäuser, Augenärzte u. s. w. gehen gewiß bald der Vergessenheit entgegen. So war auch nichts erbärmlicher und der wahren Oper widerstrebender, als jene ganze Reihe von Singspielen, wie sie Dittersdorf gab, wogegen ich Opern, wie das Sonntagskind und die Schwestern von Prag, gar sehr in Schutz nehme. Man könnte sie echt deutsche Operne buffe nennen.“<sup>1332</sup>

Im letzten Satz des Dialogs, unmittelbar bevor das Kriegsgeschehen das Gespräch der Freunde unterbricht, führt Ludwig Mozarts *Zauberflöte* als Beispiel dafür ein schlecht eingerichtetes Libretto, das aber „gar herrlich in Musik“ gesetzt wurde und über einen „wahrhaft opernmäßigen, romantischen Stoff“ verfügt.<sup>1333</sup> Der Bereich des Wunderbaren ist im *Goldenen Topf* der romantischen ‚hohen‘ Oper zugeordnet, für den die *Undine* und die *Zauberflöte* herausragende Beispiele sind; der bürgerlichen Alltagswelt sind die leichten komischen Opern zugeordnet. Man kann also sagen, daß die Kontraststruktur des Märchens in dem Kontrast der damit verknüpften Operngattungen angezeigt wird. Darin spiegelt sich auch der Kontrast von Realität und Utopie: die Opern der Alltagswelt sind mit konkreten Namen angegeben, das Opernhafte des Wunderbaren wird im Erzählen überhaupt erst erzeugt und hat keinen Benennung. In der angedeuteten Verbindung der beiden Bereiche der Wirklichkeit und des Wunderbaren in den Figuren Veronika und Heerbrand (11. Vigilie, s.o.) und der abschließenden erzähltechnischen Überblendung entsteht ein neues Drittes: das Märchen, eine „erzählte Oper“.

---

<sup>1329</sup> Ebd., S. 241.

<sup>1330</sup> Ebd., S. 311.

<sup>1331</sup> Vgl. Segebrecht: Kommentar zu *Der Dichter und der Komponist* (wie Anm. 1206), S. 1302.

<sup>1332</sup> Hoffmann: *Der Dichter und der Komponist*, S. 113.

<sup>1333</sup> Ebd., S. 117.

## 7. Modell Oper (II): Schlußbetrachtungen

„Oper“ ist nicht einfach nur musikalisches Theater, sondern auch ein kulturelles Phänomen und ein Versprechen an die Literatur und die Ästhetik, sie hat ein utopische Potential. Im Spannungsfeld zwischen dem Phänomen Oper und ihrem utopischen Potential ist die Studie zur Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800 angesiedelt, die nach den Bedingungen und den Funktionen für die Rezeption der Oper als Modell fragt. Es konnte gezeigt werden, daß Novalis' Lektüreeindruck von Goethes Märchen als einer „erzählten Oper“, der als Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit diene, nicht ein spontaner, zusammenhangloser Eindruck ist. Novalis' Diktum läßt sich vielmehr in einen ästhetischen und kulturgeschichtlichen Kontext zur Oper als einem Modell für die Literatur einordnen. Es konnten konkrete Kriterien erarbeitet werden, die zum einen den Standort des Sprechers klären und zum anderen ästhetische und strukturelle Merkmale der Dichtung angeben, die den Eindruck von Opernhaftigkeit bei Novalis hervorgerufen haben können. Damit steht Novalis' Diktum und Goethes Märchen paradigmatisch für eine ganze Reihe von Autoren und Texten um 1800, in denen die Oper als ästhetisches Modell funktionalisiert wird. Die unterschiedlichen Ausprägungen und Funktionsweisen des Modells Oper wurden an kunsttheoretischen und poetologischen Entwürfen von Herder, Schiller und Goethe, von F. Schlegel und Novalis, A. W. Schlegel, Schelling und Schopenhauer, von Tieck und E.T.A. Hoffmann sowie am dramatischen Werk von Schiller, Goethe und Tieck und an Prosadichtungen von Goethe, von Novalis, von Eichendorff und Jean Paul und schließlich von E.T.A. Hoffmann aufgezeigt.

Um die Bedingungen und Funktionsweisen der Oper als Modell für die Literatur beschreiben zu können, hat es sich als notwendig erwiesen, auf der Basis des opernästhetischen und -theoretischen Diskurses eine Systematik zu entwickeln, die die Grundlagen der Oper als musiktheatraler Gattung und als Kulturphänomen in sieben Kategorien („Diskurs-Kategorien der Oper“) zusammenfaßt. Die Unterscheidung dreier Modi als erkenntnisleitende Kategorien dienen der funktionalen Zuordnung der einzelnen Ausprägungen des Modells Oper in der Literatur. Die Funktionszusammenhänge der Oper als Modell können sich aus dem Modus autonomieästhetischer Konzepte, dem Modus der Konzeptionen von Oper als Gesamtkunstwerk oder dem Modus der poetologischen Idee der Ironie erschließen. Die Systematik bildet die methodische und inhaltliche Klammer, die die unterschiedlichen Analysebeispiele der genannten Autoren zusammenführt und auf einer übergeordneten Ebene Auskunft darüber gibt, welche Aspekte und Funktionen der Oper als Modell im jeweiligen Beispiel in Erscheinung treten.

Der methodische Anknüpfungspunkt für die Studie liegt in der Forschung zum Musikalischen als Modell für Ästhetik und Literatur, die vor allem für die romantischen Autoren um 1800 weitreichende Ergebnisse erzielte. Sie beruht auf der Prämisse eines musikästhetischen Paradigmenwechsels um 1800, der die Instrumentalmusik im Namen des Autonomieprinzips nicht nur zum Inbegriff von Musik überhaupt erhoben hat<sup>1334</sup>, sondern der eine zentrale Voraussetzung dafür darstellt, daß die Musik zum ästhetischen und poetologischen Modell für die Literatur avancierte. Christine Lubkoll hat gezeigt, wie mit dem „Mythos Musik“

---

<sup>1334</sup> Vgl. Dahlhaus: Idee der absoluten Musik, S. 12.

Entwürfe des Musikalischen für poetologische Fragestellungen der romantischen Literatur funktionalisiert wurden, während Pia-Elisabeth Leuschner die Frage nach dem Musikalischen in der Literatur texttheoretisch präzisiert und auf einen Vergleich zwischen englischer und deutscher Romantik ausweitet. Im Anschluß an diese Ansätze wurde gefragt, wie sich die *Oper* als Modell für die Literatur an die Forschung zur *Musik* in der Literatur anschließen lassen. Auf der Basis der aufgezeigten Möglichkeiten einer Revision des oft einseitig an der Idee der absoluten Musik ausgerichteten Musikbegriffs, ließ sich die Arbeit zum Modell *Oper* an die Forschung zum Musikalischen anschließen. Diese Anschlußmöglichkeit stellt eine entscheidende Voraussetzung dar, denn so wie es bei der Forschung zum Musikalischen um poetische Entwürfe geht, die ‚Musik‘ vorrangig als Phänomen, Idee und Modell untersuchen, ist auch für die *Oper* als ästhetisches Modell die Abgrenzung zur *Oper* als musikgeschichtlicher Gattung notwendig. Statt der Annahme eines strikt an der Instrumentalmusik orientierten neueren Musikbegriffs, der in der Zeit um 1800 den älteren, auf Sprachhaftigkeit und Affekthaltigkeit basierenden Musikbegriff allmählich ablöste, konnte gezeigt werden, daß dieser neuere Musikbegriff tatsächlich erstens auch an der *Oper* mit entwickelt wurde und sich zweitens ‚Musik‘ von einer pragmatischen zu einer ästhetischen Kategorie entwickelt hatte. Wegen der Umwertung des Musikanteils *innerhalb* der *Oper* hat diese auch Teil am neueren Musikbegriff. Für die intermediale Funktion der *Oper* für den Text ist daher nicht von der Wort-Ton-Relation in der *Oper* auf Basis der semiotischen Opposition von Musik und Sprache auszugehen, der die *Oper* als zusammengesetztes Kunstwerk von den Potentialen des Musikalischen ausschließt. Vielmehr kann der *Oper* der Status eines ‚Dritten‘ zugesprochen werden, das sich als etwas Neues aus der Summe von Text und Musik sowie anderen Künsten (bildende Kunst, Tanz) konstituiert und das in Bezug auf die intermedialen Fragestellungen zur *Oper* in der Literatur auf die gleiche Ebene zu stellen ist wie die Musik.

Die Formulierung ‚ästhetisches Modell‘ wird als eine übergeordnete Kategorie verstanden, die sowohl ästhetische und kunsttheoretische Entwürfe und modellhafte Konzepte umfaßt wie die im Sinne einer verdeckten Intermedialität (Werner Wolf) zu untersuchenden Strukturparallelen zur *Oper* im Text. Neben der analog zur Musik und dem Musikalischen getroffenen Unterscheidung zwischen empirischer Musik/*Oper* und Ideal oder utopischer Entwurf ist der hier zugrunde gelegte *Opernbegriff* auch im Hinblick auf die operngeschichtlichen Bezüge zu differenzieren. Dort, wo im Kontext modellhafter Entwürfe der Bezug zur Operngeschichte und Theaterpraxis hergestellt wird, reicht die Bandbreite von bestimmten Gattungen wie italienischer *Opera seria* und *Opera buffa*, französischer *Tragédie lyrique*, deutschem Singspiel oder romantischer *Oper* bis zu einzelnen Werken, die als übergeordnete Modelle rezipiert wurden. Hier ist vor allen anderen Mozarts *Zauberflöte* zu nennen, die bei Goethe, Tieck und Hoffmann eine zentrale Rolle spielt.

Die sieben Diskurs-Kategorien, die wesentliche Merkmale der *Oper* zusammenfassen, perspektivieren diese auf die *Oper* als ästhetisches Modell und treten in den analysierten literarischen Beispielen in Erscheinung. Im einzelnen sind es folgende Kategorien:

a) Skalierung von *Opernhaftigkeit*: Neben einer Skala, die die steigende Ausdruckshaftigkeit der *Oper* vor allem im Hinblick auf den Gesang angibt (Gary Schmidgall), ist vor allem die Skalierung von Herbert Lindenberger aufschlußreich, der eine Gegenüberstellung von ‚sprachhaft‘ („literary, restrained, referential, mimetic“) und ‚opernhaft‘ („histrionic,

extravagant, gestural, ceremonial, and performative“) vornimmt. Wichtig ist dabei die Relativität der Kriterien, die keine absoluten Kategorien bilden, sondern nur im Vergleich zweier Werke festgestellt werden können.

b) Librettotauglichkeit: Die Kategorie Librettotauglichkeit greift auf die Ergebnisse der Librettoforschung zurück (Carl Dahlhaus, Albert Gier), mit denen zu zeigen ist, welche dramaturgischen und musikalisch-expressiven Merkmale Literatur aufweisen kann, die sie als besonders geeignet zur Vertonung erscheinen läßt. Im Umkehrschluß kann die Zuordnung dieser Kategorie zu einem literarischen Text als ein Hinweis darauf verstanden werden, daß die Oper bei dessen Konzeption als Modell zur Verfügung gestanden hat. Neben einer betonten Expressivität und Sanglichkeit im Text sind folgende dramaturgischen Merkmale wesentlich für ein Libretto: Kürze, diskontinuierliche Zeitstruktur, Selbstständigkeit und paradigmatische Ausrichtung der Teile, Kontraststruktur, Primat des Wahrnehmbaren.

