

Kapitel 2 – Zur Theorie musikalischer Perspektivierung: Begriffsapparat und Konzepte

Die Forschungstraditionen auf Gebieten der Literaturwissenschaften zu verschiedenen Aspekten von Perspektive sind breit ausgebildet. Auch in den Film- und Theaterwissenschaften gibt es reichlich derartige Betrachtungen – nicht zuletzt jene praktischer Natur: Immerhin gibt es Ausbildungsgänge zu Regie oder Kameraführung. Überlegungen zu einer spezifisch musikalischen Perspektivbildung in der Musikwissenschaft stehen im Vergleich dazu noch an ihren Anfängen, man findet insbesondere Hinweise hierfür aus den Bereichen der musikalischen Narratologie und der Filmmusikforschung.

Dieses Kapitel macht es sich zur Aufgabe, eine theoretische Positionsbestimmung zu unternehmen, indem es die für die Erkenntnisabsicht dieses Buches relevanten Termini betrachtet und einordnet. Zunächst werden die erzähltheoretischen Grundlagen eingeführt, dann wendet sich das Kapitel der Dramentheorie zu, denn schließlich – auch wenn die Erzählperspektive wichtige Fragen aufwirft – handelt es sich bei der Oper um ein dramatisches Genre. Auch hier werden wiederum nur diejenigen Aspekte behandelt, die sich in Fragen der Perspektive plausibilisieren lassen. Dazu gehören Begriffe wie Fokalisierung, Nähe und Distanz sowie Unmittelbarkeit oder Figurenperspektive. Hier rückt insbesondere Manfred Pfister in den Vordergrund, dessen Arbeit als eine der wenigen gelten kann, die spezifisch perspektivische Überlegungen zum Drama enthalten. Nachdem daran anschließend Aspekte der Inszenierung betrachtet werden, geht die Betrachtung zu den Disziplinen der Filmwissenschaft über, um sich schließlich dem Forschungsstand der Musikwissenschaft zu widmen. Am Schluss des Kapitels steht der Versuch, die gewonnenen Erkenntnisse in einen eigenen Entwurf einer musikalischen Perspektive auf dem Feld der Oper münden zu lassen.

Dabei geht es jedoch keinesfalls darum, ein allgemeingültiges und geschlossenes Theoriekonzept vorzulegen. Vielmehr sollen Denkmuster und Werkzeuge vorgestellt werden, die für die folgenden Kapitel mit ihren einzelnen Perspektivierungsaspekten (personale, räumliche, zeitliche Perspektivierung sowie Sprechweisen/Kostümierungen) relevant werden.

2.1 Konzepte und Begriffe in den Geisteswissenschaften

Literaturwissenschaften – Narratologie

Wie in der Einleitung dieser Arbeit bereits angekündigt, wird hier weder das Ziel verfolgt, das weite Feld der Narratologie und dessen Übertrag auf musikalische Fragestellungen aufzuarbeiten, noch jenes, ein neues Konzept musikalischer Narratologie zu entwerfen.¹ Vielmehr soll einigen etablierten Begriffen und Methoden auf den Grund gegangen werden, die sich eignen, um mit der musikalischen Perspektivierung ein spezifisches Charakteristikum des Straussischen Musiktheaters präziser zu fassen. Diese Beschränkung mag erwartbar sein, sie wird jedoch nicht wenig erschwert durch die fundamentale Ausweitung des Geltungsbereichs narratologischer Fragestellungen hin zu einer Art anthropomorphem ›Existential‹, »als ein grundsätzlicher Zugang des Menschen zu seiner Welt«.² Nicht zuletzt diese Ausweitung erlaubte es nahezu sämtlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die verschiedensten Kunstrichtungen und medialen Mitteilungsformen erzähltheoretisch zu betrachten³ – die Musikwissenschaft bildete hier keine Ausnahme. Neben vielen produktiven Forschungsanstößen bleibt dabei der eine oder andere Terminus für die Kunstform Oper jedoch wohl nur in Teilen einlösbar, wie zu zeigen sein wird.

Da viele der grundlegenden Begriffe auf Gérard Genette zurückgehen, sollen diese auch anhand seiner Überlegungen in einem ersten Teil eingeführt werden; dazu zählt insbesondere der von ihm entwickelte Terminus der Fokalisierung. Die sich an Genette anschließende fachinterne Weiterentwicklung in ihren diskursiven Verzweigungen wird dann im Anschluss nur so weit erwähnt, wie sie für die hier zugrunde liegende Frage produktiv gemacht werden kann; zusätzlich werden Modelle von Percy Lubbock, Boris Uspenskij und Franz K. Stanzel, von Mieke Bal, Wolf Schmid und anderen zur Sprache kommen.⁴

1 Zu Musik und Narration siehe den Abschnitt »Musikwissenschaft«.

2 Birgit Lodes: »Musik und Narrativität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 367–382, hier S. 375.

3 Vgl. Werner Wolf: »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 23–104.

4 Eine umfassende Übersicht der unterschiedlichen narratologischen Theorien bieten einschlägige Einführungswerke, z. B. Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa: eine Einführung*, Wiesbaden 1990; Matías Martínez/Michaela Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, Mün-

Genettes Erzähltheorie und die Oper: Ausgangsüberlegungen

Die Arbeiten Genettes bilden nach wie vor eine maßgebliche Basis der Literaturtheorie und Narratologie, fast alle weiterführenden Arbeiten auf dem Gebiet bauen – weiterführend bzw. kritisch – auf seinen Untersuchungen auf. Die beiden maßgeblichen Studien zu den hier relevanten Fragen sind der *Discours de récit* von 1972 sowie die 1983 erschienene Folgeschrift *Nouveau Discours de récit*. In der Tradition strukturalistischer Erzählforschung stehend, baute Genette hier auf Arbeiten Roland Barthes, Jean Poullions und anderer auf und erfuhr mit seiner analytischen Studie weltweite wissenschaftliche Rezeption, die – durch die vergleichsweise späte Übersetzung aus dem Jahre 1994 (die englische Erstübersetzung ist von 1980) – im Deutschen verspätet eintrat.

Genette entwirft darin eine systematische Theorie der Erzählung. Hier soll das Hauptaugenmerk insbesondere auf dem von ihm geprägten Begriff der ›Fokalisierung‹ sowie auf ›Perspektive‹, ›Distanz‹ und ›Erzählebene‹ liegen. Diese spielen insbesondere im Zusammenhang des »narrativen Aussagevorgangs«, den Genette unter dem Aspekt der »Stimme« (voix⁵) benennt, und dem Modus eine zentrale Rolle. Mit Modus meint Genette dabei die „verschiedenen Verfahren zur Regulierung der narrativen Information“⁶ – oder, wie es an anderer Stelle heißt:

In der Tat kann man das, was man erzählt, *mehr oder weniger* nachdrücklich erzählen [Distanz] und es *unter diesem oder jenem* Blickwinkel erzählen [Perspektive]; und genau auf dieses Vermögen und die Weisen, es auszuüben, zielt unsere Kategorie des narrativen Modus.⁷

Die Kategorie des ›Modus‹ trennt Genette dabei strikt von der narrativen Instanz (›Stimme‹). Damit betont er, dass es eben nicht »völlig nebensächlich« sei, »daß die Abenteuer der Odyssee teils von Homer erzählt werden, teils

chen ⁶2005; Matthias Bauer: *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2005; Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt ³2010.

5 Der Begriff baut in anderer Verwendung auf Roland Barthes und andere auf. Carolyn Abbate verwendet ihn in Anlehnung an Barthes (Genette nur am Rande aufgreifend) als Ausgangspunkt für musikologische Arbeiten (siehe auch den Abschnitt »Musikwissenschaften«).

6 Gérard Genette, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort herausgegeben von Jürgen Vogt, München 1994, S. 219. Die deutsche Ausgabe enthält beide Schriften Genettes. Die Zitate ab S. 195 beziehen sich dabei auf den *Nouveau Discours de récit*.

7 Ebd., S. 115.

von Odysseus selber«. ⁸ Dazu kommen bei Genette drei Kategorien: *histoire*, *discours* und *récit*. Die ›Stimme‹ geht dabei immer von Genettes drittem Aspekt, von ›Erzählung‹ (*récit*) aus bzw. von deren Relation zu den beiden anderen Kategorien. Narration (*narration*) im Sinne des »produzierenden narrativen Akt[es] sowie im weiteren Sinne der realen oder fiktiven Situation [...], in der er erfolgt«, steht dabei im Gegensatz zu ›Geschichte‹ (*histoire*), welche »das Signifikat oder den narrativen Inhalt« meint, und zur ›Erzählung im eigentlichen Sinne‹ (*discours*), welche »den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs beschreibt«. ⁹

Die klare Trennung von Perspektive bzw. Fokalisierung (›Wer sieht?‹ beziehungsweise ›Wer nimmt wahr?‹ = ›Modus‹) und Erzählinstanz (›Wer spricht?‹ = ›Stimme‹) ist aus narratologischer Sicht nachvollziehbar, für Genettes Argumentation sogar unverzichtbar. ¹⁰ Allerdings hält er selbst diese Trennung nicht durchweg und konsequent ein; ¹¹ für die Anwendung auf dem Gebiet der Oper scheint sie zunächst weniger sinnvoll. Über die Fälle, wo sie doch relevant erscheint, wird noch zu sprechen sein.

Ein Grund hierfür scheint auch in der besonderen Mitteilungsform der Gattung zu liegen. Denn Oper ist natürlicherweise weit weniger durch ›Erzählung‹ als vielmehr durch direkte ›Darstellung‹ und sich vollziehende ›Handlung‹ gekennzeichnet – in der Platonischen Unterscheidung der *mimesis* und nicht der *diegesis* zugehörig. ¹² Dieser Umstand wurde und wird auch in der Musikwissenschaft diskutiert, ausgehend von Carolyn Abbates einflussreicher

⁸ Ebd., S. 16.

⁹ Ebd.

¹⁰ Dabei kommt es gelegentlich zu Unstimmigkeiten und Vermengungen, die er nur teilweise anspricht. Dazu gehört der Umstand, es sei durchaus »legitim, eine Typologie der ›Erzählsituationen‹ erstellen zu wollen, die sowohl den ›Modus‹ als auch die ›Stimme‹ berücksichtigt«; nicht legitim sei es »jedoch, eine solche Klassifikation allein mit der Kategorie des Point of view durchführen zu wollen« (Genette: *Die Erzählung*, S. 134).

¹¹ Dies zeigt sich schon daran, dass er seine drei Kategorien oder ›Klassen‹ aus der Grammatik des Verbes ableitet und diese Terminologie der Verbflexion im Grunde nur einen metaphorischen Übertrag darstellt, also nicht jene tiefenstrukturelle Verbindung aufweist, die Genette behauptet (insbesondere in der Ableitung der Stimme aus dem Verbalgenus). Vgl. dazu Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 104. Weitere kritische Auseinandersetzungen mit Genettes Inkonsistenzen finden sich mehrfach, detailliert z. B. bei: Markus Kuhn, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin/New York 2011, S. 111 ff.

¹² Wobei Plato damit streng genommen zwei narrative Darstellungsmodi meint (*Politeia* 392c–395); jedes Mal geht es um einen Erzähler. Erst durch Aristoteles wird das Mimetische als *theatraler* Modus definiert. Dazu auch Genette: *Die Erzählung*, S. 116 ff. Auch Percy Lubbocks Unterscheidung von *telling* versus *showing* ließe sich anführen, die in unterschiedlicher Benennung in fast jeder Erzähltheorie eine Rolle spielt, bei Franz K. Stanzel z. B. als *unmittelbare* und *mittelbare* Darstellung. Vgl. dazu Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 47.

Arbeit *Unsung voices*.¹³ Ein auf die Textform der Erzählung bezogenes Theoriemodell kann daher nicht deckungsgleich auf eine Gattung wie die Oper bezogen werden. Einzelne erzähltheoretische Analysewerkzeuge können für die Frage einer perspektivischen Lenkung des Bühnengeschehens zwar übernommen werden, bedürfen aber der Adaption. Da dieser Punkt auch das filmwissenschaftliche und musikologische Schrifttum durchzieht, soll darauf erst in einer opernspezifischen Begriffsbestimmung am Ende des Kapitels eingegangen werden.

Perspektive – Point of view – Fokalisierung

Perspektive scheint zunächst gleichbedeutend mit dem englischsprachigen ›point of view‹ zu sein, ein Terminus, der durch Lubbock und andere in die narratologische Forschung eingeführt wurde: Das Geschehen lässt sich aus der Perspektive einer der Figuren schildern. Dies betrifft einerseits Wahrnehmungen der sie umgebenden Umwelt – die Figur hat »sozusagen in ihrem Bewusstsein eine Kamera eingepflanzt«.¹⁴ Andererseits lässt es aber auch eine Innensicht zu auf die Gedanken, Verfasstheit und Gefühlslagen der fokalisierten Figur zu. Es gibt zu diesem Themenkomplex eine Vielzahl verschiedenster narratologischer Modelle, die jeweils für sich beanspruchen, Leerstellen oder Unzulänglichkeiten der vorangegangenen zu füllen. Fludernik bezeichnet sie als teilweise »verwirrend«,¹⁵ sie wirken gelegentlich eher fachintern relevant. Deshalb scheint es ratsam, sich hier auf die gängigen Begrifflichkeiten und grundsätzlichen Ansätze zu beschränken.

Genette führte den Begriff der ›focalisation‹ ein, um ›point of view‹ zu vermeiden, der allzu häufig Wahrnehmungsperspektive und narrative Instanz (›Erzählperspektive‹) miteinander vermengt. Der Begriff setzte sich in einer Vielzahl späterer Theoriebildungen durch,¹⁶ auch weil er etymologisch die Konzentration auf die visuelle Wahrnehmung abschwächt. Perspektive wird

13 Siehe den Abschnitt »Musikwissenschaften«.

14 Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 47. Dieser Vergleich von Fludernik zeigt die bereits seit den 1950er Jahren stattfindende Analogiebildung zum Filmischen in narratologischen Arbeiten, die auch in anderen Disziplinen, etwa von Anselm Gerhard auf dem Gebiet der Opernforschung, Verwendung finden (siehe Abschnitt »Musikwissenschaften«). Diese Vergleiche bieten sich für Fragen der Perspektivbildung geradezu an, sie können jedoch bei zu unreflektiertem Gebrauch auch zu simplifizierenden Schlüssen oder Unschärfen führen.

15 Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 49.

16 Auch Mieke Bal diskutiert Vor- und Nachteile der Begriffe: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto u. a. ²1997, S. 143 f.

in der Literaturtheorie bis auf wenige Ausnahmen metaphorisch gebraucht. Nur wenn explizit der Ort erzählerische Relevanz erhält, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird, lässt sich von einer wörtlichen Verwendung sprechen – im Gegensatz zu den stets relevanten, genuinen Raumwirkungen auf der (Musik-)Theaterbühne. Dennoch finden sich auch in neueren literaturwissenschaftlichen Konzepten sowohl die Beibehaltung des Perspektiv-Begriffs (häufig in ablehnender Haltung zu Genettes Ansatz) als auch eine weitere Differenzierung bei Koexistenz beider Bezeichnungen, z. B. die Scheidung in Wahrnehmungsaspekte (= Fokalisierung) und Denk- und Gefühlsbewegungen (= Perspektive).¹⁷

Die Leitfrage ist für Genette dabei: »Wo liegt der Fokus der Wahrnehmung?«¹⁸ Dieser kann »in einer Person verkörpert sein« oder auch nicht, was er nicht gleichbedeutend mit der Frage verhandelt, ob Romanfiguren Erzähler ihrer Geschichte sind oder nicht.

Genette kennt dabei drei grundsätzliche Arten:

- die *unfokalisierte Erzählung* oder *Nullfokalisierung* (der Erzähler weiß mehr als die Figur(en), er steht »wie ein Gott über der Welt sieht und weiß alles, auch wenn er nicht alles mitteilt, was er weiß«);¹⁹
- die *interne Fokalisierung* (der Erzähler teilt nur den Informationsstand und die Wahrnehmung der Figur mit);
- die *externe Fokalisierung* (die quasi-dokumentarische Außensicht: der Erzähler teilt weniger mit, als die Figur weiß).

Was auf den ersten Blick als ungemein logisch erscheint, enthält jedoch bereits in der definitorischen Festlegung eine innewohnende Inkonsistenz: Wissen und Wahrnehmen sind hier vermengt, mehr noch: Zum entscheidenden Kriterium der Wahrnehmungsperspektive wird der Wissens- oder Informationsstand erklärt. Natürlich sind beide Bereiche zwangsläufig miteinander verbunden: Wahrgenommenes erschließt sich nicht selten erst bei entsprechendem Erkenntnis- oder Wissenstand – dieses Verhältnis wird jedoch von Genette weder weiter bestimmt noch wird klar, was genau er unter »Wissen« versteht.²⁰ Auf die Frage des Informationsstandes von Charakteren

17 Dazu überblicksartig: Wolf Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, S. 138–145, 142 f.

18 Genette: *Die Erzählung*, S. 235.

19 Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 107.