c) Zwei historische Kategorien: Unwahrscheinlichkeit und Wunderbares. Die Kategorie mit diesen beiden historischen-ästhetischen Konzepten ist zentral für die zeitgenössische Diskussion um das ästhetische Potential der immer schon als überaus künstlich empfundenen Oper. Dazu gehören Aspekte wie Gesang statt Rede, die Unterordnung der Handlung unter die Musik und die Oper als Paradigma des Wunderbaren im 18. Jahrhundert, die sich - wurde sie erst geduldet - als ein Ort künstlerischer Freiräume erwies. Gerade die Kategorie des Wunderbaren macht die Unterscheidung zwischen Musik und Oper als ästhetische Modelle hinfällig, denn zum einen war es oftmals der Faktor Musik, der in der Oper die Darstellung des Wunderbaren rechtfertigte und zum anderen waren Musik und Oper analoge Chiffren zum Märchen oder dem Traum als Ermöglichungsorte des Poetischen.

d) Visualität und szenische Präsentation: Da in der Oper wegen der eingeschränkten Textverständlichkeit und wegen der Dehnung der Zeit im Gesang das Sichtbare - neben der begriffslosen Musik - das wesentliche Darstellungsmittel ist, sind Visualität und szenische Präsentation eine wesentliche Kategorie der Oper, das in praktisch allen literarischen Texten, in denen das Modell Oper untersucht wurde, zum Tragen kommt. Sie stellt ein wichtiges Komplement zu den akustischen Merkmalen der Oper, Musik und Gesang, dar.

e) Oper als Kollektivprodukt: Die Tatsache, daß die Oper nur als ein gemeinschaftliches Produkt existieren kann, vor allem im Hinblick auf den Produktionsprozeß, verweist auf die sozialen Implikationen des Modells Oper. Sie stellt außerdem eine wichtige Voraussetzung für die Gesamtkunstwerk-Konzepte (vgl. Modus 3) dar.

f) Opernfinale: Das Opernfinale stellt eine der wichtigsten Kategorien für opernhafte Strukturmerkmale im literarischen Text dar. Das dramaturgisch herausgestellte, szenisch und musikalisch aufwendig ausgestattete Ende der Oper, das im 18. Jahrhundert immer als ein glückliches Ende (*lieto fine*) konzipiert wurde, ermöglicht als Modell für den literarischen Text die Darstellung eines versöhnlichen Schlusses, wie er aus der eigentlichen Dramen- oder Romanhandlung nicht unbedingt hätte erfolgen können. Es umfaßt Elemente wie die Versammlung der Figuren in einem abschließenden Knotenpunkt der Handlung, eine Tendenz zum Zeremoniellen, Sakralen und Festlichen, visuelle Steigerungselemente wie Pantomime und Ballett, ‚Maschinenzauber‘ und eine prächtige musikalische Ausgestaltung.



g) Gesang: Sprache plus Musik: Die Reichweite der Kategorie Gesang, die auch in der Kategorie ‚Unwahrscheinlichkeit‘ zum Tragen kommt, erstreckt sich vom Konzept des Singens als einer ‚höheren‘ Ausdrucksform des Menschen bis zu deren Konstituierung als höchste Artifizialität, die sich aus der Musikalisierung der Sprache ergibt.

Die drei Modi, mit denen sich die Funktionen des Modells Oper perspektivieren lassen, sind Modus 1: Oper und die Idee der absoluten Musik (Autonomieästhetik), Modus 2: Oper und die Idee des Gesamtkunstwerks sowie Modus 3: Oper und die poetologische Idee der Ironie. Während Modus 1 die Ausweitung der Fragestellung zum Musikalischen auf die Oper als Modell für die Literatur beinhaltet, ist Modus 2 als eine Ergänzung dazu zu verstehen. Modus 3 bildet den Anschluß an genuin poetologische Fragestellungen. Modus 1 zielt auf autonomieästhetische Entwürfe in den verschiedensten Ausprägungen, die an der Oper als Modell artikuliert oder entwickelt werden. Modus 2 zielt auf das Zusammenwirken der verschiedenen Künste in der Oper, das sie zu einem den Einzelkünsten überlegenen Ganzen macht. Nicht selten tritt diese Modus in Verbindung mit Ideen zur Wiederbelebung des antiken Dramas in Erscheinung. Modus 3 schließlich steht für Oper als Modell für bestimmte, poetologisch ausgerichtete Textstrategien, deren gemeinsamer Fluchtpunkt Effekte von Distanz, Brechung und selbstreflexiver Bewegung ist. Dabei erweist sich die Unterscheidung in eine Variante der dramatischen Ironie und eine der romantischen Ironie als hilfreich. Die dramatische Ironie bezieht sich auf Brechungen und ironischen Widersprüchen, die sich aus der Interferenz von äußerem und innerem Kommunikationssystem des Dramas ergeben (Manfred Pfister) und zusätzliche Bedeutungen für das Werk erzeugen. Die romantische Ironie zielt auf eine reflexive Bewegung, die die Bestimmtheit des Gesagten im Akt des Sagens zurücknimmt und eine „endlich bestimmte Rede mit einem unendlichen Sinn“ belegt (Manfred Frank). In der Oper ist diese Form der Ironie in der Vertonung des Librettos und insbesondere im Gesang als einer potenzierten Rede gegeben.

Zu den operngeschichtlichen Voraussetzungen im ausgehenden 18. Jahrhundert für die Herausbildung der Oper als Modell gehört die Feststellung der enormen Bedeutung der Oper für den kritischen Diskurs, die sich darin zeigt, daß wesentliche Positionen, insbesondere die der ästhetischen Autonomie, zunächst an der Oper erprobt und entwickelt worden waren (Gloria Flaherty). Außerdem kann festgehalten werden, daß das deutschsprachige Musiktheater in diesem Zeitraum nicht nur die Theaterpraxis dominierte, sondern von dort auch wesentliche ästhetische Anregungen für das Schauspiel gekommen sind (Jörg Krämer). Die Verschränkung von Musik- und Sprechtheater ist als eine ‚diskursive Einheit‘ aufzufassen, die sich auch in der terminologischen Vielfalt im Bereich des Musiktheaters spiegelt.

Der erste in der Reihe der analysierten Autoren ist Johann Gottfried Herder, dessen ästhetisch-anthropologisch ausgerichtete Skizze *Über die Oper* aus dem Jahr 1769 in einem singulären Moment die Oper als ein Prototyp ästhetischer Modelle vorschlägt. Oper ist Herders Entwurf zufolge nicht nur im Sinne eines Gesamtkunstwerk-Konzepts die ideal synthetisierende Gattung für die drei künstlerisch relevanten Sinne Gehör, Gesicht, Gefühl und die Künste Musik, bildende Kunst und Plastik (Sprache wird nur im Sinne von Handlung thematisiert). Über das Konzept der belebten Statue (Pygmalion-Figur), das über den

Faktor des Tanzes und Balletts in der Oper in Herders Skizze eingeführt wird und an dieser Stelle die höchste Ausdrucksform darstellt, erweitert sich der modellhafte Status der Oper zum Meta-Modell, das eine Vielzahl an ästhetischen Modellen und Einzelkünsten zu integrieren versteht. Hier sind Visualität und szenische Präsentation die herausragende Kategorie für Herders Konzept von Oper als Modell, das im Modus des Gesamtkunstwerks in Erscheinung tritt. Über die Bedeutung der Pygmalion-Figur für dichtungstheoretische Konzepte der Darstellung (Inka Mülder-Bach) in der zweiten Jahrhunderthälfte lassen sich die an der Oper und der Musik vorgestellten Bewegungskonzepte Herders als Ideale lesen, die in der symbolischen Realität der Sprache ihre Unmittelbarkeit verloren haben. Im Rahmen von Herders anthropologisch begründeter Ästhetik, die Lebendigkeit und Ausdruck zum entscheidenden Kriterium macht, lassen sich vor dem Hintergrund der Skizze *Über die Oper* und angrenzender Entwürfe Tanz und Oper als die Kunstideale Herders auffassen. Herders klassizistische Wende weist für die Zeit um 1800 eine Betonung der wortlosen Instrumentalmusik auf, zugleich zeigt sich auch eine deutliche Aufwertung des Faktors Musik *innerhalb* der Oper und einen prospektiv formulierten Wunsch nach einer neuen Oper als Gesamtkunstwerk.

Friedrich Schiller hat in seinem Dramenerstling *Die Räuber* (1781) auf Formen, Strukturen, rhetorische Mittel und auf die Wirkungsästhetik der Barockoper zurückgegriffen. Kontrastdramaturgie, Affektästhetik, Unwahrscheinlichkeit und szenische Präsentation in Gestalt pantomimischer Darstellung und Tableau-Wirkungen sind Merkmale der Oper, die dabei zum Tragen kommen. Damit reagierte Schiller auf die Krisensituation des damaligen Sprechtheaters, dem er mit einer an der Oper geschulten, virtuosen und effektsicheren Theatralik seine „kultische Dimension“ (Hans Richard Brittnacher) zurückzugeben verstand. Zu dem Komplex der *Braut von Messina*, der den zweiten Untersuchungsbereich des Modells Oper bei Schiller darstellt, gehört neben dem Drama selbst (1803) auch die Vorrede *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* und der weithin rezipierte Brief an Goethe (1797), in dem Schiller die Oper als Modell für die Wiederbelebung des antiken Dramas und Chores und für autonomieästhetische Konzepte anspricht, für die die Oper aufgrund des Faktors Musik, der „von der Schwere des Stoffs“ befreit, modellhaft wirkt. In der Vorrede wird der Chor, der zwar programmatisch auf die antike Tragödie, theatergeschichtlich aber auf die Oper als Modell zurückgeht, als ein zentrales Darstellungsmittel für amimetische, autonomieästhetische Entwürfe beschrieben. Das Chordrama zielt mit der Reflexionsinstanz des Chors wie die Oper mit Musik, Gesang und Orchester auf eine tendenziell epische Struktur, bei der „dem Naturalismus“ in der Kunst „der Krieg“ erklärt wird. Im Drama selbst, in dem Schiller ähnlich wie in den *Räubern* auch mit starken visuellen Wirkungen (Pantomime, Tableau) arbeitet, zeigt sich die intendierte Wirkung des Chores von seinem ersten effektvollen Auftreten bis zur abschließenden, einem Opernfinale ähnelnden Katafalk-Szene. Auch wenn von der dramaturgischen Anlage her der Chor (auch) als eine auktoriale Instanz zwischen Bühnengeschehen und Zuschauer agiert und damit der innere Kommunikationszusammenhang durchbrochen wird, ist in Bezug auf Schillers Drama eher weniger dritte Modus des Modells Oper in der Variante dramatische Ironie zu sprechen, da eine deutlich intendierte ironische Brechung der Werke aufgrund dieser Struktur – anders als in den Beispielen von Goethe und E.T.A. Hoffmann – nicht erkennbar wird.

Goethe stellt ein ergiebiges Analysebeispiel für die Oper als Modell dar. Dem wurde vor allem anhand des *Egmont* und des *Faust* als dramatischen Texten und Goethes *Märchen* als Prosastück nachgegangen. Die Funktionalisierung der Schauspielmusik im *Egmont*, die sich am Dramenende zu einer regelrechten Oper auswächst, gibt Goethe die dramaturgische Möglichkeit, einen ambivalenten Schluß zu gestalten. Neben den Kategorien Opernfinale und szenische Präsentation (die Traumallegorie als Pantomime) kommt auch die Kategorie Gesang zum Einsatz, die für die Charakterisierung der weiblichen Hauptfigur wichtig ist. Das Traum-hafte *lieto fine* mit der abschließenden „Siegessymphonie“ bricht die Schauspielhandlung im Modus der dramatischen Ironie auf. Goethes *Faust*-Dichtungen gehen auf viele operngeschichtliche Formen und Modelle zurück und sind streckenweise als vollgültige Libretto konzipiert. Neben den Aspekten episches Drama, Chor und Antikenrezeption im *Faust*, die mit der Rezeption des Musiktheaters in Zusammenhang stehen, zeigt sich Goethes Musikalisierung des Theaters gerade in der Konzeption der Euphorion-Figur, die die Poesie in Reinform und die angestrebte Verbindung klassischer und moderner (romantischer) Dichtung darstellt. Die Euphorion-Szene im Helena-Akte stellt nicht nur wegen der Musikbegleitung einen durchgehenden Opernteil dar, sondern beinhaltet auch Konzepte des Musikalischen als Bewegungskunst, sozusagen als „tönend bewegte Form“ (Eduard Hanslick), die zugleich auch auf Tanz- und Bewegungselemente der Oper bezogen werden können. Dem *lieto fine*, dem scheinbar versöhnlichen Schluß von Goethes ‚Welttheater‘ in Opernform kommt eine „verschleiende Funktion“ (Tina Hartmann) zu, die die auswegslose Situation des modernen Mannes/Menschen abmildert. In dieser dergestalt erzeugten ironischen Distanz zum Werk tritt - neben dem breit angelegten Gesamtkunstwerk-Gedanken für den ‚gattungsmischenden‘ *Faust* im Ganzen - der ironische Modus des Modells Oper in Erscheinung. Goethes *Märchen* (1795) ist tatsächlich, wie nachgewiesen werden konnte, in seiner Struktur wie in seiner ästhetischen Konzeption als eine „erzählte Oper“ zu betrachten. In seiner kunsttheoretische Schrift *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (1797) stellt Goethe das autonomieästhetische Potential der Oper, die - der klassizistischen Prämisse gemäß - eine „kleine Welt für sich selbst“ darstellt, die nach „eigenen Gesetzen gefühlt“ werden will, als ein zentrales Modell für alle anderen Künste vor. Im Zusammenhang mit einem Brief von Humboldt, in dem dieser Goethes *Märchen* als ein paradigmatisch autonomieästhetisches Kunstwerk beschreibt, und weiteren Texten von Goethe zur Musik und Oper (Anmerkungen zu *Rameaus Neffe*, *Maximen und Reflexionen*) erschließt sich auf der Ebene der allgemeinen ästhetischen Analogien die Oper als Modell für das *Märchen*. Konkrete opernhafte Strukturmerkmale liegen vor allem in den vielfältigen Parallelen zu Mozarts *Zauberflöte* und Goethes Versuch einer Fortsetzung der *Zauberflöte* sowie in der szenisch-opernhafte Gestaltung der Märchenwelt, zu der Maschinenzauber, Beleuchtungseffekte und ein grandioses Finale gehören. Die versuchsweise Skizze für eine Veroperung des *Märchens* zeigt dessen hohe Librettotauglichkeit. Schließlich ist Goethes orpheische Baumeistertypologie und seine Tempelvision zu nennen, die eine deutliche konzeptionelle Verbindung zwischen Musik, Oper und Märchen herstellt. Die abgeschlossene Topographie - die an der Oper aufgezeigte „eigene kleine Welt“ - wird temporär („bis auf den heutigen Tag“) und konzeptionell (das Märchen solle „ins Unendliche auslaufen“) aufgebrochen und enthält damit nicht nur romantische Züge,

sondern auch eine reflexive ‚musikalische‘ Bewegung des „an nichts und alles erinnern“, wie es in der Rahmenhandlung der *Unterhaltungen* heißt, was dem Konzept der romantischen Ironie nahe kommt.

Friedrich Schlegel und Novalis funktionalisieren in ihren philosophischen Fragmenten nicht nur die Musik als ein poetologisches Modell, wie in der Forschung herausgearbeitet wurde (Barbara Naumann), sondern auch die Oper. Schlegel erprobt in konzeptioneller Nähe zur Musik die Oper als eine dramatische Gattung, die nicht nur am universellen Prinzip der romantischen Poesie partizipiert und als „magisches Schauspiel“ oder „musikalisches Drama“ in der Hierarchie der dramatischen Gattungen an erster Stelle zu stehen kommt. Darüber hinaus konnte gezeigt werden, daß die Oper als „musikalisch rhetorisches“ Drama im System der poetischen Künste an der gleichen Position zu verorten ist, an die Schlegel den Roman als paradigmatisch romantische Gattung gesetzt hat. In Schlegels Konzeption der romantischen Poesie als einer progressiven Universalpoesie kann eine strukturelle Analogie zum Gesamtkunstwerk Oper gesehen werden.

Für Novalis ist vor allem der Konnex von Oper, Märchen, Musik und Traum als Chiffren für das Poetische bedeutsam, den er in seinen Fragmenten exponiert. Der Oper als Gesamtkunstwerk-Ideal - „vollkommene Oper ist eine freye Vereinigung aller, die höchste Stufe des Dramas“ - nimmt literarische Gestalt in Novalis' Märchen-Roman *Heinrich von Ofterdingen* an. Er kann auf übergeordneter Ebene als ein literarisiertes Gesamtkunstwerk gelesen werden, das die unterschiedlichsten Formen und Gattungen, Erzählung, Märchen, Lyrik, Naturwissenschaft und Philosophie, Musik und Oper zu einem höheren Ganzen zu vereinen versucht. Auf der Textebene lassen sich opernhafte Strukturmerkmale aufzeigen: Tableaux, Ballet, musikalische Festzüge, ‚orchestrale Naturmusik‘, Gesang (Lieder, Arien und Chöre) sowie die Thematisierung des orpheischen Sänger-Dichters, der paradigmatischen Operngestalt. Eine besondere Verdichtung zum Opernfinale erhalten die opernhafte Element in der Märchenerzählung der Kaufleute.

In den philosophischen Systemen von A. W. Schlegel, Schelling und Schopenhauer nimmt die Bedeutung der Oper, gerade im Vergleich zu absoluten Musik, zwar rapide ab, doch finden sich auch dort noch einige signifikante Stellen, die der Oper vor allem als Gesamtkunstwerk, aber auch als musikalisch-autonomen Kunstwerk eine besondere Stellung zuweisen. A. W. Schlegel übernimmt einerseits Goethes Bestimmung der Oper als einer eigenen Welt für sich, und andererseits scheint in seiner Konzeptionierung des Tanzes als ‚Ur-Kunst‘ das Gesamtkunstwerk-Ideal der Oper durch. Aus Schellings *Philosophie der Kunst* läßt sich eine vielzitierte Stelle zum Gesamtkunstwerk Oper anführen, die - unter Beachtung der Differenz von realer Oper und Opernideal unter Verweis auf das antike Drama - die Modellfunktion der Oper zum Ausdruck bringt. Schopenhauer dienen Rossinis Opern als Beispiel für ein ideales musikalisches Kunstwerk, das den Kriterien seiner Philosophie der absoluten Musik entspricht.

Im Erzählwerk von Joseph von Eichendorf und Jean Paul ließ sich die Konzeption von epischen Szenen mit Musik auf das Modell der Oper zurückführen, die durch die selbstreflexive Betonung ihrer Künstlichkeit und Kulissenhaftigkeit die Illusion übersteigern (Eichendorff) oder durchbrechen (Jean Paul). Vor allem in Jean Pauls episch inszeniertem Welttheater kommt die Oper als konzeptioneller Bezugspunkt (Barockoper) zum Tragen. In seinem Roman *Titan* stellt die Flötental-Szene mit der auf Mozarts *Don Giovanni*

verweisenden Verführungsszene ein Beispiel für eine opernhaft ausgestaltete, humorvoll gebrochene, epische Szene dar.

Ludwig Tieck funktionalisiert die Oper als Modell der Grenzüberschreitung. Konkrete Vorbilder sind die Opern Mozarts, insbesondere die *Zauberflöte*, die Opera buffa und die Symphonie als das selbständige Eröffnungstück der Oper. Über den Faktor der Schauspielmusik, über den Aspekt des Wunderbaren und über den Gesang als potenzierte verbinden sich Musik, musikalisiertes Theater und romantische Poesie zu einem gemeinsamen Komplex, dessen Grenzen nicht zu ziehen sind, sondern das sich durch ständige intertextuelle Verweise auf benachbarte ästhetische Konzepte, literarische Texte und musiktheatrale Werke konstituiert. Vor allem die Kombination aus Komödie, Musik und Wunderbarem machen die Oper zum Modell eines autonomen Gesamtkunstwerks, deren ironischen Ansätze allenthalben präsent sind. Außerdem konnte an Tiecks Konzeption der Symphonie als selbständiges musikalisches Drama, die in seiner Komödie *Die verkehrte Welt* zum ‚Wort-Drama‘ wird, nachdrücklich herausgestellt werden, daß der „latente Zusammenhang“ (Carl Dahlhaus) von romantischer Opern- und Instrumentalmusik auch schon um 1800 - und nicht erst bei Wagner - ein durchaus manifester ist.

E.T.A. Hoffmann, der letzte in der Reihe der untersuchten Autoren, hat als Musiker, Musikschriftsteller, Dichter und Jurist immer ein besonderes Augenmerk auf die Oper gelegt. Sie galt ihm für sein kompositorisches Schaffen als zentrale Gattung, was sich auch auf seine ebenso stark an der Oper wie der Instrumentalmusik entwickelten Musikästhetik und auf seine literarischen Text ausgewirkt hat. Im literarisierten musikästhetischen Dialog *Der Dichter und der Komponist* stellt Hoffmann die Opera buffa, in der der Einbruch des Wunderbaren in die Alltagswelt dargestellt wird, als prototypisches romantisches Kunstwerk vor. Im Kreislerianum *Der vollkommene Maschinist*, das das Maschinen- und Dekorationswesen, also die visuellen Elemente der Oper, thematisiert, führt die satirische Inversion zu einer Verdopplung der Sprech-Ebenen, die eine ironische Ambivalenz zwischen ästhetischem Illusionismus und Anti-Illusionismus erzeugen. In den beiden Novellen *Ritter Gluck* und *Don Juan* wird am Modell der Oper der dichterische Prozeß der Verschriftlichung thematisiert. Dabei wird deutlich, daß die Überführung des musikdramatischen Kunstwerks in den Text zum einen eine Potenzierung und ein Reflexions- und Distanzierungsprozeß beinhaltet, daß es zum anderen aber auch zu problematischen Brüchen und Verlusten kommt - im *Ritter Gluck* am Verlust der Partitur und der Unentscheidbarkeit der Identität der Figur Gluck thematisiert, im *Don Juan* am Tod der Donna Anna. Für das Märchen *Der goldene Topf* hat die Oper als ästhetisches und strukturelles Modell bei Hoffmann eine herausragende Bedeutung. Die Bezüge zu Hoffmanns am Modell der Opera buffa entwickelten romantischen Kunstkonzept sind ebenso in der Forschung konstatiert worden wie die Bedeutung der *Zauberflöte* und Hoffmanns eigener romantischer Oper *Undine* als Textmodelle. Weiter läßt sich vor allem für die Lindhorst-Episoden und die Atlantis-Vision über die theatrale Kulissenhaftigkeit und Musikalisierung eine deutlich opernhafte Darstellung konstatieren. Die Autonomie der künstlichen Märchenwelt, die stark mit synästhetischen Modellen arbeitet, wird zugleich unterstrichen und ironisch gebrochen: zum einen durch die Reflexion des dichterischen Prozesses in der letzten Vigilie und zum anderen in der Märchenhandlung selbst, in der sich der Erzähler von seinem Protagonisten Anselmus, dem Bereich des Wunderbaren und dem der Alltagswelt gleichermaßen liebevoll