20 Vgl. dazu Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 119 ff.; ebenso Wolf Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 142.

bzw. Bühnenfiguren wird deshalb im Zusammenhang mit Pfisters Dramentheorie zurückzukommen sein, dessen Begriffsapparat hier präziser ist. Hinzu kommt der Umstand, dass das Gefälle eines Informationsstandes nicht in erster Linie Folgen für die Frage der Wahrnehmungsperspektive haben muss, sondern vielmehr die Äußerungsinstanz selbst betreffen kann. Der Eindruck des Orchesters als einer weiteren Mitteilungsebene – häufig in der Wagner-Literatur als allwissender Erzähler beschrieben – beruht zu großen Teilen auf dem Wissensvorsprung dieser instrumentalen Kommentare gegenüber den Figuren. Dies hat zwar Folgen für die figurale Fokalisierung der Charaktere: Siegmunds Verzweiflung über die Waffenlosigkeit zu Beginn der dritten Szene im ersten Akt der *Walküre* ist dadurch zusätzlich gesteigert, da wir (das Publikum) die Lösung bereits klingend erfahren haben. Der weitaus bestimmendere Faktor ist jedoch der Eindruck einer erzählanalogen Sprachfähigkeit des Orchesters selbst, im Sinne eines an der Darstellung der Handlung unmittelbar beteiligten Akteurs.

Der zweite Typus der internen Fokalisierung wird dann nochmals geschildert in *fest*, *variabel* und *multipl*.²¹ Intern wird so verstanden, dass die Figur zum »fiktiven ›Subjekt‹ aller Wahrnehmungen wird«. ²² Genette macht dabei klar, dass interne Fokalisierung selten in aller Strenge praktiziert wird, wie generell häufig Mischformen in unterschiedlichen Gewichtungen auftreten. Als ein Charakteristikum Prousts, der im Zentrum von Genettes Untersuchung steht, benennt er die *doppelten Fokalisierungen* zwischen einem allwissenden Erzähler (*Nullfokalisation*) und der internen Fokalisierung, die auch gesteigert zu Fällen führt, in denen Proust »bedenkenlos und scheinbar völlig unbekümmert drei Fokalisierungsmodi zugleich einsetzt«. ²³

Streng literaturbezogen verstanden, handelt es sich dabei wohl um eine Art beschleunigter, *multipler Fokalisierung*, da die schriftliche Erzählung den Effekt der Gleichzeitigkeit nur durch Juxtaposition und schnelle Abfolgen simulieren kann, teilweise innerhalb desselben Satzes. Musiktheater ermöglicht dagegen eine tatsächliche Gleichzeitigkeit, die darüber hinaus noch den Effekt erzeugen kann, »ein ›Gesetz des Geistes‹ [zu überschreiten], dem zufolge man nicht gleichzeitig innen und außen sein kann«. ²⁴ Und da eine solche Art beschleunigter Wechsel zu einem besonders hervorragenden Merkmal des »ästhetischen Transportunternehmer[s]« Strauss gehört, wie sich Adorno

21 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 134 f.

22 Ebd., S. 242.

23 Ebd., S. 149.

24 Ebd.

mokierte (siehe Vorwort), soll diese Beobachtung im Folgenden noch hilfreich werden.

Auch das bekannte Modell des Literaturtheoretikers Franz Karl Stanzel kennt drei Kategorien, die *Erzählersituation* genannt werden,²⁵ nämlich die *auktoriale Erzählsituation*, die *Ich-Erzählsituation* und die *personale Erzählsituation*. Sie überschneiden sich mit Genettes Bestimmungen, sind aber nicht damit identisch. Vor allem sind bei Stanzel die Bereiche der Wahrnehmung und der Schilderung des Geschehens mit Absicht nicht aufgeteilt. Auf Perspektive bezogen, entspricht der *auktoriale Erzähler* in etwa Genettes *Nullfokalisierung*, die begrifflich bewusst offener gefasst ist und den direkten Bezug auf eine narrative Instanz vermeidet. Eine auktoriale Erzählung meint zwar nicht die reale autobiographische Stimme des ›Autors‹, kann aber durchaus mit der Verwischung der Grenzen und der scheinbaren Identität spielen oder leichtfertig in dieser Hinsicht missverstanden werden. Die *Ich-Erzählsituation* und die *personale Erzählsituation* lassen sich Genettes *interner Fokalisierung* zuordnen. In der Ich-Erzählung schildert eine der Figuren das Geschehen – entweder als *erzählendes* oder *erlebendes* Ich oder in einem Mischverhältnis. Im ersten Falle wird die autobiographische, rückblickende Erzählwarte kenntlich gemacht, im zweiten schildert sich die Figur im Zentrum des Geschehens. Genette unterscheidet dies als den »gegenwärtigen Informationsstand als Erzähler« und den »vergangenen Informationsstand als Held«,²⁶ Als Filter sei nur der gegenwärtige Stand relevant; dieser könne aber in den Hintergrund treten oder unterdrückt werden, um gegenüber dem feststehenden Verlauf der Geschehnisse den vergangenen Informationsstand und damit die Entscheidungsfreiheit des früheren Ichs zu betonen und so eine Mimesis-Illusion zu erzeugen.

Die *personale Erzählsituation* meint, dass das Geschehen durch die Wahrnehmung und das Bewusstsein einer der Figuren (in der dritten Person) geschildert wird, was einen Effekt der Unmittelbarkeit erzeugt. Begrifflich nahe an Roland Barthes' *personalem Modus der Erzählung*, meint dieser jedoch eine personale Perspektive, die sowohl als Ich-Perspektive als auch als eine Erzählung in der dritten Person denkbar ist, dann aber (vom grammatischen Wechsel abgesehen) keine Änderung der Aussage bewirkt und damit eher

25 Bereits in Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 72001, S. 68 ff. (Kritik Genettes: *Die Erzählung*, S. 133).

26 Genette: *Die Erzählung*, S. 140.

der *internen Fokalisierung* Genettes entspricht.²⁷ ›Person‹ nach Stanzel unterscheidet demnach die *Er-* und die *Ich-Erzählung*²⁸. Ein *neutrales* Erzählen, das aus Perspektive der dritten Person dokumentarisch schildert oder in der ersten Person quasi apathisch das eigene Bewusstsein ausfiltert, lässt sich in Stanzels Modell nicht beschreiben; bei Genette entspräche dies der *externen Fokalisierung*.

Genette benennt seine Unterscheidung personaler Situationen über unterschiedliche narrative Ebenen einerseits und über diegetische Erzählpositionen andererseits. Auch wenn er sie nicht unter dem Gesichtspunkt der Perspektive betrachtet, weil diese für ihn nicht zum ›point of view‹ gehört, sollen sie hier dennoch thematisiert werden. Denn auch wenn Genette sie vielmehr der *Stimme*, also seiner narrativen Instanz (als Person) zuordnet, besitzen sie eine klar perspektivierende Funktion der narrativen Mitteilung und werden deshalb bei Stanzel, Dorrit Cohn und anderen auch als solche verhandelt.

Welches Theoriekonzept sich nun für die narratologische Forschung als am tauglichsten erweist, ist nicht Thema dieser Studie,²⁹ denn für die Betrachtung unterschiedlicher musiktheatraler Modi lassen sich solche Feingliederungen narrativer Konzepte ohnehin nur begrenzt anwenden – abgesehen von einigen Sonderfällen, über die noch zu sprechen sein wird. Die Handhabung der Idee von Fokalisierung ist aber ohne das Verständnis der jeweiligen Erzählsituationen nicht sinnvoll, weshalb sie hier kurz skizziert wurden.

Extradiegetisch – intradiegetisch – metadiegetisch

Genettes Konzept kennt noch eine weitere Binnendifferenzierung, die in Bezug auf Perspektive überaus wichtig erscheint: die Unterscheidung narrativer Ebenen in *extra-* und *intradiegetisch* (handelt es sich um etwas *innerhalb* der erzählten Welt oder um etwas *außerhalb* derselben?) sowie die eingeschobene Erzählung zweiter Stufe (eine Erzählung in der Erzählung) als *metadiegetisch*. Gerade im Übertrag auf dramatische Genres ist damit eine räumliche Ver-

27 Roland Barthes: »Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen«, in: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988, S. 127. Darauf geht auch Genette ein: *Die Erzählung*, S. 137.

28 Die Kategorie wird später umformuliert in das Oppositionspaar »Identität/Nichtidentität der Seinsbereiche«, also in ein Universum des Erzählers und eines der Handlung. Siehe den »Typenkreis« in: Stanzel, *Theorie des Erzählens*, nach S. 339.

29 Vgl. die gängigen Einführungen in das Feld der Erzähltheorie, die diese Fragen ausdiskutieren (siehe Anm. 4).

ortung von außerhalb oder innerhalb der Handlung berührt, die die Rolle und Bedeutung der erklingenden Musik jeweils ändern kann – insbesondere, wenn die Ebenen, wie etwa in der Wirtshausmusik in *Der Rosenkavalier* oder als wesentliche künstlerische Idee in *Ariadne auf Naxos*, beständig wechseln können. Was narratologisch nur im metaphorischen Sinne als Perspektive oder Standpunkt bezeichnet werden kann, wird im Opernhaus tatsächlich zu einer räumlichen Kategorie, da sie durch den Klangort konstituiert wird. Mit dem Begriff der *Diegese* (abgeleitet von, aber nicht identisch mit der Platonischen *diegesis*, im Gegensatz zu *mimesis*) ist zunächst die Gesamtheit der erzählten Welt, das Erzähluniversum gemeint. Sie stellt auch einen begrifflichen Berührungspunkt zu den Filmwissenschaften dar: Der Begriff wurde bereits 1948, als die Disziplin erst im Entstehen begriffen war, von Anne Souriau geprägt und durch Arbeiten ihres Vaters Etienne Souriau publik gemacht. Die unterschiedlichen diegetischen Ebenen sind im Normalfall strikt getrennt, und die Adressaten (hier die Leser) befinden sich wieder auf einer anderen Ebene: Ein extradiegetischer Erzähler kann etwa die Leser direkt ansprechen, ein intradiegetischer kann dies nicht. Die Übergänge der Ebenen können entweder plausibel narrativ hergestellt werden (Normalfall) – indem etwa auf der diegetischen Ebene geschildert wird, wie es nun zu dieser metadiegetischen Erzählung kommt (z. B. durch das Auffinden eines Tagebuchs) –, oder sie sind als bewusste Normverletzung, als *Transgression* konzipiert. Durch das »Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum (bzw. diegetischer Figur in ein metadiegetisches Universum usw.)« werde „eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten“ verletzt, die in extremen Gegenüberstellungen eine „bizarre Wirkung“³⁰ erzeuge. Genette spricht am Beispiel der Theaterstücke des Strauss-Zeitgenossen Luigi Pirandello auch die Möglichkeit spezifisch *dramatischer Transgressionen* an – eine Idee, die insbesondere noch für *Ariadne auf Naxos* relevant werden wird: Die (Binnen-)Oper *Ariadne* verhält sich dann zum Vorspiel wie eine »gewaltige Metalepse«, wie sie Genette bei Pirandello findet.³¹

Zusätzlich zu den narrativen Ebenen unterscheidet Genette die Erzählpositionen in *homo-* und *heterodiegetisch*. Er meint damit die Wahl »zwischen zwei narrativen Einstellungen«: Entweder wird die Geschichte »von einer ihrer Personen« (*personnages*) erzählt oder »von einem Erzähler, der selbst in

30 Genette: *Die Erzählung*, S. 168 f.

31 Ebd.

dieser Geschichte nicht vorkommt«. ³² Für den ersten Fall schlägt er den Begriff *homodiegetisch* bzw. für die stärkste Form *autodiegetisch* vor – ein Begriff, der den Zusammenhang mit der Frage nach Perspektivbildung unterstreicht. Genette erhält so auch die Möglichkeit, die zwei Bereiche von narrativer Ebene und Position (also der Beziehung des Erzählers zur Geschichte) zu trennen. Sie können zusammenfallen (und tun dies auch in den meisten Fällen), müssen es aber nicht, so dass vier Verhältnisse als »vier fundamentale Erzählertypen« entstehen: *extradiegetisch-heterodiegetisch*, *extradiegetisch-homodiegetisch*, *intradiegetisch-heterodiegetisch* und *intradiegetisch-homodiegetisch*.

Stanzels Ich-Erzählsituation würde dabei zumeist dem *Homodiegetischen* entsprechen; durch Genettes Terminologie kann hier feiner zwischen Ebene und Beziehung der Erzählerfigur unterschieden werden. Genettes Modell mag zwar in dieser Hinsicht als differenzierter bezeichnet werden, da Stanzels Terminologie aus narratologischer Sicht nicht alle Fälle beschreiben kann und an zahlreichen Beispielen der Literaturgeschichte »aushebelbar« wäre. Stanzels Konzept besitzt jedoch in Bezug auf die hier zugrunde liegende Fragestellung und die avisierte Anwendung auf das Gebiet der Oper den Vorteil, zur Beschreibung der grundlegenden Situationen Perspektivfragen ins Zentrum zu rücken: Die auktoriale ist durch die *Außensicht* definiert, im Gegensatz zur Innenperspektive der personalen Erzählsituation und der Ich-Erzählung. Diese Standpunkte sind jedoch gleichermaßen durch die Verortung im Intra- oder Extradiegetischen bezeichnet. ³³ Stanzels Modell bietet den Vorteil, diese Bereiche (im Schaubild seines Typenkreises als Achsen dargestellt) zusammenzusetzen und tatsächlich die häufigsten Typen zu benennen.

Distanz

Die Frage von Distanz bzw. Unmittelbarkeit bildet ebenfalls eine relevante Kategorie, die in der Narratologie häufig im Zusammenhang mit Perspektivbildung verhandelt wird. Stanzel integriert sie über das Begriffspaar *Erzählermodus* und *Reflektormodus* in sein Modell der Erzählsituationen, welches er aus dem gattungsspezifischen Unterschied von erzählendem Bericht und szenischer Darstellung entwickelt. ³⁴ Es handelt sich zwar bei jeder narrativen Situation um eine erzählerisch vermittelte, sie kann jedoch eine Art mime-

³² Genette: *Die Erzählung*, S. 175.

³³ Vgl. Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 178.

³⁴ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 191 ff.

tischer Illusion erzeugen, in welcher die Erzählerfigur in den Hintergrund rückt und die Leser – den Zuschauern eines Theaterstücks vergleichbar – die Handlung (scheinbar) unmittelbar erleben. Das häufigste Mittel hierfür sind Dialogpassagen, die sich bereits im Text selbst kaum von einem Theaterstück unterscheiden. Die dadurch aufkommende Frage der Präsenz des Autors warf bereits Percy Lubbock (im Anschluss an Henry James) in den 1920er Jahren durch die Unterscheidung von *showing* und *telling* auf;³⁵ sie lässt sich mit der platonischen Trennung von *mimesis* und *diegesis* vergleichen und weist bis in die Wortwahl Ähnlichkeiten zu Wittgensteins *Sagen und Zeigen* auf.³⁶ *Showing* ist demnach durch einen Unmittelbarkeitseffekt erzeugt und bei Stanzel primär (aber nicht ausschließlich) der personalen Erzählsituation zugeordnet, in der eine oder mehrere *Reflektorfiguren* das Geschehen schildern – im Gegensatz zur distanzierteren *Erzählerfigur*.

Der Begriff des *Reflektors* ist dabei spezifisch literarisch gedacht, und ob er mit seiner Implikation des Passiven, des bloßen Spiegels und Wiedergebens auch operntheoretisch einen Sinn hat, ist zu bezweifeln. Immerhin ist auf der Opernbühne die psychologische und emotionsdarstellende Funktion solcher Unmittelbarkeitseffekte ungemein größer: Dort steht zwar ebenfalls eine wahrnehmende Figur im Zentrum, aber es ist im Normalfall nicht deren Aufgabe, Geschehnisse zu schildern.

Genette trennt in seinen Ausführungen zu Unmittelbarkeitswirkungen bzw. Graden an Distanz die »Erzählung von Worten« von der »Erzählung von Ereignissen«. Erstere ist der von Plato ausgeführte Fall und für Genette der einzig wirklich mimetische, »weil Mimesis auf der Ebene der Sprache immer nur Mimesis von Sprachlichem sein kann«.³⁷ Der andere, für diese Betrachtung relevantere Fall behandelt die Frage, wie alles Nichtsprachliche zumindest in einer »Mimesis-Illusion« (in Roland Barthes Worten: als *Wirklichkeitseffekte*) vermittelt werden kann. Dafür benennt er zwei Techniken: Detailliertheit und die »Abwesenheit (oder höchst schwache Anwesenheit) [...] des Erzählers«³⁸ (wobei Letztere verrät, dass der Versuch seiner kategorialen Trennung von *discours* und *narration* auch hier nicht durchgängig zu halten ist). Beide Aspekte werden dabei für die Oper relevant bleiben. Die

35 Percy Lubbock: *The Craft of Fiction*, London 1960 (Erstdruck 1921), S. 62.

36 Wittgenstein versteht dies jedoch nicht auf narrative Positionen begrenzt, sondern als zwei generelle Mitteilungsweisen. Vgl. Katrin Eggers: *Wittgenstein als Musikphilosoph*, München 2014.