nähert und humorvoll distanziert (Modus 3 des Modells Oper). Finale, Wunderbares, Librettotauglichkeit - vom *Goldenen Topf* existiert ebenso wie von Goethes *Märchen* eine moderne Opernvertonung - und eine ausgesprochen szenische Präsentation sind die Diskurs-Kategorien, die in Hoffmanns Märchen in Erscheinung treten. Indem aufgrund von Indizien im Text und im Umkreis des Märchens eine Zuordnung von real existierendem Singspielen zur Alltagswelt des Märchens und der Zuordnung des Ideals der romantischen Oper zum ‚wunderbaren‘ Handlungsbereich vorgenommen werden konnte, stellt sich das Märchen als Ganzes als eine Verbindung beider Opernmodelle dar, und in diesem Sinne wirklich als eine „erzählte Oper“, die nur als Text Gestalt gewinnen kann. Darauf weist auch die überbetonte abschließende Zeile „Ende des Märchens“ hin, die als literarisches Analogon zur letzten Zeile vieler Opernlibrettos (u. a. der *Zauberflöte*) gelesen werden kann: „Ende der Oper“.

Die Zusammenfassung der Analyseergebnisse zeigt die Tragweite des Modells Oper, die dieses für die Ästhetik, die Kunsttheorie und für die literarischen Texte hat und die sich über die Diskurs-Kategorien als Erkenntnishilfen und die drei Modi des Modells Oper als Perspektiven ihrer Funktionalisierung erschließen lassen. Das ästhetische Potential der Oper als Modell kann in vielen Bereichen - ästhetischen und kunsttheoretischen Entwürfen, dem Bereich des Theaters und Prosaliteratur - innovativ genutzt werden. Dabei findet mehrheitlich ein Abstraktionsprozeß von der Oper als musiktheatraler Gattung zu einem ästhetischen Ideal statt, das bei der Einarbeitung in kunsttheoretische Konzepte und literarische Texte einem weiteren, hochgradigen Abstraktionsprozeß unterworfen ist, sozusagen einer ‚Literarisierung der Oper‘ darstellt.

Für die Frage nach einer Differenz oder Komplementarität von klassizistischen und romantischen Strategien im Hinblick auf das Modell Oper läßt sich sowohl eine Bestätigung der allgemeinen Abgrenzung vor allem in Bezug auf autonomieästhetische Entwürfe als auch deren stellenweise Überspielung konstatieren. Goethes Konzeptionierung der Oper als „kleine Welt für sich“, die nur den eigenen Gesetzmäßigkeiten unterworfen ist, geht konform mit Schillers Theorie des Chordramas, das sich gegen die „gemeine Naturnachahmung“ abschottet. Die romantischen Konzepte bei F. Schlegel, Novalis, Tieck und E.T.A. Hoffmann dynamisieren dagegen ihren Werkbegriff auch im Hinblick auf das Modell Oper. Schlegels progressive Universalpoesie und Tiecks Grenzüberschreitungen sehen ähnlich wie Hoffmann, bei dem das Modell Oper eine Kette von Texten in Gang setzt, das Potential der Oper nicht so sehr als ein Konzept, das innerhalb eines Kunstwerks eingelöst werden kann. Die Gegenüberstellung von Goethes und von Hoffmanns Märchen macht das besonders plastisch: Während Goethe eine stabile, geschlossene Architektur-Vision an den Schluß stellt, findet sich in der abschließenden Atlantis-Vision das entgrenzte Modell einer musikalisierten Parklandschaft, deren Abglanz in die Alltagswelt und den dichterischen Prozeß herübergeholt wird. Zugleich deuten sich aber auch Überkreuzungen der Endlichkeits-Unendlichkeits-Dichotomie von Klassizismus und Romantik an, indem das Märchen von Goethe auf der Basis eines musikalisierten Dichtungsmodells „gleichsam ins Unendliche“ ausläuft, während Hoffmanns entgrenzte Märchenwelt in das „Dachstübchen“ des Erzähler zurückgeführt wird.

Der Gewinn der Studie für die Forschung läßt sich als ein dreifacher ausweisen:

1. Für die literaturwissenschaftliche Forschung ergibt sich der Gewinn daraus, daß die ästhetische und theaterpraktische Nähe der Literatur zu einer musikalischen Gattung aufgezeigt werden konnte, die lange Zeit unter dem Generalverdacht des ‚Künstlichen‘ und Populären gestanden hatte und dementsprechend in ihrer Bedeutung für die Literatur unterschätzt wurde. Für die Interpretation der untersuchten Texte ließ sich durch die Perspektivierung auf das Modell Oper einige neue Aspekte erschließen.

2. Für die komparatistische Forschung, die nach Modellen des Musikalischen für die Literatur und nach intermedialen Austauschverhältnissen zwischen Musik und Text fragt, konnte gezeigt werden, daß eine Ausweitung der Oper als musikalischem Kunstwerk aus methodischen und historischen Gründen geboten ist. Zum einen findet der für die Musik um 1800 konstatierte Paradigmenwechsel auch *innerhalb* der Oper statt, zudem kann die Oper als Ganzes nicht aufgrund einer semiotischen Opposition von Musik und Sprache, die sich als Folge der Herausbildung der Idee der absoluten Musik begreift, aus dem Bereich der Modelle des Musikalischen für die Literatur ausgeschlossen werden. Zum anderen zeigt sich in der vorgelegten Studie die Komplexität der historischen Phänomene, die in den bisherigen, auf der Prämisse der semiotischen Opposition von Musik und Sprache beruhenden und die Oper ausschließenden komparatistischen Ansätzen nicht immer ausreichend berücksichtigt wird. Die vorliegende Studie möchte diese Ansätze um einige Aspekte ergänzen.

3. Schließlich kann ein Gewinn für die musik- und kulturwissenschaftliche Forschung konstatiert werden, indem sich aus der Studie einige Erkenntnisse zum Kulturphänomen Oper und zur Diskursivierung dieser musikalischen Gattung ergeben. Der enge Zusammenhang zur Ästhetik und Literatur, wie er hier aufgezeigt worden ist, unterstreicht die Relevanz der Oper über das rein musiktheatergeschichtliche hinaus.

An die vorliegende Studie ließen vor allem für zwei Bereiche weitere Forschungen anschließen: die Ausweitung auf weitere Texte um 1800 und die Ausweitung auf die Literatur nach 1800. Eine Ausweitung auf andere Texte aus der Zeit um 1800 müßte zum einen klären, ob sich die Dominanz der Märchen in den Beispielen der Prosaliteratur, die sich aus den ästhetischen Implikationen der Kategorien des Wunderbaren und des Poetischen ergeben, auch für weitere Märchen bestätigen läßt. Zum anderen könnte die Reichweite des Modells Oper jenseits der ‚Höhenkammliteratur‘ überprüft werden. Aufgrund der Komplexität der hier vorgestellten Ansätze und der höchst artifiziellen literarischen Umsetzungen ist das aber eher fraglich. Eine Ausweitung auf die Literatur um 1800 müßte untersuchen, inwieweit sich das Modell Oper konsolidiert oder gegenüber der Instrumentalmusik als Modell abfällt und in wieweit es unter die Dominanz des von Richard Wagner aufgestellten neuen Paradigma des Musikdramas gerät. Die besondere kunstgeschichtliche Umbruchsituation um 1800 läßt aber vermuten, daß das Phänomen der Oper als ästhetisches Modell, wie es in dieser Studie untersucht wurde, ein weitgehend singuläres für diese Zeit ist.

Daß die Oper ihr Potential als ästhetisches Modell – wenn auch unter veränderten Vorzeichen – weitertradiert hat, ist im zweiten Kapitel im Abschnitt ‚Modell Oper heute‘ skizziert worden. Was sich um 1800 als Potential herauskristallisiert, kann, in den Worten Adornos, für das Kulturphänomen Oper als Ganzes gesagt werden:

„Angemessen wäre es, die Oper als die spezifisch bürgerliche Form zu deuten, welche paradox inmitten der entzauberten Welt mit deren Mitteln das magische Element der Kunst zu bewahren trachtet“<sup>1335</sup>

---

<sup>1335</sup> Adorno: Bürgerliche Oper, S. 27.



## 8. Literaturverzeichnis

### 8.1 Primärliteratur

- Brentano, Clemens: Allerlei Gedanken bei Opern. Von einem, der keine Musik, was man so sagt, versteht (Notizen aus dem Nachlaß). In: Clemens Brentano: Werke. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek u. Friedhelm Kemp. 4 Bde. München 1963-68, Bd. 2, S. 1230.
- Diderot, Denis: Brief über die Taubstummen (Lettre sur le sort et le muet, 1751). In: Ders.: Ästhetische Schriften. Hg. v. Friedrich Bassenge, Bd. 1. Frankfurt am Main 1968, S. 27-97.
- Eichendorff, Joseph von: Ahnung und Gegenwart. Ein Roman. In: Ders.: Werke in 5 Bdn. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach u. Hartwig Schultz, Bd. 2: Ahnung und Gegenwart, Erzählungen I. Hg. v. W. Frühwald u. B. Schillbach. Frankfurt a. M. 1985, S. 53-382.
- Eichendorff, Joseph von: Aus dem Leben eines Taugenichts. In: Ders.: Werke in 5 Bdn. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach u. Hartwig Schultz, Bd. 2: Ahnung und Gegenwart, Erzählungen I. Hg. v. W. Frühwald u. B. Schillbach. Frankfurt a. M. 1985, S. 445-561.
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust. Hg. v. Erich Trunz. München 1986
- Goethe, Johann Wolfgang: Rameaus Neffe. Ein Dialog von Denis Diderot, übersetzt [und mit Anmerkungen versehen] von Goethe. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt a. M. 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher u. Gespräche in 40 Bdn., Bd. I, 6: Dramen 1791-1832. Hg. v. Dieter Borchmeyer u. Peter Huber. Frankfurt a. M. 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang: Werke, Bd. 12: Schriften zur Kunst und Literatur, Maximen und Reflexionen. Hg. v. Erich Trunz, Herbert von Einem u. Hans Joachim Schrimpf. Hamburg <sup>12</sup>1994.
- Goethe, Johann Wolfgang: Werke, Bd. 4: Dramatische Dichtungen II. Hg. v. Wolfgang Kayser. München <sup>13</sup>1994
- Goethe, Johann Wolfgang: Werke, Bd. 6: Romane und Novellen I. Hg. v. Erich Trunz und Benno von Wiese. München <sup>14</sup>1996.
- Gottsched, Johann Christoph: Ausgewählte Werke. Hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke, Bd. 6, 2: Versuch einer kritischen Dichtkunst. Anderer Besonderer Teil. Berlin, New York 1973.
- Grillparzer, Franz: Tagebücher und Reiseberichte. Hg. von Klaus Geißler. Berlin 1980.
- Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Reprint der 1. Aufl. Leipzig 1854. Darmstadt 1991.
- Herder, Johann Gottfried: Adrastea (Auswahl). Hg. v. Günter Arnold. (J.G. Herder: Werke in 10 Bdn. Hg. v. dems. u.a., Bd. 10.) Frankfurt a. M. 2000.
- Herder, Johann Gottfried: Briefe zur Beförderung der Humanität. Hg. v. Hans Dietrich Irmischer. (J. G. Herder: Werke in 10 Bdn. Hg. v. Martin Bollacher u.a., Bd. 7.) Frankfurt a. M. 1991.
- Herder, Johann Gottfried: Die kritischen Wälder zur Ästhetik. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Günter Arnold u.a. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781. Hg. v. Gunter Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 9-442.
- Herder, Johann Gottfried: Herders Briefe. Hg. v. Wilhelm Dobbek. Weimar 1959.

- Herder, Johann Gottfried: Herders Sämtliche Werke. Hg. v. Bernard Suphan, Bd. 28: Herders Poetische Werke. Hg. v. Carl Redlich. Berlin 1884.
- Herder, Johann Gottfried: Kalligone. In: Ders.: Schriften zur Literatur und Philosophie 1792-1800. Hg. v. Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt a. M. 1998 (J. G. Herder: Werke in 10 Bdn. Hg. v. Günter Arnold u.a., Bd. 8), S. 641-964.
- Herder, Johann Gottfried: Schöne Künste – in Paris geschrieben d. 2. Dec. [1769]. In: Einzelne Blätter zum „Journal der Reise“ (Herders sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 4.) Berlin 1878, S. 479-483.
- Herder, Johann Gottfried: Über die Oper (1769). In: Einzelne Blätter zum „Journal der Reise“. (Herders sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 4.) Berlin 1878, S. 483-486.
- Herder, Johann Gottfried: Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl. Paralipomena zur Plastik. In: Ders.: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787. Hg. v. Jürgen Brummack und Martin Bollacher. Frankfurt a. M. 1994 (J. G. Herder: Werke in 10 Bdn. Hg. v. Günter Arnold u.a., Bd. 4), S. 1016-1028.
- Herder, Johann Gottfried: Werke, Bd. 2: Herder und die Anthropologie der Aufklärung. Hg. v. Wolfgang Proß. München, Wien 1987.
- Herder, Johann Gottfried: Zum Sinn des Gefühls (1769). In: Ders.: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787. Hg. v. Jürgen Brummack und Martin Bollacher. Frankfurt a. M. 1994 (J. G. Herder: Werke in 10 Bdn. Hg. v. Günter Arnold u.a., Bd. 4), S. 233-242.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Sämtliche Werke in 6 Bdn. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht, Bd. 1: Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften, Werke 1794-1813. Hg. v. Gerhard Allroggen u. a. Frankfurt a. M. 2003.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Sämtliche Werke in 6 Bdn. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht, Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1993.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Sämtliche Werke in 6 Bdn. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht, Bd. 4: Die Serapionsbrüder. Hg. v. Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M. 2001.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Schriften zur Musik, Singspiele. Hg. v. Hans-Joachim Kruse (E.T.A. Hoffmann: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9). Berlin, Weimar 1988, S. 174-183.
- Jean Paul: Sämtliche Werke. 1. Abt., 2. Bd.: Die Unsichtbare Loge. Hg. v. Eduard Berend. Weimar 1997.
- Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, 2. Abt., 6. Bd.: Dichtungen, Merkblätter, Studienhefte, Schriften zur Biographie, Libri legendi, Teil I: Text. Hg. v. Götz Müller. Weimar 1996.
- Jean Paul: Titan. Hg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Frankfurt a. M. 1984.
- Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Hg. v. Wolfhart Henckmann. Hamburg 1990.
- Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Art. „Oper“. (Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt a. M. 1802). Hg. v. Nicole Schwindt. Kassel u.a. 2001, Sp. 1092-1097.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. W. Barner u.a. Bd. 5/2: Werke 1766-1796. Hg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1993, S. 11-206.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe. Hg. v. Wilfried Barner, Bd. 6: Werke 1767-1769. Hg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a. M. 1985.

- Mattheson, Johann: Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefüger musikalischen Geschmacksprobe, liefert hiermit Aristoxemus, der jüngere. Hamburg 1744 (Reprint Leipzig 1975).
- Michaelis, Christian Friedrich: Ueber das Idealische der Tonkunst. In: Allgemeine Musikalische Zeitung Nr. 29, 13. April 1808.
- Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Hg. v. Joseph Kiermeier-Debre. München 1997 (Nachdruck der Erstausgabe von 1802).
- Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Bd. 2: Das philosophische Werk I. Hg. v. Richard Samuel. Stuttgart 1960, S. 535.
- Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Bd. 3: Das philosophische Werk II. Hg. v. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Stuttgart 1960.
- Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Bd. 4: Tagebücher, Briefwechsel, zeitgenössische Zeugnisse. Hg. v. Richard Samuel. Darmstadt 1975.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Philosophie der Kunst. In: Ders.: Ausgewählte Schriften, Bd. 2: 1801-1803. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985.
- Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören. Hg. v. Matthias Luserke. Stuttgart 1996.
- Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 10. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar 1980, S. 5 (17)-125.
- Schiller, Friedrich: Die Huldigung der Künste. Ein lyrisches Spiel. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 10. Weimar 1980, S. 279-292.
- Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 3: Die Räuber. Hg. v. Herbert Stubenrauch. Weimar 1953.
- Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 29: Briefwechsel 1796-98. Hg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar 1977.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 22. Brief. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 22. Hg. v. Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 379-383.
- Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20: Philosophische Schriften I. Hg. v. Benno v. Wiese. Weimar 1962, S. 413-503,
- Schiller, Friedrich: Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 10. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar 1980, S. 7-15.
- Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe, Bd. 36, Teil II: Briefe an Schiller 1795-1797. Hg. v. Norbert Oellers. Weimar 1976.
- Schlegel, August Wilhelm: Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Hg. v. Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik I [1798-1803]. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn 1989.
- Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil. (Ders.: Kritische Schriften und Briefe, Bd. V. Hg. v. Edgar Lohner.) Stuttgart u. a. 1966.
- Schlegel, Friedrich: Kritische und theoretische Schriften. Hg. v. Andreas Huyssen. Stuttgart 1978, S. 90f.

- Schlegel, Friedrich: Gespräch über die Poesie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2. Abt., Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hg. v. Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1967, S. 284-351.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2. Abt., Bd. 19: Philosophische Lehrjahre 1796-1806. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn u. a. 1981.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler, 2. Abt., Bd. 16: Fragmente zur Poesie und Literatur I. Hg. v. Hans Eichner. Paderborn u. a. 1981.
- Schlegel, Friedrich: Über Goethes Meister. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2. Abt., Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hg. v. Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1967, S. 126-146.
- Schopenhauer, Arthur: Werke in 5 Bdn. Hg. v. Ludger Lütkehaus, Bd.1: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zürich 1988.
- Tieck, Ludwig: Anstatt einer Vorrede. [Vorwort zu *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald*]. In: Ders.: Schriften, Bd. 11: Schauspiele. Berlin 1829. Reprint Berlin 1966, S. 147-150.
- Tieck, Ludwig: Das Ungeheuer und der verzauberte Wald. Ein musikalisches Märchen in vier Aufzügen [1798]. In: Ders.: Schriften, Bd. 11: Schauspiele. Berlin 1829. Reprint Berlin 1966, S. 145-268.
- Tieck, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. In: Ders.: Schriften in 12 Bdn. Hg. v. Manfred Frank u. a., Bd. 6: Phantasia. Hg. v. M. Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 490-564.
- Tieck, Ludwig: Die verkehrte Welt. [Nach dem Erstdruck] hg. v. Walter Münz. Stuttgart 1996.
- Tieck, Ludwig: Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Schriften in 12 Bdn. Hg. v. Manfred Frank u. a., Bd. 6: Phantasia. Hg. v. M. Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 567-660.
- Tieck, Ludwig: Dramaturgische Blätter, Teil 2. Leipzig 1852. Reprint Berlin, New York 1974 (Kritische Schriften, Bd. 4).
- Tieck, Ludwig: Phantasien über die Kunst. Hg. v. Wolfgang Nehring. Stuttgart 1983.
- Tieck, Ludwig: Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren (1793). In: Ders.: Kritische Schriften, Bd. 1. Leipzig 1848. Reprint Berlin, New York 1974, S. 35-74.
- Tieck, Ludwig: Vorbericht zur dritten Lieferung [Auszug]. In: Ders.: Schriften, Bd. 11: Schauspiele. Berlin 1829. Reprint Berlin 1966, S. XLVIII-LVII.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich u. Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst. Hg. v. Wolfgang Nehring. Stuttgart 1983.
- Wagner, Richard: Oper und Drama. Stuttgart 1984.

## 8.2 Sekundärliteratur

- Ackermann, Peter: Romantische Oper. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Neubearb. Aufl., Bd. 8, 1998, Sp. 507-517.
- Adorno, Theodor W.: Bürgerliche Oper. In: Gesammelte Schriften, Bd. 16: Musikalische Schriften I-III. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1978, S. 25-39.
- Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache. In: Ders.: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt am Main 1969, S. 9-16.

- Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Bd. 13: Die musikalischen Monographien, S. 7-148.
- Albert, Claudia: Probleme der Darstellung. Wünsche der Germanisten an die Editoren. In: Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. Hg. v. Walter Dürr. Berlin 1998 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie; 8), S. 73-83.
- Albert, Claudia: Schiller im 20. Jahrhundert. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart 1998, S. 773-794.
- Allroggen, Gerhard: Der Komponist E.T.A. Hoffmann. In: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in 6 Bdn. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht, Bd. 2/2: Die Elixire des Teufels. Werke 1814-1816. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1988, S. 704-733.
- Allroggen, Gerhard: Hoffmanns Kompositionen. Ein chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke mit einer Einführung. Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 16).
- Allroggen, Gerhard: Kommentar zu Der Dichter und der Komponist. In: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in 6 Bdn. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht, Bd. 1: Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften, Werke 1794-1813. Hg. v. Gerhard Allroggen u. a. Frankfurt a. M. 2003, S. 1309-1314.
- Altenburg, Detlef u. Lorenz Jensen: Art. „Schauspielmusik“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 8. 2. Neubearb. Aufl. Kassel/Basel/Stuttgart 1998, Sp. 1035-1049.
- Andraschke, Peter u. Helmut Loos (Hg.): Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West. Freiburg i. Br. 2002 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae; 103).
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart, Weimar <sup>4</sup>1994.
- Baar, Erhard: Art. „Ironie“. In: Goethe-Handbuch in vier Bänden. Hg. v. Bernd Witte, Bd. 4,1: Personen, Sachen, Begriffe. Hg. v. Hans Dietrich Dahnke u. Regine Otto. Stuttgart, Weimar 1998, S. 543-545.
- Baumann, Thomas: North German Opera in the Age of Goethe. Cambridge 1985.
- Becker, Claudia: „Naturgeschichte der Kunst“. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik. München 1998.
- Behler, Ernst: A. W. Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre Jena 1798, 1799. In: Evolution des Geistes: Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte. Hg. v. Friedrich Strack. Stuttgart 1994 (Deutscher Idealismus; 17), S. 412-433.
- Behrmann, Alfred: Wiederherstellung der Komödie aus dem Theater. Zu Tiecks historischem Schauspiel *Die Verkehrte Welt*. In: Euphorion 79 (1985), S. 139-179.
- Bie, Oskar: Die Oper. Berlin 1913 (Reprint München 1980).
- Bittmann, Anne-Rose: Die Kategorie der Unwahrscheinlichkeit im opernästhetischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u.a. 1992 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft 85).
- Blehschmidt, Karl: Goethe in seinen Beziehungen zur Oper. (Diss. Frankfurt 1937) Düren 1937.
- Blumröder, Christoph von: „Streben nach Musikalischen Verhältnissen...“ Novalis und die romantische Musikauffassung. In: Die Musikforschung 33 (1980), S. 312-317.
- Borchmeyer, Dieter: „Eine Art Symbolik fürs Ohr“. Goethes Musikästhetik. In: Goethe und das Zeitalter der Romantik. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2002 (Stiftung für Romantikforschung; 21), S. 413-446.