37 Genette: *Die Erzählung*, S. 117.

38 Ebd., S. 118 f. Sie sind Gegenbegriffe zur reinen Erzählung als Bericht, die von »Indirektheit und Verdichtung« geprägt seien (S. 116).

Frage der Detailliertheit meint, die narrative Stringenz, das Weitererzählen zu Gunsten von ausführlichen Beschreibungen anzuhalten oder zu verlangsamen, um den Eindruck zu erwecken, der Erzähler sei von der beschriebenen ›Szenerie‹ als Realität geleitet und beschreibe, »was einfach da ist und ‚gezeigt‘ werden will«. ³⁹ In ausführlichen Beschreibungen von Landschaften, Interieurs oder Personen werden so über die Sinne erfahrbare (meist visuelle) spezifische Details versprochen. Mittels der zweiten narrativen Technik, dem Zurücktreten des Erzählers, wird die Wirkung erzeugt, nicht er sei es, der erzählt. Auch dies zeigt wieder die Verbindung zur Perspektive auf, denn diese mimetische Wirkung entsteht nicht nur, wenn sich scheinbar die Geschichte ›von selbst‹ erzählt, sondern auch, wenn interne Fokalisierungen als *personale Erzählsituationen* dominieren und ein präsenter, *extradiegetischer* Erzähler ohne Fokalisierung (*auktorial*) in den Hintergrund tritt. Die beiden Merkmale werden dabei als direkt aufeinander bezogen verstanden und von Genette auf die Formel gebracht: »Wer vorgibt zu zeigen, gibt vor zu schweigen.« ⁴⁰

Hinsichtlich der historischen Entwicklung und Differenzierung narrativer Techniken der Perspektivbildung lassen sich Parallelen zur Musik und insbesondere zur Oper feststellen. Das personale Erzählen trete vollentwickelt erst am Ende des 19. Jahrhunderts auf und werde zu einer »Hauptform des modernistischen Romans«. ⁴¹ Henry James' Romane etwa, mit ihren psychologischen Charakterzeichnungen und fokalisierten Innensichten, entstehen von den 1870ern bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts hinein. Lubbocks *The Craft of Fiction* arbeitet neue Techniken erstmals 1921 detailliert auf. Auch Genette erwähnt die historisch gesehen relativ jungen Techniken der Fokalisierung und betont dabei deren »psychologische Funktion«. ⁴² Insbesondere Prousts Verwendung von *mehrfacher Fokalisierung*, die das Geschehen in mehrere Perspektiven aufteilt (geradezu aufsplittert), sieht er als ein Charakteristikum literarischer Moderne an. Dies lässt sich durchaus übertragen auf die Oper der Moderne – oder (um die Epochen- und Begriffsproblematik des Begriffs zu vermeiden) des 20. Jahrhunderts, als dessen ›Auftakt‹ ja immerhin

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 177.

42 Genette: *Die Erzählung*, S. 142. Siehe dazu auch Boris A. Uspenskij: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, Frankfurt/M. 1975, S. 95 ff.

Strauss seine Oper *Feuersnot* sah.⁴³ Laut Genette »sollte nun einer der Hauptwege, die zur Emanzipation des modernen Romans führten, gerade darin bestehen, diese Mimesis der Rede bis an ihre äußerste Grenze zu treiben, wobei von Anfang an der Person das Wort überlassen wurde«. Genette fährt fort, indem er James Joyces Ausführungen zum inneren Monolog aufgreift: Die inneren Vorgänge der Hauptpersonen werden zum Eigentlichen, der »ununterbrochene Fluß ihres Denkens« ersetzt die »übliche Form der Erzählung vollständig«.⁴⁴ Die Neuerungen des Erzählens nach 1900 verortet Genette dabei sowohl in einer Befreiung »von jeder narrativen Vormundschaft« als auch in einer Perspektivierung der Vermittlung des Geschehens, was Folgen für die Struktur und Form des Romans hat. Am Beispiel von Prousts *À la Recherche du temps perdu* zeigt er auf, wie dieser »in einem denkbar komplexen, in sich vielfach geschichteten und gebrochenen Referenztext [...] immer wieder die Logik, die Spielregeln des narrativen Systems sprengt oder verletzt« und »ordnungswidrig« erzählt.⁴⁵ Gerade dieser Aspekt wird für die Betrachtung der Straussischen Musik relevant werden, die im Besonderen durch ein Ausbrechen aus formaler und tonaler Konsequenzlogik bestimmt ist. Bereits die Sujetwahl der frühen Tondichtungen bildet dies ab und gerät so in eine untrennbare Wechselwirkung zur musikalischen Faktur, wenn man bedenkt, dass Figuren wie Don Juan, Till Eulenspiegel, Zarathustra und Don Quixote allesamt außerhalb etablierter und akzeptierter sozialer Ordnungen und Normen stehen, diese missachten, karikieren oder kritisieren. Insbesondere die Wahnvorstellungen und Imaginationen des Ritters von der traurigen Gestalt stellen einen ersten Höhepunkt in der Schilderung musikalischer Fokalisierungen in radikaler Subjektivierung dar. In der ausführlichen, 122 Takte langen Introduction geht Strauss bei der Konfiguration harmonischer und (leit-)motivischer Teilgestalten über sämtliche vorherige kompositorische Lösungen hinaus. Die dargestellten »Abbilder des Irrationalen«⁴⁶ – Strauss nennt sie »Phantome« – verweisen dabei bereits auf das psychologische Darstellungsvermögen seiner Musik in *Elektra* – eine Verbindung, die der Komponist mit der Bezeichnung des Werkes als »Vorstudie zu Klytämnestra«⁴⁷ selbst herstellte. Insbesondere die dissonanten Akkordballungen am Ende

43 Strauss selbst betont mehrfach das Gefühl des Umbruchs, das er mit dem neuen Jahrhundert verbindet. In seiner letzten Tagebuchaufzeichnung heißt es im Juni 1949: »Der griechische Germane. Musik des 20. Jahrhunderts!«, in: Strauss: *BE*, S. 182.

44 Genette: *Die Erzählung*, S. 123.

45 Jochen Vogt: Nachwort des Herausgebers, in: Genette, *Die Erzählung*, S. 304.

46 Hansen: *Strauss. Die sinfonischen Dichtungen*, S. 154.

47 Strauss: *SpA*, S. 143.

der Einleitung (T. 113) – sie sind entweder als Dominanten mit mehrfacher Nebentoneinstellung oder als bitonale Schichtungen erklärbar – weisen eine Nähe zur figuralen Darstellung von Elektra und Klytämnestra auf. Strauss selbst trug an dieser Stelle in einer Skizze bezeichnenderweise das Wort »überschnappt«⁴⁸ (bei T. 117) ein: Die Suspension aller Realität in der Vorstellungskraft Don Quixotes, die in den kommenden Variationen den musikalischen Konflikt zur harten Wirklichkeit bildet, ist vollkommen.

Genettes Modell ist gerade wegen der begrifflichen Scheidung einer Wahrnehmungsperspektive von einer (bei ihm so nicht bezeichneten) Erzählperspektive so einflussreich geworden; allerdings hält er, wie bereits angesprochen, diese Grenzziehung selbst nicht immer ein. Zahlreiche kritische Stimmen wären zu nennen, die Genettes Konzept hinterfragen, die Inkonsistenzen aufdecken oder die Begriffsbildungen ablehnen. So findet sich ein nicht immer deckungsgleiches Verständnis von Fokalisierung in den unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, das entweder das Wahrnehmen, aber auch das Denken, Fühlen und Erleben einer Figur ins Zentrum rückt – oder vielmehr die Frage der Regulierung und Lenkung der Informationsvergabe darunter verhandelt. Wolf Schmid geht so weit, Genettes Fokalisierungs-konzept eben wegen dieser Unstimmigkeiten »zu den weniger originellen und konsistenten Teilen des sonst innovativen und systematischen [...] Ansatzes« zu zählen. Sein eigener, von Pfisters Dramentheorie und anderen geleiteter Ansatz – der fünf Ebenen von Perspektive vorsieht, die er binaristisch entweder einem Erzähler (»narrational«) oder einer Figur (»figural«) zuordnet – wird im abschließenden Bestimmungsversuch für das Musiktheater nochmals aufgegriffen.⁴⁹

Wie bereits angesprochen, sind die narratologischen Untiefen für die Bereiche des Dramas und des Musiktheaters weniger von Belang. Dennoch bietet Genettes Konzept jenseits hilfreicher und übertragbarer Begriffe die Möglichkeit, die Frage nach einer Aussageinstanz in den Hintergrund zu stellen und jene nach der Wahrnehmung und dem Fokus auf einzelne Charaktere in den Vordergrund zu rücken – Aspekte, die für darstellende Künste fundamental sind. Eine Verfeinerung Mieke Bais soll abschließend thematisiert werden, gerade weil sie für den Übertrag auf musikalische Verhältnisse von Interesse ist. Ihr Konzept rückt die Beziehung zwischen Darstellung und Dargestelltem ins Zentrum: »I shall refer to the relations between the elements (presented)

48 Zit. nach Walter Werbeck: *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing 1996, S. 260.

49 Wolf Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 140–141. Detailliert in: Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, Berlin/New York 2008, S. 125–149.

and the vision through which they are presented as focalization. Focalization is, then, the relation between the vision and that which is 'seen', perceived«⁵⁰. Auch wenn die auf Optisches begrenzte Formulierung auf Perzeption generell (bis hin zu Haltungen und moralischen oder ideologischen Standpunkten einzelner Figuren) erweitert werden müsste: Bals Definition lässt einen Übertrag auf musiktheatrale Darstellungsmodi zu, da gerade diese Beziehung, bisweilen auch als Inkongruenz zwischen Bühnengeschehen und musikalischer Repräsentation ausgearbeitet, insbesondere bei Strauss Bedeutung gewinnt. *Salome* ist die erste Oper in seinem Œuvre, die dieses Verhältnis teilweise drastisch ausdifferenziert: Herodes cäsarische Selbstwahrnehmung prallt auf musikalische Verzerrung und Parodie, Salomes erlebte Ekstase auf die Brutalität des Bühnenbilds, ihre an Jochanaan gerichteten Werbegesänge drücken dabei abrupte emotionale und perzeptive Kontraste bei gleichbleibendem Bühnenbild aus: Zunächst besingt sie die Schönheit des begehrten Gegenübers (»Ich bin verliebt in Deinen Leib«, Z. 92), um nach dessen schroffer Zurückweisung, einem trotzigem Kind gleich, das Gegenteil wahrzunehmen. In ihrem Stolz verletzt, zerstört und verzerrt sie selbst ihr eigenes Bild: »Dein Leib ist grauenvoll« (Z. 98). Strauss stellt diese Kontrastbildung durch Motivdeformation (etwa das gespreizte Jochanaan-Thema bei »Dein Haar ist grässlich«, Z. 110,3 ff.; ebenso das ursprüngliche Verführungsmotiv von Z. 92) sowie durch seine Fähigkeit zur musikalischen Illustration dar, etwa durch den Liegeklang in Hörnern und Posaunen⁵¹ bei der Textstelle »wie ein übertünchtes Grab voll widerlicher Dinge«, (Z. 100) oder die Darstellung der zur »Dornenkrone« umgedeuteten grässlichen Haare mit den akzentuierten, »spitzen« Achteln in den Harfen (Z. 111,3).

Losgelöst vom Narratologischen, ist hier im Präsentisch-Dramatischen die vergleichbare Bedeutung des Umstandes festzustellen, dass dargestellte Ereignisse oder Objekte stets aus einer bestimmten Sichtweise (»within a certain vision«) erfolgen und die Darstellung derselben im Zentrum steht, die so im Musikalischen zu einer Neubeleuchtung der Bühnensituation, zu einer Auffächerung in unterschiedliche Lesarten oder zu extremen Kontrastbildungen zum Bühnengeschehen erfolgen kann.

50 Bal: *Narratology*, S. 142.

51 Die komplexe Akkordbildung lässt mehrere Lesarten zu: gleichzeitige Dur- und Moll-terz-Überlagerung eines Des-Dur-Klanges mit zusätzlichem b, ebenso die Überlagerung von vermindertem Akkord (deutlich in Salomes Gesang: b des fes) und eines Des-Dur-Sextakkordes.

Zur weiteren Präzisierung führt Bal eine Unterscheidung in Objekte und Subjekte der Fokalisierung ein: »The subject of focalization, the focalizer, is the point from which the elements are viewed. That point can lie with a character [...] or outside it.« Diese Figur-gebundene Fokalisierung weist als Instanz der perspektivischen Lenkung automatisch Limitierungen auf: »The reader watches with the character's eyes and will, in principle, be inclined to accept the vision presented by that character.«⁵² Elektras Wahrnehmungen wären ein solches Beispiel für den Übertrag auf die musikalische Darstellung; ihr Blick auf die in ihrer Sicht schwache Schwester (»Armes Geschöpf«) und ihre Glorifizierung des Vaters werden zur bestimmenden Achse. Bisweilen steht jedoch nicht ihre Funktion als »Focalizer« im Zentrum, sondern sie wird vielmehr als fokalisiertes Objekt beschrieben, das entweder von anderen Figuren (insbesondere den Mägden) oder von einer in der Musik meist nicht näher zu bestimmenden Warte aus charakterisiert wird.⁵³ Insbesondere ihre tierischen Gebärden (»giftig wie eine Katze«) oder ihr eifriges Graben nach dem Beil, »lautlos wie ein Tier« (Z. 110a–121a), wären dafür prägnante Beispiele, in denen Strauss später gestisch-musikalisch Effekte vorwegnimmt, die in der Filmmusikanalyse als »mickey-mousing« bezeichnet werden – insbesondere in den Wechseln von Graben und innehaltendem Lauschen. Der Wechsel von externer Fokalisierung – für musikalische Fälle ist ein »anonymous agent« im Gegensatz zu Erzählsituationen der Normalfall – und interner, auf der Bühne stets figuraler Fokalisierung ist dabei als grundsätzliches Charakteristikum seines Musiktheaters zu fassen. Musikalische Parodie, die Strauss selbst als eine seiner herausragenden Fähigkeiten verstand, ist dabei stets ein solcher Blick von außen, die eine Situation oder einen Charakter in seinem Verhalten und Gebaren karikiert. Beckmesser ist von Hofmannsthal bewusst als Vorbild für musikalische Charakterisierungen in diesem Sinne im *Rosenkavalier* benannt worden. So lässt sich in einem ganz generellen Sinne beim älteren Figurenpaar Marschallin und Ochs zwischen einem fokalisierenden (focalization »through«) und einem in den meisten Fällen fokalisierten Charakter (focalization »on«) unterscheiden. Dabei ist die Beziehung zwischen Objekt (Dinge, Situationen, Landschaften oder Figuren) und fokalisierendem Subjekt nicht selten eng verflochten, wie Bal mit Recht betont: »[T]he image a focalizer presents of an object says something about the focalizer itself.«⁵⁴ Einen Sonderfall stellen dabei fokalisierte Objekte dar, die nur in der Vorstellung einer

52 Bal: *Narratology*, S. 146.

53 Dazu ausführlicher in Kapitel 2.2.

54 Bal: *Narratology*, S. 150.

Figur, aber für die anderen nicht real sind, wie sie in Träumen, Illusionen etc. imaginiert werden. Auch Erinnerung fällt für Bal darunter: »Memory is an act of ›vision‹ of the past, but, as an act, situated in the present of the memory.«⁵⁵

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Perspektive in der Erzählung und in der Oper wurde bereits erwähnt, er kommt hier im Besonderen zum Tragen: Bezogen auf Literatur, bleibt die begriffliche Verwendung eine metaphorische: Ein Leser ›sieht‹ nicht, er stellt sich das Beschriebene aus dem Blickwinkel einer Figur vor. Im Falle des Theaters sehen die Adressaten tatsächlich. Dadurch kommt eine weitere Ebene ins Spiel, die in vielen Erzähltheorien keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielt: die Rezeptionsperspektive des Publikums, die in unterschiedlichem Verhältnis zu derjenigen der Figuren stehen kann. Das Publikum kann so das Bühnengeschehen durchaus aus der Sicht einer Figur miterben, indem eine Übereinstimmung hergestellt wird: Wir nehmen das Dargestellte ähnlich wahr, wie es eine Figur tut. Durch die vergleichbare Sichtachse wird das Publikum gleichsam zu Herodes, das seinen voyeuristischen Blick auf Salome und seine zunehmende Erregung (dargestellt durch die Musik) teilt bzw. zu teilen hat: Ästhetisches Ziel ist nämlich eine gewissermaßen erzwungene Immersion der Zuschauenden, die die damit entstehenden moralischen Konflikte nicht nur in Kauf nimmt, sondern ganz gezielt als ästhetischen und ethischen Zwiespalt artikuliert: Die Perspektive ist immerhin diejenige eines lüsternen Stiefvaters auf seine kaum bekleidete minderjährige Tochter.⁵⁶

Die Herstellung vergleichbarer Perzeptionsachsen trifft selbst auf Beispiele zu, wo es sich nur um Imagination oder Suggestion handeln mag. Im einen Fall reagiert das Bühnenbild auf diese Imagination, lässt sie wirklich werden und stellt so eine Kongruenz zwischen der Einbildung einer Figur und der Bühnenrealisierung her, etwa in den Illusionszaubern in *Die Frau ohne Schatten*, die die Amme zur Überzeugung der Färbersfrau in Gang setzt, oder in den »Congestionen« des Barons im dritten Akt von *Der Rosenkavalier*. Im ersten Beispiel sollen so Zauberkräfte offenbar, im zweiten die Täuschungen und Tricks des geschmiedeten Komplotts gegen Ochs verdeutlicht werden. Bei beiden ist die Illusion für die sie durchlebende Figur jedoch gleichermaßen real: Ihr Erleben wird auf musikalischer und bühnentechnischer Ebene

55 Ebd., S. 147.

56 Auch filmmusikalisch werden solche Fälle diskutiert, die das Publikum zur Identifikation ablehnenswerter oder fragwürdiger Figuren zwingen. Siehe Kathryn Kalinak: *Film Music. A very short Introduction*, New York 2010, S. 7.

realisiert⁵⁷ und in den Szenen mit dem Baron um den buchstäblich doppelbödigen Witz einer Umkehrung der Verhältnisse erweitert, so dass er schließlich glaubt, nur Einbildungen zu sehen, obwohl diese real sind.