- Borchmeyer, Dieter: Art. „Gesamtkunstwerk“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 3. Kassel/Basel/Stuttgart 1995, Sp. 1282-1289.
- Borchmeyer, Dieter u. Peter Huber: [Kommentar zu] *Der Zauberflöte zweiter Teil*. In: J.W. Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden, Bd. I, 6: Dramen 1791-1832. Hg. v. dens. Frankfurt a. M. 1993, S. 1043-1077.
- Borchmeyer, Dieter, Silke Leopold u.a.: Art. „Libretto“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neubearb. Aufl., Bd. 5. Kassel/Basel/Stuttgart 1996, Sp. 1118-1259.
- Bormann, Alexander von: Der Töne Licht. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik. In: Ernst Behler u. Jochen Hörisch (Hg.): Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn u.a. 1987, S. 191-207.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1979.
- Brainard, Ingrid, Sibylle Dahms u. Claudia Jeschke: Art. „Tanz“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neubearb. Aufl., Bd. 9. Kassel/Basel/Stuttgart 1998, Sp. 265-295.
- Brandstetter, Gabriele: Der Tanz der Statue. Zur Repräsentation der Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts. In: Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Hg. v. Matthias Mayer u. Gerhard Neumann. Freiburg i. Br. 1997 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae, Bd. 45), S. 393-422.
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Bd. 1. Stuttgart, Weinheim 1993.
- Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. In: Ders.: Gesammelte Werke in 20 Bdn. Hg. v. Suhrkamp-Verlag, Bd. 17: Schriften zum Theater 3: Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen 1918-1956. Frankfurt a. M. 1967, S. 1004-1016.
- Brittnacher, Hans Richard: Die Räuber. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart 1998, S. 326-353.
- Bronfen, Elisabeth: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998.
- Brusniak, Friedhelm: Schiller und die Musik. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart 1998, S. 167-189.
- Brzoska, Matthias: Die Idee des Gesamtkunstwerks und ihre Ursprünge in der Opernästhetik und Musikpublizistik der Julimonarchie (Thurnauer Schriften zum Musiktheater; 14).
- Burdach, Konrad: Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. In: Ders.: Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes. 2. Bd.: Goethe und sein Zeitalter (DVJs, Buchreihe, 3. Bd.). Halle a.d. Saale 1926, S. 116-237.
- Canisius, Claus: Goethe und die Musik. München 1998.
- Ciupke, Markus: Des Geklippers vielverworrner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes *Faust*. Göttingen 1995.
- Clark, Robert T.: The Union of the Arts in *Die Braut von Messina*. In: PMLA (Publication of the Modern Language Association of America) 52 (1937), 1135-1146.
- Clément, Catherine: Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft [L'opéra ou la défaite des femmes, 1979]. München 1994.
- Cloot, Julia: Geheime Texte. Jean Paul und die Musik. Berlin, New York 2001 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 17 (251)).
- Cometa, Michele: Die Theorie des romantischen Dramas bei Friedrich Schlegel. In: Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Hg. v. Uwe

- Japp. Tübingen 2000 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 103), S. 21-43.
- Conrad, Peter: Romantic Opera and Literary Form. Berkeley u.a. 1977.
- Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik. Kassel <sup>3</sup>1994 [zuerst 1978].
- Dahlhaus, Carl: Die romantische Oper als Idee und als Gattung. In: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1983. Göttingen 1984, S. 52-64.
- Dahlhaus, Carl: Fragmente zur musikalischen Hermeneutik. In: Ders. (Hg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 43), S. 166f.
- Dahlhaus, Carl: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber 1988.
- Dahlhaus, Carl: Tradition und Reform in der Oper. In: Ders.: Musikästhetik. Köln 1967, S. 97-104.
- Dahlhaus, Carl: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. Überarb. Neuausg. München 1989.
- Dahlhaus, Carl: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg 1971.
- Dahlhaus, Carl u. Hans Heinrich Eggebrecht: Brockhaus Riemann Musiklexikon in 4 Bdn. u. einem Ergänzungsbd. Überarb. u. erw. Ausg. Mainz 1995.
- Dahlhaus, Carl u. Hans Heinrich Eggebrecht: Was ist Musik? Wilhelmshaven <sup>4</sup>2001 (zuerst 1985).
- Dahlhaus, Carl u. Norbert Miller: Europäische Romantik in der Musik, Band 1: Oper und sinfonischer Stil 1770-1820. Stuttgart, Weimar 1999.
- di Stefano, Giovanni: Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. Albert Gier u. Gernot Gruber. Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 121-143.
- Dobat, Klaus-Dieter: Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk. Tübingen 1984 (Studien zur deutschen Literatur; 77).
- Döhring, Sieghart u. Sabine Henze-Döhring: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. Handbuch der musikalischen Gattungen. Hg. v. Siegfried Mauser, Bd. 13. Laaber 1997.
- Donington, Robert: Die Geschichte der Oper. Die Einheit von Text, Musik und Inszenierung. München 1997.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang. In: DVjs 29 (1995), S.323-349.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Versuch über Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses. In.: Ders.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977, S. 55-67.
- Eilert, Heide: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Tübingen 1997.
- Einem, Herbert von: „Man denke sich den Orpheus“. Goethes Reflexion über die Architektur als verstummte Tonkunst. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 81-83 (1977-1979), S. 103-116.
- Emrich, Wilhelm: Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen. Bonn 1957,
- Endres, Johann: Szenen der ‚Verwandlung‘. Novalis und das Drama. In: Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Hg. v. Uwe Japp. Tübingen 2000 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 103), S. 65-87.

- Fährnich, Hermann: Goethes Musikanschauung in seiner Fausttragödie – die Erfüllung und Vollendung seiner Opernreform. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. N.F. 25 (1963), S. 250-263.
- Fährnich, Hermann: Schillers Musikalität und Musikanschauung in seinem poetischen und ästhetischen Schaffen. Hildesheim 1977.
- Ferlan, Françoise: Ondine ou le devenir d'un thème littéraire dans l'opéra. In: E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand. Hg. v. Alain Montandon. Bern, Frankfurt a. M. 1987, S. 285-293.
- Fetzer, John: Romantic Orpheus. Profiles of Clemens Brentano. Berkeley u. a. 1974.
- Findlay, Charles: The opera and operatic elements in the fragmentary biography of Johannes Kreisler. In: German Life and Letters 27 (1973), S. 22-34.
- Fink, Gouthier-Louis: *Das Märchen*. Goethes Auseinandersetzung mit seiner Zeit. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft N.F. 33 (1971), S. 96-122.
- Finscher, Ludwig: Vorwort. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Neubearb. Aufl., Bd. 1. Kassel/Basel/Stuttgart 1994, S. VII-X.
- Finscher, Ludwig: Was ist eine lyrische Operette? Anmerkungen zu Schillers „Semele“. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. v. Achim Aurnhammer. Tübingen, 1990, S. 148-155.
- Fischer, Jens Malte: Oper – das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhundert. Anif/Salzburg 1991.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen 1998.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 2: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen – Theater des Barock und der Aufklärung. Tübingen 1995.
- Flaherty, Gloria: Lessing and Opera. A Re-evaluation. In: Germanic Review 44 (1969), S. 95-109.
- Flaherty, Gloria: Opera in the Development of German Critical Thought. Princeton, Guildford 1978.
- Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt am Main 1989.
- Friedrich, Götz: Musiktheater. Ansichten – Einsichten. Frankfurt a. M., Berlin 1986.
- Früchtl, Josef: Der Schein der Wahrheit. Adorno, die Oper und das Bürgertum. In: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Hg. v. dems. u. Jörg Zimmermann. Frankfurt a. M. 2001, S. 164-182.
- Fubini, Enrico: Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 1997.
- Gaier, Ulrich: Goethes Traum von einem Faust-Film. In: Ders.: Fausts Modernität. Essays. Stuttgart 2000, S. 92-136.
- Geck, Martin: Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus. Stuttgart, Weimar 1993.
- Gier, Albert: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung. Darmstadt 1998.
- Gier, Albert: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. In: Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Hg. von Peter Zima. Darmstadt 1995, S. 61-92.
- Gier, Albert: „Parler, c'est manquer de clairvoyance“. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. Albert Gier u. Gerold Gruber. Frankfurt am



- Main u.a. 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd.127), S. 9-17.
- Giraud, Jean: Elements musicaux dans l'œuvre littéraire d'E.T.A. Hoffmann. In: E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand. Hg. v. Alain Montandon. Bern, Frankfurt a. M. 1987, S. 207-237.
- Goer, Charis: Töne, Tyrannen und Titanen. Zu Wilhelm Heineses *Hildegard von Hohenthal*. In: „Seelenaccente“ - „Ohrenphysiognomik“. Zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heineses und Wackenroders. Hg. v. Werner Keil und Charis Goer. Hildesheim u. a. 2000, S. 141-201.
- Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992.
- Große, Wilhelm: Friedrich Schiller: Die Räuber. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt am Main 1986.
- Gruber, Gerold: Literatur und Musik - ein komparatives Dilemma. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. Albert Gier u. Gerold Gruber. Frankfurt am Main u.a. 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd.127), S. 19-33.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung. In: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Hg. v. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann. Frankfurt a. M. 2001, S. 63-76.
- Günther, Hans (Hg.): Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos. Bielefeld 1994.
- Günther, Hans: J.G. Herders Stellung zur Musik. Leipzig 1903.
- Guthke, Karl: Die Braut von Messina. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart 1998, S. 466-485.
- Guthke, Karl: Die Jungfrau von Orleans. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart 1998, S. 442-465.
- Hartmann, Tina: Goethes Musiktheater. Singspiele - Opern - Festspiele - Faust (Diss. Tübingen 2002). Tübingen 2003 (im Druck).
- Harweg, Roland, Ulrich Suerbaum, Heinz Becker: Sprache und Musik. Diskussion über eine These. In: *Poetica* 1 (1967), S. 402-414 und Roland Harweg: Noch einmal: Sprache und Musik. Ebd., S. 556-566.
- Harweg, Roland: Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik. In: Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Hg. v. Walter Bernhart. Tübingen 1994, S. 135-152.
- Harweg, Roland: Sprache und Musik. In: *Poetica* 1 (1967), S. 390-401.
- Helbig, Jörg: Intermediales Erzählen. Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*. In: Ders. (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg 2001, S. 131-152.
- Hirschmann, Wolfgang: Art. „Empfindsamkeit“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Neubearb. Aufl. Bd. 2. Kassel/Basel/Stuttgart 1995, Sp. 1765-1771.
- Hoermann, Roland: Goethes' masked masque in *Das Märchen*. Theatrical anticipations of Romanticism's self-reflexive peril. In: Romanticism and beyond. A festschrift for John F. Fetzer. Hg. v. Clifford Bernd. New York u.a. 1996, S. 79-100.

- Hoffmann, Werner: Gesamtkunstwerk Wien. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800 (Katalog zur Ausstellung). Hg. v. Harald Szeemann. Aarau, Frankfurt a. M. 1983, S. 84-92.
- Hofmann, Bernhard u. Erwin Reutzel: Der Stoff, aus dem die Träume werden. Schauspielmusik zu Shakespeares *Sturm*. [Beiheft zur CD] Deutsche Grammophon Literatur (067 092-2) 2003).
- Hofmannsthal, Hugo von: Einleitung zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von B. Schoeller, Bd. 8: Reden und Aufsätze I (1891-1913). Frankfurt am Main 1979, S. 443-448.
- Holtbernd, Benedikt: Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes. „Alles aufs Bedürfnis der lyrischen Bühne gerechnet“. Frankfurt a. M. u.a. 1992.
- Honnef-Becker, Irmgard: Ist Goethe eigentlich ironisch? Zum Ironie-Begriff in der Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 115 (1996), H. 2, S. 161-175.
- Honolka, Kurt: Die Oper ist tot - die Oper lebt. Kritische Bilanz des deutschen Musiktheaters. Stuttgart 1986.
- Honolka, Kurt: Opern, Dichter, Operndichter. Eine Geschichte des Librettos. Stuttgart 1962.
- Huber, Peter: Goethes praktische Theaterarbeit. In: Goethe-Handbuch in vier Bänden. Hg. v. Bernd Witte. Bd. 2: Dramen. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart, Weimar 1997, S. 21-42.
- Huck, Oliver: E.T.A. Hoffmann und *Beethovens Instrumentalmusik*. In: Hoffman-Jahrbuch 2 (1994), S. 88-99.
- Inasaridse, Etery: Schiller und die italienische Oper. Das Schillerdrama als Libretto des Belcanto. Frankfurt a. M. 1989.
- Japp, Uwe (Hg.): Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Tübingen 2000 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 103).
- Japp, Uwe: Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick. Tübingen 1999 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 100).
- Jost, Peter: Brahms und die romantische Ironie. Zu den *Romanzen aus L. Tieck's Magelone* op. 33. In: Archiv für Musikwissenschaft 47 (1990), S. 27-61.
- Junk, Victor: Zweiter Teil *Faust* und *Zweite Zauberflöte*. Betrachtungen zu Goethes musikdramatischer Architektonik. In: Neues Mozart Jb. 2 (1942), S. 59-77.
- Just, Klaus Günther: Das deutsche Opernlibretto. In: Scher: Literatur und Musik, S. 100-116.
- Keil, Werner: Art. „E.T.A. Hoffmann“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Bd. 9. Kassel/Basel/Stuttgart 2003, Sp. 113-122.
- Kirby, Frank E.: Herder and opera. In: Journal of the American Musicological Society 15 (1962), S. 316-329.
- Kluge, Gerhard: Das romantische Drama. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hg. v. Hinck. Düsseldorf 1980, S. 186-199.
- Koebner, Thomas: Hofkritik im Singspiel. In: Handlungen mit Musik. Die Oper als Zeitspiegel, Leidenschaftsdrama, Gesamtkunstwerk. Anif/Salzburg 1993 (Wort und Musik; 13), S. 9-25.
- Koestenbaum, Wayne: Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren [The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire, 1993]. Stuttgart 1996.

- Köhler, Rafael: Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik. In: AfMw 52 (1995), S. 205-219.
- Koopmann, Helmut: Forschungsgeschichte. In: Schiller-Handbuch. Hg. von dems. Stuttgart 1998, S. 809-932.
- Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.
- Koschorke, Albrecht: Pygmalion als Kastrat. Grenzwertlogik der Mimesis. In: Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg i. Br. 1997, S. 299-324.
- Krämer, Jörg: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Teil I: Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur; 149), Teil II: Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur; 150).
- Kreuzer, Helmut: Nachwort. In: Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater. Hg. v. H. Kreuzer. Stuttgart 1984, S. 66-80.
- Kreuzer, Ingrid: Strukturprinzipien in Goethes Märchen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), S. 216-246.
- Krones, Hartmut: Johann Gottfried Herder, die Affektenlehre und die Musik. In: Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West. Hg. v. Peter Andraschke u. Helmut Loos. Freiburg i. Br. 2002 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae; 103), S. 71-88.
- Kröplin, Eckart: Theatralität als gesellschaftliches Phänomen im 19. Jahrhundert. In: Welttheater. Die Künste im 19. Jahrhundert. Hg. v. Peter Andraschke und Edelgard Spaude. Freiburg i. Br. 1992, S. 85-98.
- Kurz, Gerhard: Bild, Bildlichkeit. In: Literaturlexikon. Hg. v. Walther Killy. Bd. 13: Begriffe, Realien, Methoden. Hg. v. Boker Meid. Gütersloh, München 1992, S. 109-115.
- Kurz, Gerhard: Das Drama als Ragout. Zur Metaphorik des Essens und Trinkens in Goethes *Faust*. In: Interpreting Goethe's *Faust* Today. Hg. v. Jane K. Brown, Meredith Lee u. Thomas P. Saine. Drawer/Columbia 1994, S. 172-186.
- Kurz, Gerhard: Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit. Göttingen 1999.
- Leiting, Bernhard: Die Musik in William Shakespeares Dramen. Entwicklung, Funktion und musikalischer Befund und die Gattungstheorie. Diss. Münster 1999.
- Leopold, Silke: Art. „Oper“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neubearb. Aufl., Bd. 7. Kassel/Basel/Stuttgart 1997, Sp. 635-641.
- Leuschner, Pia-Elisabeth: Orphic Song with Daedal Harmony. Die „Musik“ in Texten der englischen und deutschen Romantik. Würzburg 2000 (Stiftung für Romantikforschung; 9).
- Lichtenhahn, Ernst: Schriften zur Musik. In: Brigitte Feldges u. Ulrich Stadler: E.T.A. Hoffmann. Epoche - Werk - Wirkung. München 1986, S. 241-257.
- Liebrand, Claudia: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg i. Br. 1996 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae; 2).
- Lindenberger, Herbert: Opera. The Extravagant Art, Ithaca and London 1984.
- Lingner, Michael: Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit ‚Absoluter Kunst‘. Zur rezeptionsästhetischen Typologisierung von Philipp Otto Runge's Universalkunstwerk und Richard Wagners Totalkunstwerk. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800 (Katalog zur Ausstellung). Hg. v. Harald Szeemann. Aarau, Frankfurt a. M. 1983, S. 52-69.

- Lubkoll, Christine: ‚Neue Mythologie‘ und musikalische Poetologie. Goethes Annäherungen an die Romantik. In: Goethe und das Zeitalter der Romantik. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2002 (Stiftung für Romantikforschung; 21), S. 399-412.
- Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen um 1800. Laaber 1994.
- Lucerna, Camilla: Wozu dichtete Goethe *Das Märchen*? In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft N.F. 25 (1963), S. 206-219.
- Lulé, Susanna: L'opéra comme modèle esthétique chez Goethe et E. T. A. Hoffmann. In: Entre classicisme et romantisme autour de 1800. Revue Germanique Internationale 16 (2001), S. 123-139.
- Lulé, Susanna: Robert Schumann und Jean Paul - ein neues Paradigma der romantischen Musikästhetik? (Rezension zu Ulrich Tadday: Das schöne Unendliche). In: Musik und Ästhetik 5, H. 20 (2001), S. 106-110.
- Lütteken, Laurenz: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785. Tübingen 1998.
- Manfred, Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1997.
- Mayer, Mathias: Künstlicher Naturzustand. Zur Literaturgeschichte der Oper. In: IASL 20 (1995), S. 155-172.
- Mayer, Matthias u. Gerhard Neumann (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg i. Br. 1997 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae, Bd. 45).
- Meier, Hedwig: Die Schaubühne als musikalische Anstalt. Studien zur Geschichte und Theorie der Schauspielmusik im 18. und 19. Jahrhundert sowie an ausgewählten *Faust*-Kompositionen. Bielefeld 1999.
- Meixner, Horst: Hoffmann, Schumann und die poetische Idee. In: E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand. Hg. v. Alain Montandon. Bern, Frankfurt a. M. 1987, S. 259-268.
- Menninghaus, Winfried: Klopstocks Poetik der schnellen „Bewegung“. In: Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. v. W. Menninghaus. Frankfurt a. M. 1989, S. 259-361.
- Meyer, Reinhart: Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Hg. v. Rainer Gruenter. Heidelberg 1981 (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts; 5), S. 27-76.
- Michelsen, Peter: Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers „Räubern“. Beihefte zum Euphorion, 16. Heft. Heidelberg 1979.
- Miller, Norbert: Die Erben von Zauberflöte und Glockenspiel: Peter von Winters *Labyrinth* und das Märchentheater Emanuel Schikaneders. In: Dahlhaus/Miller: Europäische Romantik in der Musik, S. 497-538.
- Momberger, Manfred: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann. München 1986 (Literatur und Gesellschaft N.F.; 9).
- Mommsen, Katharina: Bilde, Künstler! Rede nicht! Goethes Botschaft an Schiller im *Märchen*. In: Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Szarota. Hg. von Richard Brinkmann u.a. München 1982, S. 491-516.
- Mülder-Bach, Inka: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ‚Darstellung‘ im 18. Jahrhundert. München 1998.

- Müller, Joachim: Choreographische Strategie. Zur Funktion der Chöre in Schillers Tragödie *Die Braut von Messina*. In: Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs, Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Hg. v. Helmut Brandt. Berlin, Weimar 1987, S. 431-448.
- Müller, Wolfgang: Art. „Ironie“. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 290f.
- Müller-Sievers, Helmut: „... wie es keine Trennung gibt“. Zur Vorgeschichte der romantischen Musikauffassung. In: Athenäum 2 (1992), S. 33-54.
- Müller-Sievers, Helmut: Verstimmung. E.T.A. Hoffmann und die Trivialisierung der Musik. In: DVJs 63 (1989), S. 98-119.
- Naumann, Barbara: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990.
- Neubauer, John: The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics. New Haven and London 1986.
- Neumann, Alfred Robert: The Evolution of the Concept Gesamtkunstwerk in German Romanticism. Diss. University of Michigan 1951 (unveröffentl.).
- Nieberle, Sigrid u. Susanne Fröhlich: Auf der Suche nach den un-gehorsamen Töchtern. Genus in der Musikwissenschaft. In: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Hg. v. Hadumod Bußmann u. Renate Hof. Stuttgart 1995, S. 292-339.
- Nieder, Christoph: Von der „Zauberflöte“ zum „Lohengrin“. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1989.
- Nufer, Wolfgang: Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz. Berlin 1929, Reprint Nendeln 1967 (Germanische Studien; 74).
- Oesterle, Günter: Das Faszinosum der Arabeske. In: Goethe und das Zeitalter der Romantik. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2002 (Stiftung für Romantikforschung; 21), S. 51-70.
- Oesterle, Günter: Die ‚schwere Aufgabe, zugleich bedeutend und deutungslos‘ sowie ‚an nichts und alles erinnert‘ zu sein. Bild- und Rätselstrukturen in Goethes *Das Märchen*. In: Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Hg. v. Helmut Schneider, Ralf Simon u. Thomas Wirtz. Bielefeld 2001, S. 185-209.
- Oesterle, Günter: Dissonanz und Effekt in der romantischen Kunst. E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*. In: Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992/93), S. 58-79.
- Pfeiffer, K. Ludwig: Die (Neu-)Inszenierung des Anthropologischen. Zur Funktionsgeschichte von Theater und Oper. In: Zeitschrift für Germanistik, N.F. II (1992), S. 7-30.
- Pfister, Manfred: Das Drama. München <sup>9</sup>1997.
- Pohsner, Anja: „Wenn ich von mir selbst abhinge, würd‘ ich Componist...“ Die Umwege des Musikers E.T.A. Hoffmann. Wechselwirkungen innerhalb seines musikalischen und literarischen Werkes. Dissertation Heidelberg 1999 [pdf-Datei].
- Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. München 1963.
- Preisendanz, Wolfgang: Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hg. v. Hans Steffen. Göttingen <sup>4</sup>1989 (zuerst 1967), S. 54-74.
- Rajewsky, Irina: Intermedialität. Stuttgart 2002.
- Reiber, Joachim: Art. „Singspiel“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neubearb. Aufl., Bd. 8. Kassel/Basel/Stuttgart 1998, Sp. 1470-1489.
- Reinhardt, Hartmut: Egmont. In: Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1980, S. 122-143.