Im zweiten, musikalisch komplexeren, weil weniger offensichtlichen Fall sieht das Publikum die Imagination oder Erinnerung einer Figur nicht; nach wie vor bleibt sie im ›realen‹ Bühnenbild stehen. Das aber, was er oder sie wahrnimmt, denkt oder fühlt, verdeutlicht die Musik: Sie lässt z. B. Agamemnon tatsächlich durch Motivgenese und Anwachsen der Satzstruktur wieder aufstehen und sich zum ›Focalizer‹ Elektra durch hinkenden Rhythmus »heraufschleppen«; sie erzeugt so eine Identifikation mit der Figur. Inkongruenzen sind dabei besonders auffällige Fälle, zwei Beispiele wurden bereits im ersten Kapitel genannt: die aufgespalteten Wahrnehmungsebenen im Dialog zwischen Mime und Siegfried sowie die keinesfalls der Realität entsprechende Sichtweise auf Aegisth durch die Perspektive Elektras.⁵⁸

Die Beispiele zeigen: bei aller dominierenden Stellung in der geisteswissenschaftlichen Theoriebildung kann Perspektive in der Oper nur dann umfänglich beschrieben und begriffen werden, wenn sie nicht primär narratologisch, sondern als plurimediale Bühnenkunst begriffen wird. Die Berücksichtigung dramentheoretischer Überlegungen ist deshalb unabdingbar.

Dramentheorie

Grundsätzlich ist das Theater von der »realen Darstellung und der wirklichen Präsenz eines [bzw. mehrerer] Menschen auf der Bühne« geprägt.⁵⁹ Durch diese mimetische Präsentation ist die Möglichkeit der »leibhaftigen Anteil-

57 Zumindest wenn die Regieanweisungen der Urheber ernst genommen werden. Bezogen auf den Film, nennt Kuhn die Darstellung solcher nur für eine Figur sichtbaren Halluzinationen »mentale Metalepsen« bzw. allgemeiner »Subjektivierungstechniken« (Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 156).

58 Dieses Phänomen besitzt auch filmmusikalisch Relevanz. Ähnlich wie die Musik als Sinnbild bzw. Ausdruck emotionaler Befindlichkeit oder Gedanken fungiert, können dabei im Film auch die Geräusche der Effektspur eine solche Funktion übernehmen; als Beispiel nennt Enjott Schneider den Beginn von Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*: Captain Willard hört Hubschraubergeräusche, während er auf dem Bett liegend auf den Deckenventilator seines Hotelzimmers starrt. Der Klang ist nicht wirklich existent, aber doch in seiner Vorstellung real (Enjott Schneider: *Komponieren für Film und Fernsehen*, S. 16). Der Effekt, dass diese Kopplung des Geräusches mit der Filmszene ohne Umschweife als Hörvorgang der dargestellten Figur wahrgenommen wird, ist dabei trotz der Selbstverständlichkeit kognitionspsychologisch keinesfalls trivial. Siehe dazu: Michel Chion: *Audio-Vision*, S. 20 ff.

59 Stefan Scherer: *Einführung in die Dramen-Analyse*, Darmstadt 2013, S. 7.

nahme« gegeben, die, auch wenn sie fiktional ist, alltäglicher Kommunikation und mehr oder weniger nachvollziehbarem Sozialverhalten entspricht. Es fällt somit leichter, sich in die Lage des Gegenübers »zu versetzen«, was zu einer gegenüber dem reinen Lesen des Theaterstückes gesteigerten Immersionswirkung führt (oder zumindest führen kann).⁶⁰ Das Drama »verstrickt den Zuschauer in eine ästhetische Simulation als Problembehandlung«,⁶¹ die allerdings über bewusste Brechungen der szenischen Illusion wieder abgeschwächt oder aufgelöst werden kann. Diese Feststellung mag zwar trivial erscheinen, ist aber wichtig, um Grundkonstanten der Kunstform und die daraus resultierenden Grundsätzlichkeiten der Darbietungsweisen nicht zu verwechseln mit expliziten Fokalisierungsstrategien.

Wesentlicher Unterschied zur narrativen Fokalisierung ist dabei zunächst die plurimediale Verfasstheit der Darstellungsform, die Folgen für die Möglichkeiten einer (den Begriffen Genettes vergleichbaren) Kategorisierung von Fokalisierung hat, aber auch grundsätzlich die Frage der ästhetischen Wahrnehmung der Adressaten anders beantworten muss. Durch die vor den Augen und Ohren der Zuschauer stattfindende Darstellung hat Perspektive im eigentlichen Wortsinn dazu noch einen über die Fokalisierung hinausgehenden Stellenwert, der ebenfalls mitzubedenken ist: Durch den realen Bühnenraum sowie die Positionierung und Bewegung der Figuren darin sind diverse Möglichkeiten realer Raumperspektiven gegeben, die in der Oper die Musik herausheben und betonen kann – bestimmte Funktionen der Kamera im Film gewissermaßen vorwegnehmend.

Trotz oder wegen der Offensichtlichkeit dieser entscheidenden Gestaltungsmittel ist das Themenfeld bislang nicht vergleichbar intensiv wie die Auseinandersetzung in der Erzähltheorie behandelt worden, wie bereits ein Blick in aktuelle Handbücher und Einführungsliteratur zeigt.⁶² Manfred

60 Dass diese Unmittelbarkeit durch die gesteigerte artifizielle Repräsentation gerade des Musiktheaters einerseits wieder ein Stück weit verloren geht – wir teilen uns im Alltag selten singend mit – und andererseits die gesteigerte Möglichkeit der emotionalen Teilnahme ermöglicht, soll im zweiten Teil des Kapitels nochmals zur Sprache kommen.

61 Scherer: *Einführung in die Dramen-Analyse*, S. 9.

62 Handbücher, Lexika und Einführungswerke widmen sich in weitaus geringerem Maße der Frage. Siehe z. B.: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Peter W. Marx, Stuttgart/Weimar 2012; *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, hg. von Harald Fricke u. a., 3 Bände, Berlin/New York 1997–2003; Mario Andreotti: *Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis*, Bern u. a. 1996; Bernhard Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart ³1990. Stefan Scherer (*Einführung in die Dramen-Analyse*) orientiert sich an Manfred Pfister.

Pfisters Studie zur Dramenanalyse, die immer noch das deutschsprachige Standardwerk bildet, weist selbst auf den Mangel einer Theorie- und Begriffsbildung hin, der Autor bemängelt diesbezüglich eine der Narratologie vergleichbare analytische Ergiebigkeit.⁶³ Pfister hat dabei wiederum stark auf erzähltheoretische Konzepte zurückgewirkt, etwa bei Wolf Schmid, aber kein Echo erfahren, das jenem auf Stanzel oder Genette vergleichbar wäre. Seine Überlegungen zu einer Theoriebildung dramatischer Perspektiven bilden im Folgenden den wesentlichen Bezugspunkt, sollen jedoch auch dahingehend diskutiert werden, dass ihre Anwendung auf das Musiktheater gelegentlich nicht ohne Weiteres plausibilisierbar ist.

Perspektive im Drama

Pfister unterscheidet prinzipiell zwischen *Figurenperspektive* und (in der Benennung möglicherweise missverständlich) *Rezeptionsperspektive*. Erstere meint analog zur Fokalisierung in der Narratologie die Frage »Wer nimmt wahr?«, also den Blickwinkel, aus dem »eine Figur den dramatischen Vorgang sieht«. ⁶⁴ Diese sei bestimmt durch »Vorinformationen«: aus der »Relation von Figuren und Zuschauerinformiertheit« sowie aus der konzipierten »psychologische[n] Disposition und der ideologische[n] Orientierung der Figur«. Die Figurenperspektive ist dabei analog zur narrativen Instanz in der Erzählforschung von der Person des Autors zu trennen, die Pfister in der übergeordneten *Rezeptionsperspektive* als dessen benenn- und erkennbare Intentionen zu identifizieren sucht – ein Ansatz, der hier einzig für die Frage einer intendierten Wahrnehmungslenkung verfolgt wird und dabei die bei Pfister umfassender angelegten Implikationen (beispielsweise moralische Wertkriterien und Ähnliches) ausklammert.

Jede Figurenrede ist strenggenommen perspektivisch, da jede Äußerung dem Kenntnisstand und der Sichtweise einer Figur zugeordnet ist, und so bildet der polyperspektivische dramatische Text ein »Arrangement miteinander korrespondierender und kontrastierender Figurenperspektiven«. ⁶⁵ Dabei kann es zu »hierarchisierenden Über- bzw. Unterordnung[en]« von Figurenperspektiven kommen, die Pfister aber nur für Figuren mit vermittelnder Erzählfunktion ausführt, die also den intradiegetischen Raum durchbrechen

63 Manfred Pfister: *Das Drama*, München ¹⁰2000, S. 91.

64 Pfister: *Das Drama*, S. 90.

65 Ebd., S. 91.

und eine Erzählfunktion direkt dem Publikum gegenüber übernehmen. Diese seien den übrigen Figuren übergeordnet und könnten entweder eine weitere personale Perspektive einnehmen oder eine »auktorial intendierte Rezeptionsperspektive«⁶⁶ konstituieren.

Aus den unterschiedlichen Figurenperspektiven heraus bilde sich dann die Rezeptionsperspektive der Zuschauer, welche der Autor konstituiert und steuert. Pfister geht dabei davon aus, dass sich »das perspektivierende Bewusstsein der Figuren dem Rezipienten« nur über sprachliche Äußerungen vermittele, denn die außersprachlichen Informationen erreichten den Zuschauer »direkt, unabhängig von den Figurenperspektiven«, und seien daher generell a-perspektivisch.⁶⁷ Diese Annahme treffe insbesondere auf Fälle zu, wo sprachliche Äußerungen gerade nicht durch visuelle Eindrücke bestätigt werden und eine Figur Dinge oder Personen in einer Weise beschreibt oder sieht, wie sie offensichtlich nicht sind. Sie deckt aber keine Szenen ab, die Wunsch-, Traum- oder Trugbilder darstellen oder bei denen nicht klar wird, ob die Erscheinungen auf der Bühne die ungefilterte Realität darstellen. In der Oper beeinflusst die musikalische Darstellung jedoch die Sichtweise, so dass sich etwa in *Elektra* die Frage stellt, ob die Figuren Chrysothemis, Klytämnestra oder Aegisth nicht auch in ihrer optischen Erscheinung, ihrem Verhalten und ihrer Gestik durch Elektras Wahrnehmung gefiltert geschildert werden. Aegisths Charakter wird durch das stockende, grotesk anmutende Personenmotiv bereits so persifliert, dass ein Schauspieler, der dieses auch im eigenen Bewegungsimpuls umzusetzen gedenkt, kaum gleichzeitig als ein mit glaubhafter Autorität behafteter Herr des mykenischen Oikos wahrgenommen werden kann, der er immerhin eigentlich ist. Andererseits entspricht die musikalische Gestaltung der Figur der Chrysothemis nicht unbedingt Elektras eindimensionaler Wahrnehmung als einer armseligen Figur (»armes Geschöpf«, Z. 90,8). Hier wird also das Spannungsfeld von Perspektive, Wahrnehmung und Fokalisierung für die Opernbühne noch einmal spezifischer zu fassen sein. Das perspektivierende Bewusstsein einer Person selbst kann auch durch ihr gesamtes Verhalten implizit ausgedrückt werden sowie mit Aussagen und Handlungen der Person korrelieren oder auch im Widerspruch dazu stehen. Der gravitatische Tonfall des Barons Ochs, wenn er Würde und Anstand seiner Familie hervorhebt und auf den Ahnherren Lerchenau zu sprechen kommt (»der ein großer Klosterstifter war«, I, Z. 207), lässt Selbstwahrnehmung einer Figur und deren Wahrnehmung durch die

66 Ebd., S. 93.

67 Ebd., S. 94.

anderen Figuren sowie das Publikum auseinanderklaffen – ein Effekt, den die Bühnenhandlung zwar selbst herstellt, der von der Musik aber gesteigert und ins eindeutig Parodistische getrieben wird. Diese Gestaltungsmittel gehören für Pfister zu den »primär figurenbezogenen Steuerungstechniken«; die Figurenperspektiven können dabei statisch gleichbleibend sein, eine Wandlung durchlaufen oder eine Umorientierung erfahren.⁶⁸

Es stellt sich insofern die Frage, ob die Bezeichnung »a-perspektivische Informationsvergabe« für sämtliche außersprachlichen Bereiche (Gestik, Mimik, Erscheinung und Kostüm einer Figur usw.) für die Oper schlüssig ist, nur weil sie nicht über das perspektivierende Bewusstsein einer jeweiligen Figur vermittelt ist und direkt, quasi-»real« passiert. Der Unterschied scheint vielmehr darin zu liegen, dass der eine Fall die perspektivierende *Aktivität* einer Figur beschreibt und die Figur im zweiten Falle perspektiviert *wird*. Mieke Bal sucht diese Unterscheidung erzähltheoretisch, wie oben ausgeführt, mit jener zwischen fokalisierend und fokalisiert bzw. zwischen »Focalizer« und »focalized object« zu fassen.⁶⁹

Neben den Steuerungstechniken der isolierten Einzelperspektiven lässt sich natürlich auch das Gesamtgefüge des Ensembles der unterschiedlichen Perspektiven gestalten – zum einen über die Anzahl und Vielheit unterschiedlicher Figuren, zum anderen durch den Umfang und die Bedeutung bzw. Gewichtung der einzelnen im Gesamtgefüge; Letztere nennt Pfister *Fokus*. Er geht dabei immer vom Ziel einer klar definierten »auktorial intendierten Rezeptionsperspektive« aus, deren Ausbildung klar vorgezeichnet oder erschwert sein kann. In der geäußerten Ausschließlichkeit ist die Annahme, wie bereits erwähnt, zumindest für die Oper problematisch. Übertragen auf Strauss, stellt sich etwa die Frage, ob die Figur Jochanaan in *Salome* – die bereits von Zeitgenossen unterschiedlich gewertet wurde (als Charakter mit wahlweise altmodischem, sakralem oder auch standfestem Tonfall)⁷⁰ – und die perspektivischen Färbungen, die Strauss ihr gibt, in der Tat in einer einzigen »auktorial intendierten Figurenperspektive« aufgehen können bzw. sollen, zumal wenn (wie in den meisten Fällen der Operngeschichte) zwei Urheber an der Konzeption beteiligt sind und die Charakterisierungen von Librettist und Komponist nicht unbedingt vollständig kongruent sein müssen. Eine zusätzliche Intention von Strauss, die Persiflage des religiösen Eiferers als

68 Ebd., S. 95.

69 Mieke Bal: *Narratology*, S. 144–149.

70 Siehe dazu auch die Einleitung.

»Hanswurst«,⁷¹ wurde, wie schon in der Einleitung erwähnt, beispielsweise von Zeitgenossen kaum erkannt.

Der Fokus auf eine Figur führe zu einer »verstärkten Identifikation des Zuschauers mit der [...] Figurenperspektive«; diese sei dabei nicht nur auf die quantitativ dominierende Stellung zurückzuführen, sondern auch auf die »Nachdrücklichkeit und nicht zuletzt auch die poetische Qualität, mit der eine Figurenperspektive artikuliert wird«. In diesem Sinn argumentiert beispielsweise Hofmannsthal, wenn er der Marschallin in *Der Rosenkavalier* attestiert, »Hauptfigur und doch nicht Held«⁷² zu sein; die Figur dominiert keinesfalls die Oper quantitativ, stellt aber das maßgebliche Identifikationspotential bereit.

Der Fokus als zentrale *Figurenperspektive* einer Person könne gleichbedeutend sein mit der intendierten *Rezeptionsperspektive*, um die herum die »fehlorientiert[en]« Wahrnehmungen der weiteren Figuren gruppiert sind. Es können auch zwei zentrale Fokusse präsentiert werden, wobei entweder einer »richtig orientiert« sei oder die Zuschauer aus zwei Extrempositionen die Mitte als intendierte Rezeptionsperspektive finden müssen. Problematisch ist dabei, dass Pfisters Annahme *einer* intendierten Rezeptionsperspektive eine Verknüpfung mit einer auch moralisch zu lesenden »Richtigkeit« postuliert. So wertet er Shakespeares *Twelfth Night* als Konstellation zweier ethisch-moralisch »falscher« Standpunkte (puritanische Leibfeindlichkeit versus Hedonismus), deren Korrektur dann durch den dritten Standpunkt erfolgt. Diese stete Suche nach einer richtigen Lesart geht gerade in Hinsicht der ethisch-moralischen Wertmaßstäbe im Musiktheater von Strauss nicht auf. Auf *Feuersnot* mag dies gerade noch zutreffen, dort entspricht Kunrads Strafpredigt mit ihrer Forderung nach einem Abstreifen verkrusteter Traditionen (eine simplifizierte Fassung Nietzscheanischer Lebensphilosophie) noch am ehesten der Haltung der beiden Autoren Wolzogen und Strauss. Für die folgenden Opern geht dieser Ansatz aber geradezu am Werk vorbei: *Elektra* beinhaltet demnach eine »fehlorientierte«, aber dennoch zentrale Figurenperspektive, das Stück weist aber keineswegs eine »richtige« auf, die zu finden wäre; ebenso wenig geschieht dies in *Salome*. Strauss enthält sich vielmehr einer sittlich-moralischen Wertung, was nicht heißt, dass wir auf Grund der musikalischen

71 Strauss/Zweig: BW, S. 128.

72 Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze III*, Frankfurt/M. 1956, S. 504. Hofmannsthal vergleicht hier die Figur der Marschallin mit Hans Sachs in *Die Meistersinger von Nürnberg* nicht nur hinsichtlich der Bedeutung und des Umfangs der Rolle, sondern auch bezüglich ihrer Stellung im Personengefüge.

Charakterisierung und Psychologisierung wesentliche Teile des Geschehens nicht trotzdem aus dem Blickwinkel der Prinzessin wahrnehmen.

Dieses Problem zieht sich auch durch Pfisters Unterscheidung der Perspektivenstruktur – des Verhältnisses von Rezeptionsperspektive und der Konfiguration der Figurenperspektiven –, die hier nur kurz umrissen werden soll. Unter einer *a-perspektivischen Struktur* versteht er die vollständige Deckung aller Figurenperspektiven mit der vom Autor intendierten Rezeptionsperspektive; als *geschlossene Perspektivstruktur* bezeichnet er die Erschließung der Rezeptionsperspektive aus den einzelnen Standpunkten der Figuren, wobei die differenzierten Sichtweisen dann durch implizite und explizite »Orientierungshilfen durch den Autor« gelenkt werden. Nur im letzten Falle, der *offenen Perspektivstruktur*, gesteht er der Rezeption eine unbestimmte oder ambivalente Lesart zu, wo aus der Polyperspektivität der Standpunkt nicht in einer einzigen Rezeptionsperspektive zu finden bzw. eine »auktorial nicht abgesicherte [...] anzulegen« sei.⁷³ Pfisters Ansatz ist dabei stets an die Vorstellung einer Vermittlung von »Wertnormen«⁷⁴ gekoppelt und geht von einer aus narratologischer Sicht zur einfachen Ineinsetzung des Autors mit einer auktorialen Instanz aus.

Die Idee einer übergeordneten Perspektive jenseits der Figurenkonstellationen soll im zweiten Teil des Kapitels dennoch aufgegriffen werden und für den aus Opernsicht produktiveren Ansatz von Wahrnehmungsperspektiven ausgeführt werden. Die simplifizierende Frage nach der Autorenintention (nach dem Motto »Was will uns der Autor damit sagen?«) soll dabei gerade nicht im Vordergrund stehen, sondern jene Arten und Weisen der Wahrnehmungslenkung, die musikanalytisch untersucht werden können. Der Plural ist dabei im Fall von Strauss nicht Sonderfall, sondern Prinzip: Seine Rezeptionsperspektiven können multipel sein, plurimedial zusammengehen oder divergieren, auseinanderklaffen oder als Möglichkeitsraum mehrere Perspektiven zur Disposition stellen, wie noch zu zeigen sein wird.

Die Figurenperspektive konstituiert sich für Pfister in erster Linie über die Sprache einer Bühnenperson: »was sie sagt« und »wie sie es sagt«. Durch beides »stellt sie sich willkürlich oder unwillkürlich, bewußt oder unbewußt, explizit oder implizit selbst dar und wird [...], ergänzt durch außersprachliche Mittel der Selbstdarstellung, dem Rezipienten überhaupt erst als Figur mit einer bestimmten Charakterstruktur greifbar«.⁷⁵

73 Pfister: *Das Drama*, S. 100–103.

74 Ebd., S. 103.

75 Ebd., S. 171.

Für das Untersuchungsfeld Oper wird diese primär sprachbezogene Sicht zwangsläufig Erweiterungen erfahren müssen, da die musikalische Ebene nicht einfach nur als außersprachliche ›Ergänzung‹ begriffen werden kann. Sie gestaltet nicht nur bereits in der sängerischen Mitteilung die Sprache aktiv mit, ist mit der Sprache verwoben und prägt Diktion, Rhythmus, Sprachfluss und -geschwindigkeit und kann Elemente der Sprachmelodie ins genuin Musikalisch-Melodische übertragen. Sie kann zudem zum gleichwertigen Darstellungs- und Mitteilungsmodus über ihre tonale, klangfarbliche oder motivische Gestaltung werden bzw. die Gleichzeitigkeit mehrerer musikalischer Bedeutungsebenen über Schichttechnik oder motivische Kontrapunktik präsentieren. Genau das, was Pfister die »Anpassung der Rede an die soziale und psychische Disposition der redenden Figur« nennt, kann dort insbesondere musikalisch ausgedrückt sein; dies wird Gegenstand des vierten Kapitels zu musikalischer Fokalisation sein.

Perspektivierende Sprache: »Sprachkostüme« und dramatischer Zusammenhang

Als einen für diese Untersuchung relevanten Sonderfall bezeichnet Pfister die unmittelbar mimetische Konzeption der dramatischen Sprache, die er, etwa für das naturalistische Drama Ibsens, auch »Wirklichkeitssprache«⁷⁶ nennt. Gemeint ist damit, eine Figur so sprechen zu lassen, wie es ihrem Alter, ihrem gesellschaftlichen Stand, ihrem Bildungsgrad, ihrer Intelligenz etc. entsprechend als wirklichkeitsnah erscheint. Für Hofmannsthal spielten solche Überlegungen eine wichtige Rolle, und er diskutierte eine adäquate musikalische Umsetzung auch mit Strauss. Sein Ziel bestand dabei jedoch nicht unbedingt darin, die Figuren möglichst realistisch sprechen zu lassen, sondern möglichst charakteristisch, unverwechselbar und glaubhaft: Einen Großteil der Sozio- und Idiolekte in *Der Rosenkavalier* erfindet er als sogenannte »Sprachkostüme«.⁷⁷ Es geht vor allem um eine charaktertypische Weise des Sprechens: um eine sprachliche Unbeholfenheit, Kompliziertheit oder Direktheit, um Angelerntes wie Redewendungen oder bevorzugte Phrasen und sogar unterschiedliche Sprechweisen ein und derselben Person in anderen sozialen Konstellationen oder psychischen Befindlichkeiten. Hier könnte man beispielsweise an die vielfältige und wechselnde Sprache der Marschallin denken, in ihren so unterschiedlichen Rollen wie der Liebhaberin (nicht:

⁷⁶ Ebd., S. 173.

⁷⁷ Strauss/Hofmannsthal: BW, S. 206.

Geliebten), der weltgewandten Fürstin oder der einsamen Frau. Im Extremfall kann ein solcher Ansatz die Nachbildung einer »linguistische[n] mündlichen Normalsprache« mit grammatischen Fehlern oder Sprachfehlern bis hin zur Sprachlosigkeit bedeuten. »Ästhetische Zusatzstrukturierungen«, wie sie das Theater bis in das späte 19. Jahrhundert hinein selbstverständlich kennt⁷⁸ – also das künstlerische Ziel von Sprachqualität oder ›Schönheit‹ von poetischer Sprache –, müssen zumindest für einige Charaktere aufgegeben werden, um durch den Verzicht auf eine wenig glaubhafte Eloquenz von Figuren niederer Stände oder simpler Charaktere ›realistische‹, also radikal mimetische Wirkungen zu erzeugen. Das, was Kritiker einem solchen Ansatz vorwarfen, macht gerade dessen perspektivischen Reiz aus: Der Autor schafft einen *effet du réel*, er erzeugt die Illusion, eigentlich nur das Geschehen einer Kamera oder einem Mikrophon gleich aufgezeichnet zu haben und es ohne Änderung wiederzugeben.

Der Preis, der bei einem solchen ästhetischen Ansatz zu zahlen sein kann, betrifft die Frage der Einheitlichkeit, sowohl der unmittelbar sprachlichen als auch der formalen – übertragen auf die Oper ist damit auch die Frage der stilistisch-musikalischen und strukturellen Einheitlichkeit. Die Grenzziehung zwischen diesen beiden Polen ist dabei historisch jeweils unterschiedlich. Ein berühmtes Beispiel ist Mozarts Brief an seinen Vater, in dem er die musikalische Darstellung des aus der Fassung geratenden Osmin mit einer Tonartendramaturgie vergleicht:

[...] denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das ohr niemalen be=leidigen, sondern doch dabeÿ vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben Muß, so habe ich keinen fremden ton zum *F* |: zum ton der *aria* :| sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, *D minor*, sondern den weitern, *A minor*, gewählt.⁷⁹

Dem ›Sich nicht mehr Kennen‹ ist durch die Weitung der tonalen Relationen und durch das Gefangensein der sich steigenden Repetition Ausdruck verliehen, analog zum sprachlich artikulierten Außer-sich-Sein des Charakters (keine vollständigen Satzstrukturen, gesteigerte Wiederholungen). Dennoch

78 Pfister: *Das Drama*, S. 173f.

79 Brief an den Vater vom 29.09.1781, in: Mozart: *Briefe und Dokumente – Online-Edition* (<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1195&cat=3>), abgerufen am 08.03.2022.

gelten durch die tonartliche Verwandtschaft selbstverständliche Grenzen aus den Konventionen und Vorstellungen der Zeit (»allzeit Musick bleiben«) – Grenzen, die natürlich je nach Epoche und Personalstilistik variieren.

Ähnlich wie Genette Proust durch den Bruch der narrativen Logik und der geltenden Spielregeln des linear-geordneten Erzählens bewusste ästhetische Negationen und Ordnungswidrigkeiten attestiert (s. o.), führt eine solch individuelle Figurensprache und -musik zur Schwächung zusammenhangbildender Tendenzen, wie sie im Versdrama etwa übergeordnete Reimschemata und Versmaß herstellen. Beide Pole – Individualisierung der Figuren einerseits und »ein Ganzes von Text von Musik« andererseits – bleiben für Strauss und Hofmannsthal entscheidende Pole, die jeweils neu vermittelt werden müssen. Über den Kontrasten, die eine Folge der individuellen Charakterzeichnung sind, steht für Hofmannsthal selbstverständlich das Ziel einer einheitlichen Gesamtwirkung: »Meine Qualität als Librettist – , daß ich es auf Kontraste, und über den Kontrasten auf Harmonie anzulegen weiß.«⁸⁰ Dieses Problem stellt sich auch in der Musik: Für Strauss ist es eine immer neu zu treffende Entscheidung über die Art, wie er musikalischen Zusammenhang herstellt, gerade weil seine in Teilgestalten gefügte Musik diese gesteigerte Figurencharakterisierung und -perspektivierung bis hinein in die Darstellung innerer, psychischer oder emotionaler Aufgespaltenheit einer Figur verfolgt. Aus dramentheoretischer Sicht liegt es daher auf der Hand, dass es dem Komponisten dabei um mehr ging als um die schlichte Aufgabe einer formkonstituierenden Wirkung von Tonalität, wie der Vorwurf von Paul Bekker oder Adorno lautete, der sich auch in jüngerer Zeit noch findet.⁸¹ Verfolgt man die Korrespondenz, so findet sich bei Strauss eine große Sorgfalt gegenüber der »symphonischen Einheit«⁸², zugunsten derer er sich zunächst die Komposition späterer Akte und Szenen versagte, die ihn besonders reizten, um stets die lineare Textfolge einzuhalten.⁸³

Die beiden Extremfälle der absoluten Individualisierung sowie einer kompletten formalen und stilistischen Einheitlichkeit kommen wohl auch im Sprechtheater kaum in Reinform vor: ein Mindestmaß an sprachlicher Nuancierung ist für die Figurencharakterisierung unablässig, zugleich muss (im

80 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 130.

81 Siehe Kapitel 3, »Harmonik und Tonalität«.

82 Strauss schreibt an Willi Schuh: »Jeder Opernakt muß die Einheit eines Sinfoniesatzes aufweisen!«, in Strauss/Schuh: *BW*, S. 47, (Brief vom 27.09.1943). Er bezieht sich hier auf eine Aussage Richard Wagners (»Über die Anwendung der Musik auf das Drama«, in: *SSUD Bd. 10*, S.185)

83 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 48.

klassischen Theater) ein Zusammenhang der unterschiedlichen Idiolekte oder Sprachen mindestens für den Zuschauer ersichtlich sein.

Für das Musiktheater kommt hinzu, dass es keine zur ›Wirklichkeitssprache‹ analoge ›Wirklichkeitsmusik‹ gibt – auch da nicht, wo reale Probleme niederer Schichten bzw. Alltägliches wie im Verismo um 1900 oder in der Zeitoper der 1920er Jahre verhandelt werden. Die musikalische Mitteilung ist stets – auch beim Operieren mit folkloristischen oder zeittypischen Elementen – eine stilisierte und kann die (scheinbare) Kongruenz von Bühnen- und Alltagssprache nicht in gleicher Weise ausnutzen.⁸⁴ Musik muss daher zu anderen Mitteln greifen, etwa zu einer musikalischen Darstellung und Stilisierung eines sprachlich vermittelten Charakterzuges direkt in der Gesangspartie. Als Beispiel sei das unbeholfene, stockende Sprechen Sophies im zweiten Aufzug von *Der Rosenkavalier* genannt, das Strauss durch Tonwiederholungen und Pausen musikalisch ausgestaltet. Das Unbeholfene der ersten Kommunikation mit Octavian bei der Aufreihung seiner adligen Namen und Funktionen wird so unmittelbar einleuchtend, der Charakter des ›Eingelernten‹ für den Hörer greifbar. Sprachlich ist Sophie von Hofmannsthal als Ansammlung von Angelerntem »teils aus dem Kloster, teils sogar aus dem Jargon des Herrn Vater«⁸⁵ konzipiert. Wie wäre das aber musikalisch eins zu eins umzusetzen? Das Uninteressante eines »Dutzendmädchens« – eine Bezeichnung Hofmannsthal's – mit einer uninteressanten Musik zu zeichnen, kann für einen Opernkomponisten kaum ein erstrebenswertes Ziel sein. Stattdessen bietet sich eine möglichst naive Musik an, die durchaus die Idee des Angelernten und Übernommen-Floskelhaften über Allusionen, generische Formeln und Zitathaftes musikalisch übertragen kann. Musikalische »Sprachkostüme« gehen in diesem Sinne von derselben dramatischen Idee aus, benötigen aber andere Mittel zu ihrer überzeugenden Umsetzung.

Generell unterschieden werden muss bei einer Figurenperspektivierung zwischen »explizite[r] und implizite[r] Selbstdarstellung einer Figur«.⁸⁶ Die Information ist für den Zuschauer im ersten Falle »nicht objektiv und nicht verbindlich«, sondern »subjektiv gebrochene« Darstellung. Die geäußerte Selbstsicht der Person klappt mit der fokalisierten Darstellung auseinander,

84 Soziale Zuschreibungen und Zuordnungen zu standes- oder schichtgemäßen Tanzformen oder Musikstilen (volkstümliche Elemente wie Bauertänze und Ähnliches) führen allenfalls zu einer äußerlichen Typisierung; sie bestimmen eine nicht-individuelle, intersubjektiv verbindende Zugehörigkeit zu einer spezifischen Festkultur.