- Rieck, Werner: Oper und Musik im System Gottschedscher Weltanschauung und Dichtungstheorie. In: *Germanica Wratislaviensia* 32 (= *Acta Universitatis Wratislaviensis*, Nr. 400) Wrocław 1978, S. 53-83.
- Rohr, Judith: E.T.A. Hoffmann. Theorie des musikalischen Dramas. Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Baden-Baden 1985 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen; 71).
- Rummenhüller, Peter: Romantik und Gesamtkunstwerk. In: Walter Salmen (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Regensburg 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhundert; 1), S. 161-170.
- Sautermeister, Gert: ‚Musik‘ im literarischen Werk. Dionysische Erbschaft und architektonisches Gefüge. In: *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*. Hg. v. Thomas Koebner. München 1989 (Literatur und andere Künste; 3), S. 10-57.
- Sautermeister, Gert: Maria Stuart. In: *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1979, S. 174-216.
- Schau, Peter: „Klein Zaches“ und die Märchenkunst E.T.A. Hoffmanns. Eine Studie zur Entwicklung seiner ästhetischen Prinzipien. Freiburg i. Br. 1966.
- Schauenberg, Günther: Stereotype Bauformen und stoffliche Schemata der Oper. Nürnberg 1975.
- Scheit, Gerhard: Die Oper als Gesamtkunstwerk. In: *Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film*. Hg. von Peter von Zima. Darmstadt 1995, S. 93-125.
- Scher, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984.
- Scher, Steven Paul: Der Dichter als Komponist. In: *E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand*. Hg. v. Alain Montandon. Bern, Frankfurt a. M. 1987, S. 193-204.
- Scher, Steven Paul: Der Opernkomponist Hoffmann und das europäische Musiktheater seiner Zeit. In: *Hoffmann-Jahrbuch* 1 (1992/93), S. 106-118.
- Schmidgall, Gary: *Literature as Opera*. New York 1977, S. 10.
- Schmidt, Ricarda: Klassische, romantische und postmoderne musikästhetische Paradigmen in E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*. In: „Seelenaccente“ - „Ohrenphysiognomik“. Zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heines und Wackenroder. Hg. von Werner Keil u. Charis Goer. Hildesheim u. a. 2000 (Diskordanzen. Studien zur neueren Musikgeschichte; 8), S. 11-61.
- Schmitz, Ursula: *Dichtung und Musik in Herders theoretischen Schriften*. Köln 1960.
- Schmitz-Emans, Monika: Dramatische Welten und verschachtelte Spiele. Zur Modellfunktion des Theatralischen in Jean Pauls Romanen. In: *Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft* 22 (1987), S. 67-93.
- Schnapp, Friedrich (Hg.): *Der Musiker E.T.A. Hoffmann in zeitgenössischen Dokumenten*. Hildesheim 1981.
- Schneider, Herbert u. Reinhard Wiesend: *Die Oper im 18. Jahrhundert. Handbuch der musikalischen Gattungen*. Hg. v. Siegfried Mauser, Bd. 12. Laaber 2001.
- Schneider, Sabine: *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*. Würzburg 1998.
- Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene*, Bd. 3/1: Das 20. Jahrhundert I. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus. Kassel, Basel 2000.
- Schusky, Renate: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*. Bonn 1980.

- Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Hg. v. Josef Früchtl und Jörg Zimmermann. Frankfurt a. M. 2001, S. 48-62.
- Seidel, Elmar: Art. „Oper“. In: Brockhaus Riemann Musiklexikon. Hg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht. 2. Neubearb. Aufl. 1995, Bd. 3., S. 230-236.
- Serauky, Walter: Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850. Münster 1929.
- Sergl, Anton: Das Problem des Chors im deutschen Klassizismus. Schillers Verständnis der *Iphigenie auf Tauris* und seine *Braut von Messina*. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 42 (1998), S. 165-194.
- Silz, Walter: Chorus and Choral Function in Schiller. In: Schiller 1759/1959. Commemorative American Studies. Ed. John R. Frey. Urbana 1959 (Illinois Studies in Language and Literature 46), S. 147-170.
- Sollbach, Armin: Erhabene Kunst der Vernunft (Kant, Schelling, Derrida). Aachen-Hahn 1996.
- Söring, Jürgen: Art. „Gesamtkunstwerk“. In: Reallexikon der deutsche Literaturwissenschaft. Hg. v. Klaus Weimar, Bd. 1. Neubearb. Ausg. Berlin, New York 1997, S. 710-712.
- Spitt, Gerhard: Mozarts Musiktheater als Ort der Aufklärung. Die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Oper im josephinischen Wien. Freiburg i. Br. 1998.
- Steinecke, Hartmut, Steven P. Scher, Thomas Kohlhasse u. Gerhard Allroggen: Der Dichter und der Komponist. „Undine“ von Fouqué und Hoffmann. In: Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. Hg. v. Walter Dürr. Berlin 1998 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie; 8), S. 235-260.
- Steinecke, Hartmut: Nachwort. In: E.T.A. Hoffmann: Der goldene Topf. Hg. v. H. Steinecke. Stuttgart 1993, S. 135-151.
- Stockinger, Claudia: Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. Tübingen 2000 (Studien zur deutschen Literatur; 158).
- Stockinger, Claudia: Dramaturgie der Zerstreung. Schiller und das romantische Drama. In: Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Hg. v. Uwe Japp. Tübingen 2000 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 103), S. 199-225.
- Strohm, Reinhard: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Wilhelmshaven 1979, S. 12.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960 (Hermae. Germanistische Forschungen N.F.; 6).
- Tadday, Ulrich: Christian August Heinrich Clodius' ‚Entwurf einer systematischen Poetik‘ von 1804 und die Anfänge einer Ästhetik der romantischen Oper. In: Die Musikforschung 51 (1998), S. 25-33).
- Tadday, Ulrich: Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung. Stuttgart/Weimar 1998.
- Thalmann, Marianne: Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik. Stuttgart 1961.
- Thomas, Downing A.: Music and the Origins of Language. Theories from the French Enlightenment, Cambridge 1995.

- Vietor, Sophia: Das Wunderbare in den Märchen von Goethe und Novalis. Halle, Zürich 1995.
- Vitt-Maucher, Gisela: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. Chapel Hill, Nc. 1989.
- Waldura, Markus: „Der Zauberflöte zweyter Teil“. Musikalische Konzeption einer nicht komponierten Oper. In: Archiv für Musikwissenschaft 50, H. 4 (1993), S. 259-290.
- Waldura, Markus: Die Singspiele. In: Goethe-Handbuch in vier Bänden. Hg. v. Bernd Witte. Bd. 2: Dramen. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart, Weimar 1997, S. 173-194.
- Walsh, Michael: Keine Angst vor Opern [Who's Afraid of Opera?, 1994]. München 1997, S. 13.
- Walter Blankenburg: Art. „Chor“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 1. Aufl., Bd. 2. Kassel, Basel 1952, Sp. 1230-1265.
- Walter, Michael: Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar 1997.
- Walter, Michael: Musik und Sprache. Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung. In: Text und Musik. Neue Perspektiven ihrer Theorie. Hg. v. dems. München 1992 (Materialität der Zeichen, Reihe A, Bd. 10), S. 9-31.
- Walwei-Wiegelmann, Hedwig (Hg.): Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern. Frankfurt a. M. 1985.
- Wanning, Berbeli: Novalis zur Einführung. Hamburg 1996, S. 171-187, hier S 185.
- Wedekind, Gregor: Rezension zu Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990. In: Hoffmann-Jahrbuch 2 (1994), S. 140-142.
- Weimar, Klaus: Limited poem unlimited. Tiecks verkehrtes Welttheater. In: Germanistik und Komparatistik. Hg. v. Hendrik Birus. Stuttgart, Weimar 1995 (Germanistische Symposien Berichtsbände; 16), S. 144-159.
- Wendler, Ursula: Eichendorff und das musikalische Theater. Untersuchungen zum Erzählwerk. Bonn 1969 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 75).
- Wentzlaff-Eggebert, Harald: Zwischen kosmischer Offenbarung und Wortoper. Das romantische Drama Victor Hugos. Erlangen 1984, S. 58.
- Werner Wolf: Art. „Musik und Literatur“. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von Ansgar Nünning. 2. überarb. u. erw. Auflage Stuttgart, Weimar 2001, S. 460f.
- Wilpert, Gero von: Goethe-Lexikon, Art. „Das Märchen“. Stuttgart 1998, S. 658.
- Wiora, Walter: Art. „Herder“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1. Aufl., Bd. 6. Kassel u.a. 1957, Sp. 203-214.
- Wiora, Walter: Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik. In: Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Hg. v. Walter Salmen. Regensburg 1965, S. 11-49.
- Witte, Bernd: Das Opfer der Schlange. Zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und im *Märchen*. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Hg. v. Wilfried Barner u.a. Stuttgart 1984, S. 461-484.
- Wittkowski, Wolfgang: E.T.A. Hoffmanns musikalische Musikerdichtungen *Ritter Gluck*, *Don Juan*, *Rat Krespel*. In: Aurora 38 (1978), S. 54-74.
- Wolf, Werner: The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam, Atlanta 1999.



- Wörtche, Thomas: Hoffmanns Erzählungen von der Musik. Einige Distinktionen. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 33 (1987), S. 13-33.
- Wührl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann: Der goldne Topf. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1982, S. 145.
- Young Eun Chang: „... zwischen heiteren und gewittrigen Tagen“: Tiecks romantische Lustspielkonzeption. Frankfurt a. M. u. a. 1993.
- Zabka, Thomas: Faust II - Das Klassische und das Romantische. Goethes „Eingriff in die neueste Literatur“. Tübingen 1993.
- Zaminer, Frieder: Art. „Melodie“. In: Brockhaus Riemann Musiklexikon. Hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 3. <sup>2</sup>1998, S. 108-110.
- Zeuch, Ulrike: „Ton und Farbe, Auge und Ohr, wer kann sie commensurieren?“ Zur Stellung des Ohrs innerhalb der Sinneshierarchie bei Johann Gottfried Herder und zu ihrer Bedeutung für die Wertschätzung der Musik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 41 (1996), S. 233-257.
- Zeuch, Ulrike: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit. Tübingen 2000.
- Zimmermann, Christine: Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u.a. 1995 (Europ. Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 1521).