85 Brief Hofmannsthal's vom 12.07.1910, in: Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 80.

86 Pfister: *Das Drama*, S. 251.

die Figur bleibt dadurch bei aller Schärfe der Charakterzeichnung oder jener ihres Verhaltens auf gewisser Distanz, da die Möglichkeit einer aktiven fokalisierenden Wirkung, die Ereignisse aus Sicht der Figur wahrzunehmen, verunmöglicht oder zumindest reduziert wird. Diese fehlende oder erschwerte Identifikationsmöglichkeit ist insbesondere komischen Charakteren wie Falstaff oder dem Baron Ochs zu eigen, deren wesentlicher Charakterzug die explizite Selbstdarstellung ist. Allerdings muss eine solche komische Figur nicht durchweg in diesem distanzierten Modus gezeichnet sein und kann Wandlungen in der Wahrnehmung des Publikums erfahren. (So ergänzt die musikalische Charakterisierung den Baron Ochs beispielsweise durchaus um sympathischere Seiten, über seine sprachlichen Grobheiten hinweg.) Explizite Selbstdarstellung kann dabei genauso positiv wahrgenommenen Charakteren zu eigen sein, die großes Identifikationspotential bereitstellen, wie es bei Papageno der Fall ist, der vielleicht bekanntesten Buffo-Figur der gesamten Operngeschichte. Hier wechselt die als komisch wahrgenommene Außensicht mit der echten Anteilnahme des Publikums ab. Eine andere Möglichkeit bietet sich, wenn Gründe und Motivationen für die Selbstdarstellung der Figur im Verlauf der Handlung offenbar werden, so dass die bis hin zum Parodistischen gesteigerte Komik, die aus dieser Selbstdarstellung resultiert, wenn schon nicht in Sympathie, so doch in Empathie, Mitleid oder ›Fremdscham‹ umschlagen kann. Solch ein Fall tritt beispielsweise bei der stadttöffentlichen Demütigung des Beckmessers in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* ein, die keineswegs auf reine Genugtuung und Schadenfreude hin konzipiert ist, sondern, wie der Charakter selbst, vielschichtig in der Publikumswirkung bleibt.

Demgegenüber steht die implizite, unwillkürliche, der Figur nicht bewusste Selbstdarstellung. Sie äußert sich nach Pfister erstens im »paralinguistischen Bereich«, in der Stimmqualität, der Erscheinung und dem Aussehen des Charakters. Zweitens sei sie sprachstilistisch greifbar, in ihrem Idiolekt, Satzarten, ihrem Vokabular und Redewendungen. Der dritte Aspekt betrifft das sprachliche Verhalten, die Art, wie sich eine Figur in der Gesprächssituation verhält. »Eine in den eigenen Idiosynkrasien oder Interessen befangene Person wird dazu neigen, auf die vorausgehende Replik nicht einzugehen, sondern ‚ihren eigenen Faden‘ forstspinnen und häufig in monologhaftes Sprechen verfallen.«⁸⁷ Sozial aktiv handelnde Figuren gehen dagegen auf Reden anderer Figuren ein und führen diese weiter. Diese Unterscheidungen schlagen sich

87 Ebd., S. 179.

auch in der kompositorischen Umsetzung nieder: Elektra, die dem ersten Figurentyp entspricht, wird durch eher schnitthafte Brüche und geschlossene musikalische Fakturen, durch ihr Abgekoppeltsein dargestellt. Sie folgt auch auf sprachlicher Ebene der Rede ihrer Mitfiguren häufig nicht argumentativ, hört nicht zu oder wendet sich ab. Die Marschallin vertritt als Gegenbeispiel den zweiten Figurentyp: Sie setzt die wesentlichen Handlungen in Gang und löst durch aktive Kommunikation die Konflikte am Schluss des dritten Aktes. Sie ist entsprechend durch elegante Perspektivwechsel, vermittelnde Modulationen und das Überblenden von ›ihrer‹ musikalischen Faktur in andere geprägt.

Einen Sonderfall stellt hier der dramatische Monolog dar. Die Teilhabe an den Gedanken der Charaktere ist im Theater nur durch die laute Aussprache dessen möglich, was eigentlich unausgesprochen stattfände. Sie ist der inneren Rede einer Erzählung vergleichbar und würde dort fokalisierend durch eine Erzählinstanz mitgeteilt. Bereits im narrativen Modus besteht die Notwendigkeit einer Stilisierung und Ästhetisierung tatsächlicher menschlicher Denkprozesse durch die rein sprachliche Wiedergabe der Gedanken, die aber der Komplexität des Denkens nicht immer Rechnung tragen kann. Bei allen Versuchen einer Imitation von Denkprozessen müssen diese in einer grammatischen Stringenz und Folgerichtigkeit mitgeteilt werden, die das Denken nur nachbilden kann, z. B. über Assoziationsketten und argumentative Sprunghaftigkeit. Insbesondere Außersprachlichem wie etwa bildhaften Assoziationen u. a. sind Grenzen gesetzt. Auf der Theaterbühne bildet dies durch den Zwang des lauten Aussprechens (sieht man von zeitgenössischen Tendenzen wie der Off-Stimme oder Einblendungen ab, die letztlich narrative Techniken sind) eine zusätzliche distanzielle Hürde, die aber als Theaterkonvention Autor und Publikum gleichermaßen vertraut ist: Ein »pathologische[r] Sonderfall wird zu einem Normalfall kommunikativen Verhaltens«. ⁸⁸ Dadurch entsteht trotz der intimen Nähe ›in‹ der Gedankenwelt der Figur eine Mittelbarkeit, eine Abwendung vom Mimetischen durch einen unrealistischen, narrativen Akt. Musik kann in der Oper diese narrative Distanz des Monologs kompensieren, wie es seit der neapolitanischen Oper die geschlossene Arienform tut, aber in Ansätzen bis auf die frühe Oper zurückgeht. Orfeos Monolog in Akt II (»Tu sei morta«) von Monteverdis *Orfeo e Euridice* ist das wohl bekannteste Beispiel des frühen 17. Jahrhunderts: Er ist als direkte Ansprache an die verstorbene Euridice formuliert und eine unmittelbare

88 Pfister: *Das Drama*, S. 185 f.

Reaktion auf den Bericht der Messaggera. Die Fassungslosigkeit der Figur wird dadurch eben nicht primär mit Worten vermittelt, sondern durch musikalisch-rhetorische Mittel dargestellt, ebenso die trotzbare Entschlussfindung über eine sich wiederfindende Stabilität der musikalischen Faktur.

Die Dialogisierung des Monologs als Ansprache an ein nicht antwortendes Gegenüber (oder an die umstehenden Figuren und damit gleichermaßen als Anrede des Publikums), an eine Gottheit oder verstorbene Person ist ebenfalls Teil von Theaterkonventionen. Die musikalische Ebene kann dabei die psychische Verfasstheit und die emotionale Situation ausdrücken sowie generell den Monolog als Gedanken- und Gefühlsaktivität entsprachlichen, was im Sprechtheater (bei Verzicht einer tatsächlichen Erscheinung auf der Bühne) auf gestisches und mimisches Spiel der fokalisierenden Figur beschränkt bliebe. In Elektras Monolog folgt nach ihrer Beschwörung des Geistes ihres Vaters (»Zeig Dich Deinem Kind«) eine As-Dur-Kantilene, die in der Oper immer wieder die Verbundenheit und Verwandtschaft der Atriden ausdrückt (Z. 45,8).⁸⁹ Hier dient sie der Darstellung der Präsenz des Vaters in Elektras Vorstellung, der ihr nun tatsächlich erscheint, wie sie es allabendlich »im Mauerwinkel« imaginiert.

Zuschauer- versus Figureninformiertheit

Ein Teilaspekt von Perspektive ist das Verhältnis von Zuschauer- und Figureninformiertheit. Dies betrifft sowohl intradiegetisch den Wissensstand der Figuren untereinander (der gleich oder hierarchisch gestaltet sein kann) als auch das Verhältnis der extradiegetischen Informiertheit des Publikums gegenüber einzelnen oder mehreren Figuren. Wird dieses Kriterium bei Genette zum wesentlichen Bestimmungsmerkmal von Fokalisierung erklärt, so ist es (zumindest bezogen auf Theater und Oper) vielmehr Grundlage möglicher Ausgestaltungen.

Ein Informationsgefälle kann dabei als »diskrepante Informiertheit«⁹⁰ insbesondere perspektivisch ausgenutzt werden: In *Der Rosenkavalier* weiß die Marschallin (und mit ihr das Publikum) in einer operntypischen Verkleidungssituation, dass das Mariandl der als Dienstmädchen verkleidete Octavian ist, Baron Ochs aber weiß das nicht: Ein und dieselbe Situation wird

⁸⁹ Vgl. Kurt Overhoff: *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss: Ein Lehrbuch für die Technik der dramatischen Komposition*, Salzburg 1978, S. 201.

⁹⁰ Pfister: *Das Drama*, S. 80.

dadurch von den Figuren unterschiedlich wahrgenommen und beurteilt, was sich direkt in ihrem Sprechen und Handeln zeigt. Das Publikum nimmt die komische Verkleidungsszene aus einer der Marschallin bzw. Octavian vergleichbaren Perspektive wahr. Eine oder mehrere Figuren können dabei genauso viel wissen wie das Publikum, es wird zum ›Mitwisser‹ – in sympathisierender Teilhabe, wenn etwa dem Baron in Akt III endgültig in die Parade gefahren wird, oder aber in Antipathie. Im zweiten Akt des *Lohengrin* hat das Publikum den Kenntnisstand Ortruds und ist in ihre Pläne durch die erste Szene eingeweiht. Ihre Annäherung an Elsa und der zunehmende Erfolg ihres Plans müssen vom Zuschauer auch in Sorge und Ablehnung mitvollzogen werden. Hier fällt demnach die Perspektivierung nicht mit der sympathischen Teilhabe zusammen und erzeugt einen vergleichbaren Immersionseffekt gerade durch das Wissen um den Informationsrückstand Elsas und das damit verbundene unweigerliche Zustreben auf die Peripetie der Handlung im dritten Akt.

Der Zuschauer ist den Figuren gegenüber meist im Vorteil: Er nimmt an allen Szenen teil – im Gegensatz zu ihnen, die meist nur zeitweise anwesend sind. Dies verleiht der Zuschauerperspektive eine quasi auktoriale Wahrnehmungsebene, mit dem Unterschied, dass das Vorwissen der Figuren oder andere Vorinformationen nicht bekannt sein müssen. Im Falle der Vorgeschichte der Marschallin, die im ersten Akt des *Rosenkavaliers* nur angedeutet wird, ist das Publikum auf dem Stand Octavians (Marschallin: »Er muß nicht alles wissen«; I, 72, 3). Die Andeutungen offenbaren jedoch – für die Figur Octavian nicht entschlüsselbar –, dass es bereits zuvor Affären gab, woraus sich die Vermutung ableiten lässt, dass es danach noch weitere geben wird. Dieses Wissen trägt zur von Strauss und Hofmannsthal angestrebten Wirkung einer Leichtigkeit des Werkes bei (»Is eine wienerische Maskerad' und weiter nichts«; III, Z. 230), die bei allen existentiellen Fragen und Nöten auch die Austauschbarkeit und Vielheit erotischer Liebesbeziehungen schildert – ein Thema, das *Ariadne auf Naxos* in anderer Form wieder aufgreift.

Die Beschränktheit des Vorwissens hat unmittelbare Folgen für die fokalisierende Wahrnehmung aus der Sicht einer Figur. Nicht zufällig lässt Hofmannsthal in *Elektra* die vorliegenden Motive für Klytämnestras Mord unberücksichtigt: Wir nehmen Agamemnon durch Elektra als glorreichen König und Vaterideal wahr, nicht aber als jenen Machtpolitiker, der bereitwillig seine Tochter Iphigenie den Göttern opferte; dieser Aspekt des Atridenmythos wird gänzlich ausgeklammert.

Dabei geht es nicht nur um den Informationsstand der jeweiligen Figuren, sondern auch um deren Weltsicht oder Gesinnung und die Art und Weise, wie

sie neue Informationen verarbeiten: Zerbinetta besitzt in *Ariadne auf Naxos* alle relevanten Informationen über den Ariadne-Mythos aus dem Vorspiel, der anschließend in der metadiegetischen Oper verhandelt wird. Für sie gibt es aber nur eine relevante Interpretation: Auf eine gescheiterte Liebesbeziehung folgt eben eine neue, für die mythische Ariadne jedoch nicht. (Erweitert wird dies durch den zusätzlichen Witz, dass Zerbinetta auf und hinter der intradiegetischen Bühne gleichermaßen das lebt, was die Primadonna als Ariadne nur darstellt.)

Der Informationsrückstand trägt zwar insbesondere zur spannungserzeugenden⁹¹ und identifikatorischen Wirkung bei,⁹² ist jedoch meist nur partiell relevant, denn er ist letztlich – wie im Kriminalroman oder manchen Filmgenres wie dem Horrorfilm – primär auf einmalige Rezeption angelegt und büßt in der Wiederholung beträchtlich an Reiz ein. Im Drama und insbesondere in der Oper wird daher die Spannung mehr auf die Situation als auf den (meist bekannten oder erwartbaren) Handlungsverlauf gelegt. Insofern überwiegt der Informationsvorsprung, der die erzeugte Spannung eher als »Aufmerksamkeit auf die Reaktion der noch uninformierten Figur(en) und die Form und Perspektivierung der Information« lenkt und nicht primär auf den Ausgang der Handlung.⁹³ Durch den Informationsvorsprung des Publikums wird beispielsweise bei der Erkennungsszene in *Elektra* die Spannung durch die Fokussierung auf das Erleben der beiden Charaktere gelenkt, so dass die sukzessive Einsicht (zunächst Orests und schließlich der Protagonistin selbst) als reine Orchesterzwischenmusik unmittelbar perspektivisch dargestellt werden kann. Dennoch finden sich auch in Opern mehrfach Fälle eines Informationsrückstandes beim Publikum, der meist jenem einer Figur entspricht. Das Handeln und die Gefühlslagen der Königin der Nacht scheinen zu Beginn der Oper beispielsweise unmittelbar einsichtig; weil sich das Publikum zunächst auf demselben Informationsstand wie Tamino befindet, erst im Verlauf der Handlung wird sich dies ändern. In *Elektra* wird in der Klytämnestra-Szene der Wechsel von der bisherigen Kontrolle des Dialogs von Seiten Elektras zum Triumph Klytämnestras nicht einsichtig. Das Publikum ist auf dem reduzierten Wissensstand der Hauptfigur, während Klytämnestra die Neuigkeit vom angeblichen Tode erfährt – eine vermeintliche Neuigkeit allerdings, da dies auch aus der Kenntnis des Mythos extrapolierbar ist.

91 Zum Verhältnis zwischen »Spannung« und »Informiertheit« siehe Pfister: *Das Drama*, S. 143 ff.

92 Ebd., S. 85.

93 Ebd., S. 68.

Inszenierung und Perspektivierung

Ein wichtiger Unterschied zwischen Perspektive auf der Theaterbühne und in Erzählungen sind die zwei prinzipiellen Textsorten des Dramas: der Haupttext der Figurenrede und der Nebentext. Unter Letzteren fallen auch Regie- und Inszenierungsanweisungen, die insbesondere die Rede des Haupttextes »arrangieren, situieren und kommentieren«.⁹⁴ Sie können »Auftritt und Abgang [von Figuren], Statur und Physiognomie, Maske und Kostüm, Gestik und Mimik, paralinguistische[] Realisierung der Repliken, Figurengruppierung und Interaktion«⁹⁵ als schauspielbezogene Bühnenanweisungen gestalten und lenken – oder als »kontextbezogene[] Bühnenanweisungen Instruktionen zum Bühnenbild, den Requisiten, der Beleuchtung, zu Musik und Geräuschen, zu besonderen Theatereffekten wie Verneblung, Projektionen und zur ‚Verwandlung‘ geben.

Da die musikalische Ebene im Musiktheater in enger Wechselwirkung zu den Inszenierungsanweisungen stehen kann, vermag sie in musikalischer Charakterisierung und Semantisierung Handlungsabläufe zu präzisieren, zu ergänzen oder gar zu ersetzen und kann damit Funktionen übernehmen, wie sie im Sprechtheater sonst nur über Regie- oder Inszenierungsanweisungen vermittelbar sind. Als genauer Kenner der ästhetischen Ideen Wagners bietet dabei für Strauss insbesondere das weite Feld musikalischer Gestik Anknüpfungspunkte und einen breiten Spielraum.

Ebenso kann (gerade aus opernästhetischer Sicht) die Frage der impliziten Inszenierungshinweise im Haupttext der Figurenrede selbst wichtig werden – in dem Sinne, dass Figuren gegenseitig ihre Kleidung, ihr Verhalten, ihre Gestik oder die seelische Verfasstheit ansprechen und kommentieren und damit wiederum ihre Perzeptionsperspektive charakterisieren. Dabei kann es sich um aufmerksamkeitslenkende Details handeln oder um den vollständigen Ersatz anderer narrativer Mittel, wie etwa im berühmten Fall Helenas von Troja, wenn Homer deren Schönheit vorwiegend durch die Reaktion der anderen Figuren und nicht durch eine zusätzliche Beschreibung ersichtlich werden lässt. Je stärker und plastischer diese interaktive Perspektivierung bzw. Charakterisierung im Dialog herausgearbeitet ist, desto überzeugender ist dieser für Hofmannsthal in seiner Aufgabe, dramatischer Dialog zu sein. Weder die »lyrische Qualität eines Dialogs noch seine rhetorische Stärke«

94 Vgl. Martin Ottmers: »Das Drama«, in: Marx (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, S. 392; auch Scherer: *Einführung in die Dramen-Analyse*, S. 9, 24–29.

95 Pfister: *Das Drama*, S. 37.

mache den »Wert eines dramatischen Dialogs« aus, sondern die Vereinigung aller Elemente, insbesondere jener des Mimischen:

Ein wahrhaft dramatischer Dialog enthält nämlich nicht nur Motive, von denen eine Figur bewegt wird – und zwar sowohl diejenigen, welche die Figur zu enthüllen willig ist, als die, welche sie zu verschweigen strebt –, sondern er enthält auch, und das Wie davon ist eben ein schöpferisches Geheimnis, die Suggestion der Erscheinung dieser Figur, und zwar nicht nur den visuellen Teil ihrer Erscheinung, sondern auch den anderen, gleichsam metaphysischen – das, wodurch ein Mensch im Augenblick, da er ins Zimmer tritt, sympathisch oder furchteinflößend, aufregend oder behaglich wird und wodurch er die Luft um uns trivialer oder feierlicher macht.⁹⁶

Ein solcher Dialog brauche nicht »den Bühnenanweisungen [zu] vertrauen«, da er alles zur Erzeugung der Atmosphäre Notwenige bereits enthalte, wie bei Shakespeare, bei dem zu visuellen Attributen wie Statur oder Gestik »fast nichts in den Bühnenanweisungen und fast alles im Dialog« zu finden sei.⁹⁷

An dieser Stelle zeigt sich zwischen Librettisten und Komponisten jedoch eine deutlich unterschiedliche Auffassung: Hofmannsthal störte mehrfach die musiktheatrale »Drastik«⁹⁸ von Strauss, die er an mehreren Stellen als unpassend auftrumpfend gegenüber seinen Worten empfand. Zwar war er sich der Unterschiede zwischen dem Dialog im Drama und jenem in der Oper sehr wohl bewusst und beschrieb sie als »eine gewisse Transponierung des Ganzen ins Vereinfachte und Lyrische«. Sein Qualitätsanspruch der Figurenrede gegenüber könne jedoch keinesfalls in einer reinen Textvorlage bestehen, die »das meiste der Charakterisierung dem Musiker überläßt«.⁹⁹ Wie zusätzliche Bühnenanweisungen könne auch Musik die Subtilität des dramatischen Dialogs in dessen Sinne überfrachten. Und so versucht der Dichter mehrfach, den Komponisten zur Zurückhaltung und Mäßigung zu bewegen.

Perzeptionsmodus und Perzeptionslenkung

Ein entscheidender Unterschied der Perspektivierungsmöglichkeiten betrifft die Art und Weise, wie die Adressaten Informationen aufnehmen. Diese funktioniert bei der Erzählung (ob nun beim mündlichen Vortrag oder beim Le-

96 Hofmannsthal: »Eugene O'Neill«, in: *Prosa IV*, Frankfurt/M. 1955, S. 197.

97 Ebd.

98 »Drastisch« ist eines der Lieblingsworte von Strauss, um die angestrebte musikdramatische Wirkung zu beschreiben. Siehe Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 62, 65, 66 etc..

99 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 30.

sen) vorwiegend über die Vorstellungskraft, beim Sprech- und Musiktheater auch und insbesondere über die sinnliche Wahrnehmung. Demzufolge muss ein literarischer Text stets vollständig rezipiert werden, während die plurimediale Darstellungsform des Theaters mit ihrem »Informationsüberschuss«¹⁰⁰ (Figurenbewegung, Gruppierung auf der Bühne, Mimik, Gestik, Kostüm, Requisiten, Bühnenform, Bühnenbild oder Geräusche – von musikalischen Vorgängen ganz zu schweigen)¹⁰¹ zur selektiven Wahrnehmung zwingt. Mit anderen Worten: Auch die Tonaufnahme einer Oper lässt mich das Werk erleben – ich kann aber keinen Roman lesen, indem ich jedes zweite Wort überspringe. Dies ermöglicht – und erfordert – die Lenkung der Aufmerksamkeitsökonomie und die Gestaltung von Wahrnehmungsperspektiven. Die musikalische Ebene erhöht einerseits diesen »Informationsüberschuss«, eignet sich andererseits aber auch dazu, die visuelle Perzeption der Zuschauer zu lenken und in einer Weise auf Teile des Bühnengeschehens zu fokussieren, die über die Möglichkeiten der Inszenierung der Konstellation und Bewegung der Figuren, des Bühnenbilds oder der Lichtregie hinausgehen können.

Diese stets selektive Informationsaufnahme entspricht dabei generell der menschlichen Wahrnehmung. Sie ermöglicht dadurch einerseits eine unmittelbarer wirkende Darstellung, eine »Annäherung an die Wahrnehmungsbedingungen [...], unter denen uns in der Realität der Mitmensch erscheint«.¹⁰² Andererseits kann dadurch das Personal nicht in derselben Weise detailliert gezeichnet werden wie in der Erzählung: Aufgrund der medialen Bedingungen des Sich-Ereignens im linearen Zeitverlauf besitzen die Figuren notwendigerweise weniger individuelle Attribute oder bleiben typenhafter.¹⁰³ Auch die (meist) monologische Innenschau muss beschränkter bleiben. Die Abwesenheit eines Erzählers hat zur Folge, dass »das Bewußtsein einer Figur nur soweit darstellbar [ist], als es von dieser situativ und psychologisch glaubhaft artikuliert werden kann«.¹⁰⁴ Daraus können sich Figuren im Drama »immer nur durch Reden zeigen [...], nicht durch stilles Dasein und lautloses Reflektieren der Welt in ihrem durchscheinenden Innern«.¹⁰⁵ Das Musiktheater nimmt hier abermals eine Sonderrolle ein, denn genau das, was

100 Ebd., S. 28.

101 Ebd., S. 26.

102 Käthe Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 21968, S. 154–176, 165, zit. nach Pfister: *Das Drama*, S. 222.

103 Vgl. Pfister: *Das Drama*, S. 222.

104 Ebd., S. 223.

105 Hofmannsthal: *Ausgewählte Werke*, hg. von Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1957, 2 Bände, Bd. II, S. 432; vgl. dazu auch Pfister: *Das Drama*, S. 223.

Hofmannsthal hier als defizitär beschreibt, lässt sich musikalisch vermitteln – sei es im komischen Bereich (wie etwa in Beckmessers Pantomime im III. Akt der *Meistersinger von Nürnberg*, dessen »Nachsinnen« und »ärgerliche Gedanken« musikalisiert werden¹⁰⁶ oder der nachdenklich-melancholische Schluss des ersten Aktes im *Rosenkavalier* (dessen »träumerische[]« Haltung und gedankliche Versunkenheit (I, 340) annähernd zwei Minuten als rein orchestrales Nachspiel gestaltet ist). Auch Elektras »Schweigen und Tanzen« (Z. 259a) bildet eine solche Entsprachlichung, wobei Strauss seinen Schwerpunkt weniger auf die gedanklichen Prozesse der Protagonistin als vielmehr auf ihre überbordende Gefühlswelt und ihre Ekstase im Tanz legt.

Eine weitere Folge des Rezeptionsmodus ist, dass im Theater im Gegensatz zur Erzählung »das Tempo des Rezeptionsprozesses«¹⁰⁷ nicht von Seiten der Adressaten gesteuert werden kann; es findet in irreversibler Linearität statt und wird einseitig von der Autorensseite festgelegt. Das Musiktheater determiniert gegenüber der relativen Freiheit des Schauspielers durch das musikalische Tempo und eingefügte musikalische Passagen die Geschwindigkeit des Präsentationstempos noch viel eindeutiger.

Die Informationsdichte und die Hierarchisierung oder Steuerung der Wahrnehmungsmöglichkeiten ist dabei, wie Pfister anführt, historisch variabel und hängt multifaktoriell von Anspruch, Konventionen und Zusammensetzung des Publikums¹⁰⁸ sowie von der individuellen Gestimmtheit des Rezipienten ab. Generell ist jedoch die Menge an aufnehmbaren Informationen begrenzt, wobei die partielle Überschreitung des Komplexitätsgrades im Sinne einer nicht verstehbaren Informationsfülle oder ästhetischen Überwältigung durchaus künstlerisches Ziel sein kann.¹⁰⁹ So übersteigt beispielsweise die Fülle an musikalischen Mitteilungsebenen in der Wiedererkennungsmusik von *Elektra* die menschlichen Perzeptionsmöglichkeiten, um schließlich mehr und mehr abzuebben und den Faden des machbaren Nachvollzugs in der As-Dur-Musik des Duetts Elektra-Orest wieder aufzunehmen – ein Effekt, der, wenn man so will, dem langsamen Scharfstellen eines Objektivs vergleichbar wäre. Solche Prozesse werden im Musiktheater durch genuin musikalische Strategien der ›Informationsverdeutlichung‹ wichtig, z. B. durch einen musi-

106 Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, III. Akt, 3. Szene, T. 886 ff., 928 ff.

107 Pfister: *Das Drama*, S. 63.

108 Ebd., S. 64.

109 Dies formuliert auch Debussy in seiner Kritik zu Strauss' Aufführung von *Ein Heldenleben* im März 1903 bei den Lamoureux-Konzerten, Debussy: *Sämtliche Schriften*, S. 141 (vgl. auch die Einleitung).

kalischen Fokus auf Teile des Bühnengeschehens gegenüber dessen Rest oder auf die Reaktion und Handlung einer einzelnen Figur – durch Redundanzbildung oder zusätzliche Mitteilungsebenen (bei Pfister: zusätzliche Codierung) wie leitmotivische oder tonartliche Semantisierung.

Distanz und Unmittelbarkeit

Die Frage von Distanz und Unmittelbarkeit ist für die perspektivierende Wirkung auf der Bühne ebenso wie in Erzählungen prägend, muss aber gemäß ihren Bedingungen und Wirkungsweisen differenziert betrachtet werden. Pfister unterscheidet narrative und dramatische Texte zunächst mittels unterschiedlicher Kommunikationsmodelle. Während Erstere einen »im Werk formulierten fiktiven Erzähler« sowie Adressaten kennen, ist diese Vermittlung im Dramatischen nicht vorhanden.¹¹⁰ Diese Unmittelbarkeit werde jedoch mit einem »Verlust an kommunikativem Potential« im Vergleich zu erzählenden Texten erkaufte.¹¹¹ An dessen Stelle treten dann mehrere Formen der Kompensation: die außersprachlichen (akustischen und optischen) Mitteilungsebenen, insbesondere über Gestik und Mimik, sowie der Einsatz »erzähl-analoge[r] Mittel«.¹¹²

Die einen betreffen den intradiegetischen Raum, in dem im Dialog zweier Figuren Informationen verhandelt werden, die (da sie den Figuren jeweils bekannt sein müssten) eigentlich für das Publikum bestimmt sind. Eine solche Technik findet sich beispielsweise in *Elektra* (sowohl in der Sprech- wie in der Musiktheaterfassung) gleich zu Beginn: »Wo bleibt Elektra? Ist doch ihre Stunde, die Stunde, wo sie um den Vater heult, dass alle Wände schallen« (5, Z. 1, Hervorhebung d. Verf.). Die Spezifikation der Stunde ist für die Mägde strenggenommen unnötig, sie erleben bereits seit geraumer Zeit täglich dieses Ritual. Ausgeweitet sind narrative Passagen bis hin zu metadiegetischen Erzählungen (in Genettes Terminologie) denkbar, die dann meist eine doppelte Funktion erfüllen: die Information anderer Figuren sowie der Zuschauer. Dieses bei Strauss seltener, meist nur in Andeutungen anzutreffende Mittel ist

110 Die Frage, inwieweit Pfisters semiotisches und kommunikationstheoretisches Modell aus der strukturalistischen Perspektive Genettes zu kritisieren wäre, soll hier nicht erörtert werden. Die Unterscheidung zwischen »empirischem Leser« (E4), »ideale[m]« Rezipienten und »fiktive[m] Hörer als Adressaten« wäre sicherlich diskutabel.

111 Pfister: *Das Drama*, S. 21.

112 Holger Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin 2003, S. 470.

typisch für Wagners ausgedehnte figurale Erzählungen in der Funktion von Rekurs und Erinnerung.

Eine zweite Möglichkeit, die fehlende narrative Instanz zu kompensieren, betrifft die extradiegetische Ebene bzw. die Überschreitung der Grenze dieser Ebenen, indem sich die Figuren (oder gar die Schauspieler) von den intradiegetischen Figuren ablösen und sich in einer Rolle als Sprecher oder Kommentator direkt an das Publikum wenden. Im »epischen Theater« des 20. Jahrhunderts wird dies zum besonderen Charakteristikum, es lässt sich aber bereits davor in verschiedenen Formen finden, etwa im Chor der antiken Tragödie.¹¹³ In der Oper des 19. Jahrhunderts spielt dies traditionell eine geringere Rolle, im Falle Wagners wäre allenfalls Loge am Ende des *Rheingold* zu nennen, wenn dieser kritisch das Handeln der übrigen Götter kommentiert und deren Ende durch das ihm attribuierte Element des Feuers antizipiert (Szene 4, T. 3807 ff.). Jedoch ist unklar, ob dieses »Beiseite-Sprechen« als Selbstgespräch zu verstehen oder *ad spectatores* gewandt ist. Klarer liegt der Fall, wenn Zerbinetta in der zweiten Fassung von *Ariadne auf Naxos* nicht nur im gesamten Verlauf der Oper (und in der ersten Fassung am Ende beträchtlich gesteigert) die Verflechtung der zwei gegensätzlichen, aber jeweils intradiegetischen Ebenen betont (»Kommt der neue Gott gegangen«, Z. 326,4) sondern, wie es die Regieanweisung verlangt, »aus der Kulisse« tritt und »mit dem Fächer über die Schulter auf Bacchus und Ariadne« zeigt. Hofmannsthals Anweisung verrät implizit, dass sie dem Publikum direkt zugewandt ist und dieses anspricht, und mit diesem Zeigen tritt sie – einmalig in dem Werk – aus der Handlung selbst heraus. Dieses reizvolle Spiel mit der Perspektive verändert nicht nur ihren Status: Sie befindet sich einerseits auf der extradiegetischen Ebene des Publikums, ist aber gleichzeitig durch die Spiel-im-Spiel-Idee der Oper auf der Ebene der Handlung. Vielmehr dreht sich gewissermaßen der Ort des Publikums, das durch ihre Handlung perspektivisch mit den Gästen des »reichsten Mannes von Wien« (in der zweiten Fassung) bzw. Jourdain (in der ersten)¹¹⁴ identisch wird – wie etwa die Betrachter des Bildes *Las Meninas* von Velázquez zum porträtierten (aber nicht im Bild stehenden) Königspaar werden. In jedem Falle findet aber

113 Ebd.

114 Strauss plädiert in der Vorbereitung der Stuttgarter Uraufführung 1912 für die Tilgung der Kulisse der Opernbühne auf der Bühne, um damit das Publikum in Jourdain Palais und das reale Publikum perspektivisch zusammenfallen zu lassen. Die Gründe lagen wohl allerdings weniger in der beabsichtigten Illusionswirkung als in der Gefahr der zu großen Distanz der Sänger zum Auditorium. Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 158.

eine Brechung der intradiegetischen Illusion der sich gerade vollziehenden »allomatischen« Verwandlung von Ariadne und Bacchus statt.¹¹⁵

Hier ist ein kleiner Einschub vonnöten: Distanz und Unmittelbarkeit sind mit dem Begriff der Diegese verknüpft, auch wenn dies im strengen Wortsinne kritisierbar wäre, da er bei Plato gerade die Trennung vom Mimetischen meint, während Diegese hier auf das Theater übertragen wird. Pfister umgeht dieses Problem durch sein auf semiotische und informationstheoretische Überlegungen fußendes Konzept, indem er von äußeren und inneren Kommunikationssystemen spricht, in denen Sender und Empfänger agieren. Trotzdem soll im Weiteren dem Begriff der Diegese der Vorzug gegeben werden – zum einen, weil er in mehreren Disziplinen, insbesondere in Filmwissenschaften und Filmmusikforschung fest etabliert ist, zum anderen, weil er von Beginn an über die ursprüngliche Bedeutung hinaus konzipiert ist: Auch Genette (und vor ihm Souriau) erweitern den Begriff und setzen ihn nicht gleich mit dem altgriechischen *diegesis* im Sinne der erzählenden Rede. Diegese wird dabei als Überbegriff verstanden, der das Universum, das Raum-Zeit-Gefüge bezeichnet, in welchem die Handlungen stattfinden, und schließt neben der Erzählung auch den Film, das Sprech- und Musiktheater ein.¹¹⁶

Für Pfister ist jedenfalls die Illusionswirkung eines intradiegetischen Raumes auf Grund der mimetischen Unmittelbarkeit auf der Bühne maßgeblich durch zwei Möglichkeiten gestaltbar: zum einen durch das Verhältnis des realen Bühnenraums zum fiktiven Schauplatz, andererseits durch die Relation von Schauspieler zu fiktiver Figur. Die Bühne kann als Bühnenraum kenntlich gemacht oder bewusst als solcher von den Schauspielern thematisiert werden, oder sie kann durch eine (detail-)reiche Ausstattung als Bühne selbst in den Hintergrund treten und auf die immersive Wirkung eines fiktiven Raums angelegt sein. Zahlreiche Mischformen, wie etwa karge Bühnenausstattung bei reicher Wortkulisse, sind dabei denkbar. Ebenso kann das Verhältnis der Schauspieler zur Figur zwischen den Extrempolen »Identifikation« und »Distanz« pendeln.¹¹⁷ Die mimetische Nähe kann dabei über typisierende Stilisierung oder durch konventionalisierte Mittel hergestellt werden, wie etwa in der *Commedia dell'arte* oder über »konkret-realistische Details«¹¹⁸ wie einem

115 Zu diesem etwas hermetischen Begriff in Hofmannsthals Ästhetik siehe Adrian Kech: *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 74), München 2015.

116 In dieser Offenheit ließe er sich darüber hinaus auf neue mediale Erscheinungen wie Computerspiele oder soziale Medien etc. anwenden.

117 Vgl. Pfister: *Das Drama*, S. 45 f.

118 Ebd.

eigens entworfenem Idiolekt und starker individueller Zeichnung, auf die gerade Hofmannsthal abzielt, wie aus seinem Briefwechsel mit Strauss immer wieder deutlich erkennbar wird.

Ariadne auf Naxos stellt in dieser Hinsicht einen Sonderfall dar. In dieser Oper wird die Frage von Distanz und Unmittelbarkeit, von Illusionswirkung und deren Brechung auf besondere Weise verhandelt. So liegt zwar in Ariadnes Monolog ein größeres Identifikations- und damit ›Nähe‹potential als in den Handlungen Zerbinettas im selben Teil, man erlebt aber gleichzeitig den großen Unterschied zwischen der Primadonna vor dem Auftritt und ihrer späteren Rolle als Ariadne als distanzierendes Mittel gegenüber dem relativ gleichbleibenden Charakter Zerbinettas in beiden Teilen.

Zwangsläufig haben solche Aspekte teilweise einen erheblichen Einfluss auf die Perspektivierung der Figuren – und auf diejenige der Musik –, und sie werden daher in den Analysekapiteln ausführlicher aufgegriffen.

Perspektive in Film und Filmmusik

Zwischen den Kunstformen (Musik-)Theater und Film gibt es – bei allen Unterschieden – strukturelle Gemeinsamkeiten nicht nur in historischen Verbindungen, sondern auch auf Grund der plurimedialen Verfasstheit und der »Kollektivität von Produktion und Rezeption«,¹¹⁹ die sie deutlich von rein textbasierten, erzählerischen Techniken unterscheiden. Grundsätzlich lässt sich dem Film so einerseits eine Verwandtschaft und Abgrenzung zur Bühnenkunst, andererseits auch eine genuine Nähe zur Erzählung attestieren, wie sie die Filmnarratologie untersucht.

Film ist nicht an die auf der Bühne zumindest für eine szenische Einheit geltende Kongruenz von Darstellungszeit und dargestellter Zeit gebunden, sondern kennt über Anordnung und Schnitt der Sequenzen erzählanaloge Möglichkeiten, Zeitverläufe diskontinuierlich zu präsentieren und somit Erzähl- und erzählte Zeit auseinanderfallen zu lassen. Der wesentliche Unterschied für die Frage der Perspektive ist die jederzeit modulierbare Entfernung der Zuschauer zum Geschehen, die im Theater auf gleichbleibende Entfernung und Blickwinkel begrenzt ist und allenfalls durch Figurenbewegung der Schauspieler (z. B. an Randbereiche der Bühne oder direkt ins Publikum gewendet) verändert werden kann. Durch die Mittel der Kamera (Einstellungsgröße und -perspektive, Kamerabewegung, Einstellungsschnitt

119 Pfister: *Das Drama*, S. 47.

und -übergang, Zoom etc.) wird der buchstäbliche Blick auf das Geschehen variabel gestaltbar, was den Eindruck der Teilnahme am Geschehen und damit den Wirklichkeitseffekt erhöhen oder brechen kann. Ein einer Bühnenszene vergleichbarer Handlungsabschnitt lässt sich so durch unterschiedliche Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen perspektivisch auffächern sowie mit einer impliziten Interpretation oder Semantisierung des Geschehens verbinden, die auf der Theaterbühne nur innerhalb der Aktion der Schauspieler möglich ist.

Daraus ergibt sich eine Nähe zu narrativen Techniken, insbesondere zur vermittelnden narrativen Instanz, die sowohl auktorial darstellend als auch ausschließlich aus Figurenperspektive geschildert sein kann. Genettes Kategorien der Fokalisation (»wer sieht?«) und der narrativen Instanz (»wer erzählt?«) fallen dabei auf Grund der mimetischen Darstellung gewissermaßen zusammen. Analog zum Leser einer Erzählung wird »der Betrachter eines Filmes [...] nicht, wie im Drama, unmittelbar mit dem Dargestellten konfrontiert, sondern über eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz – die Kamera bzw. den Erzähler«. ¹²⁰

Diese Nähe zum Narrativen zeige sich auch in der Darstellung von figurenlosen Räumen, die der Film im Gegensatz zum Drama kenne. Diese Beobachtung Pfisters ist insoweit zu relativieren, als im Roman ausgiebige Beschreibungen von Landschaften wie von Innenräumen zwar gezwungenermaßen im Mitteilungsmodus des Narrativen stattfinden, dabei aber nach Genette gerade das Gegenteil bezwecken, nämlich über die Detailliertheit der Beschreibung und die Zurückstellung der Erzählinstanz eine Mimesis-Illusion erzeugen. Dem Theater fehlt diese Möglichkeit, da der Bühnenraum durch seine Ausgestaltung zwar semantisch aufgeladen inszeniert werden kann, aber nicht, wie die Kameraaufnahme, den Raum oder Ort in der Zeit verlaufend interpretierend darstellen kann. Die Oper nimmt diesbezüglich eine dritte Position ein, da Musik zwar nicht objekthaft-deskriptiv sein kann, sehr wohl aber sowohl imaginäre oder szenisch nicht dargestellte Räume gestalten als auch auf der Bühne inszenierte Räume zusätzlich mit Bedeutung aufladen und auch auf Basis eines figurenlosen Bühnenraums einen »effet du réel« herstellen oder vorbereiten kann. Das Vorspiel zu Wagners *Walküre* mit der musikalischen »Inszenierung« des d-Moll-Wintersturms oder die Einleitung

120 Pfister: *Das Drama*, S. 48. Eine weitere Analogie zur Erzählung spricht Pfister ebenfalls an. Der Film kenne tatsächliche sprachliche Narration über Texteinblendungen und Erzählerstimme aus dem Off. Einschränkend muss allerdings erwähnt werden, dass dies (im 20. Jahrhundert vermehrt) auch auf der Bühne denkbar ist.

zum 2. Akt vom *Rosenkavalier*, die die festliche, aber aufgeregte Geschäftigkeit im Hause Faninal musikalisch darstellt, seien als sprechende Beispiele für den ersten Fall genannt. Erst nach dem gehobenen Vorhang erfährt die vorher erklangene Musik ihre szenische Konkretion, im ersten Falle als ›Außen‹ eines dargestellten ›Innen‹, im zweiten als Darstellung des Gewimmels im Palais. Dabei betont Wagner explizit, dass die Bühne »eine Zeitlang leer« zu bleiben hat (I, T. 118) und womit zugleich der zweite Fall, die musikalische Ausgestaltung des leeren Bühnenraums berührt ist. Auch Strauss nutzt diesen Effekt, z. B. am Ende des *Rosenkavaliers*, wenn die figurenlose Bühne nur durch die letzte pantomimische Aktion des Dieners unterbrochen wird.¹²¹

In den Filmwissenschaften wurden die genannten und vorgestellten Konzepte der vorigen Teilkapitel vielfältig aufgegriffen und diskutiert, auf eine differenzierte Anwendung auf das Medium und die Kunstform Film kann hier verzichtet werden – da die etablierten Begriffe größtenteils deckungsgleich sind und auf die Oper ohnehin adaptiert werden müssten. Die narratologische Studie von Markus Kuhn führt dies in einem eigenen Kapitel zu Perspektive und Fokalisierung detailliert aus;¹²² ausschließlich diese Aspekte werden im Folgenden diskutiert.

Auch Kuhn kritisiert Genettes angesprochene Inkonssequenzen in der Vermengung von Wahrnehmung und Wissen, da es letztlich in dessen Bestimmungsversuchen unterschiedlicher Arten von Fokalisierung nur um »Informationspolitik oder -regulierung« gehe. Kuhn trennt folglich die Wissens- oder Informationsebene von der Wahrnehmungsebene, indem er Fokalisierung als »Möglichkeit der Informationsselektion und -relationierung« begreift und stattdessen um den Begriff der »Okularisierung« für den visuellen Aspekt (der durch die Kamera gelenkten und geleiteten Wahrnehmung) und der »Aurikalisierung« für die auditive Ebene ergänzt.¹²³ So trennscharf dies auch erscheinen mag, erzeugt es allerdings neue Probleme: Wenn Okularisierung für die Filmanalyse in figuraler bzw. personaler Perspektive bedeutet, dass eine Figur gerade etwas oder jemanden nicht wahrnimmt, was eine andere

121 Überhaupt erfährt die Synchronisierung des Vorhangs mit der Musik im Musiktheater von Strauss und Hofmannsthal eine genaue Festschreibung, welche heutige Inszenierungen meist nicht beachten. Im ersten Akt des *Rosenkavalier* ist z. B. genau festgelegt, wo und wie der Vorhang zu fallen habe, sogar der Ort der Beschleunigung im letzten Schlussklang ist festgehalten: »vom letzten Viertel der Fermate ab rasch« (I, 342,7). Strauss geht trotz Fermate ungewöhnlicherweise von einem voll ausgeschlagenen Schlussklang aus.

122 Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 119–194.

123 Ebd., S. 120, 122. Die Begriffsbildung erfolgt in Anlehnung an François Jost: *L'oeil-caméra: entre film et roman*, Lyon 1987.

hingegen sieht, betrifft dies automatisch Fragen sowohl der Wahrnehmung als auch der Figureninformiertheit. Der über die Perzeption erfahrene Wissensstand kann so für den weiteren Verlauf der Handlung relevant werden. So sehr die Kritik Kuhns (und Wolf Schmidts bezogen auf die textbasierte Erzähltheorie) am diffus bleibenden Wissensbegriff verständlich ist, so sehr ist die scheinbar Klarheit schaffende Separierung ebenso problembehaftet.¹²⁴ Wissen und Wahrnehmung hängen eben zusammen, die komplexe Verbindung entzieht sich jedoch der Erfassung durch eine allgemeine Theoriebildung, da sie jeweils anders gelagert sein kann. Sie soll deshalb im Folgenden jeweils am Einzelfall verhandelt werden, wo das Verhältnis relevant und bestimmbar wird. Zwei kurze Beispiele sollen dies deutlich machen: Klytämnestras Verfasstheit und Sichtweise ändert sich, wenn sie vom Tod des Sohnes erfährt, und Elektra zeichnet das Bild ihrer Schwester völlig verändert, wenn sie in ihr – aufgrund eines falschen Wissensstands – die einzige weitere verbliebene Nachfahrin Agamemnons sieht. Strauss schildert dies durch eine neue Anschmiegsamkeit ihrer Musik in der zweiten Chrysothemis-Szene, wenn sie die Satzstruktur und Klanglichkeit ihrer Schwester aus dem vorigen Dialog aufgreift und imitiert.

Auf alle drei Bereiche (Fokalisierung, Okularisierung und Aurikalisierung) wendet Kuhn die Genettesche Unterscheidung null/intern/extern an und begreift die »Null-Okularisierung« als den »statistisch häufigsten Normalfall«, den sogenannten »Nobody's shot«.¹²⁵ Ob (bezogen auf Oper) das binaristische Modell Wolf Schmidts sinnhafter ist, das nur die figurale oder externe Zuordnung kennt, soll im abschließenden Bestimmungsversuch diskutiert werden. Sicherlich gibt es jedoch Passagen, in denen sich Strauss' Musik »neutraler« verhält, etwa in weiten Passagen seines Konversationstones, in dem dann nur kleine Einsprengsel als motivische Gesten oder leitmotivische Kommentare perspektivierende Funktionen übernehmen. Der Verlauf des Dialogs und der Handlung steht im Zentrum, wie dies Strauss selbst im Falle Wagners in unterschiedlichen Darstellungsmodi beschreibt oder (bezogen auf seine Oper *Intermezzo*) differenziert.¹²⁶

124 Kuhn gesteht diese Konsequenz selbst ein: *Filmnarratologie*, S. 123. Außerdem vermengt er dann naturgemäß doch wieder beide Bereiche in den Begrifflichkeiten, eben weil sie zusammenhängen, wenn er etwa von der »visuellen Erzählinstanz« bei Fokalisierung spricht, die er gerade noch als Möglichkeit der Informationsselektion definiert hat.

125 Ebd., S. 128.

126 Vgl. Kapitel 1, S. 98 ff..

Auch Kuhn kennt den Unterschied eines Blickes »mit der Figur sozusagen *von innen* auf die ‚äußere Welt‘«, im Gegensatz zum Blick »im übertragenen Sinne *ins Innere* der Figur«. Er operiert jedoch nicht mit der jeweiligen Verlagerung des Standpunktes innerhalb oder außerhalb einer Figur, wie es Bal mit dem Konzept der ›Focalizers‹ vorschlägt, sondern sieht in einem Fall ein Wahrnehmungsphänomen (»innere Okularisierung«), im zweiten eine Wissens- oder Informationsrelation (»interne Fokalisierung«).¹²⁷ Doch auch hier geht die Unterscheidung nicht voll auf, denn der zweite Fall – der Blick ins Innere der Figur, den Kuhn im Folgenden (nach Schmid) als Introspektion bezeichnet – ist, wie er selbst schreibt, weniger von »Fragen des Wissens im engeren Sinne« als vielmehr von »verschiedene[n] Formen des bewussten und unbewussten Denkens und Erinnerns, emotionale[n] Empfindungen, [...] Wahrnehmungsverzerrungen«¹²⁸ bestimmt. Der Fall zeigt jedoch, dass sowohl Wahrnehmungsphänomene als auch Gedanken und Gefühlsprozesse über figurale Perspektivierung verhandelt werden müssen; diese Differenzierung wird häufig vernachlässigt, insbesondere in narratologischen Studien. So wenig diese drei Bereiche trennscharf zu unterscheiden sein mögen, lohnt es sich doch, sie jeweils für sich und in ihrem Verhältnis zueinander in den Blick zu nehmen, da jeweilige Schwerpunktsetzungen durchaus bestimmbar sind, z. B. Mimes Denken (zu Beginn des ersten Aktes von *Siegfried*) oder Isoldes Hören.

Auf fachinterne Detailverhandlungen der Filmwissenschaften zum Thema Perspektive (etwa zur Rolle der Kamera, zu Schnitt/Montage, Überblendung und Zoom, Rückblende bzw. Vorausnahme, Voice-over etc.) soll hier verzichtet werden,¹²⁹ da diese Fragen – so relevant sie auch sein mögen – für die hier im Zentrum stehende Fragestellung eher metaphorisch bzw. als partiell greifendes Analogon denn als theoretisches Fundament von Interesse sind.

127 In dieser Unterscheidung ähnelt er Schmidts Ansatz, der ebenfalls zwischen »dem Zugang des Erzählers zur Innenwelt einer Figur« als dessen Kompetenz und der »Darbietung der Welt aus der Sicht einer Figur« unterscheidet; allerdings bedeutet nur Letztere für ihn Perspektive, wohingegen Kuhn dies als Fokalisierungsphänomen definiert (Wolf: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 142). Da es in der Oper jedoch (zumindest im hauptsächlichen Darstellungsmodus) keinen Erzähler gibt, maximal eine erzähleranaloge, nonverbale Instanz, kann diese Trennung hier fallen gelassen werden.

128 Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 149.

129 Eine breite Literaturdiskussion zum Thema findet sich in Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 140 ff.; eine kommentierte Bibliographie enthält Sigrid Lange: *Einführung in die Filmwissenschaft*, Darmstadt 2007, S. 151 ff.

In der filmmusikalischen Forschung¹³⁰ werden naheliegenderweise Fragen verhandelt, die sehr viel mehr Übereinstimmung mit der Frage nach musikalischer Perspektivierung in der Oper aufweisen. Dieser Umstand ist allein durch die enge historische Verbundenheit beider kompositorischen Genres evident, wie sie Pioniere wie Max Steiner – sein Taufpate war Richard Strauss¹³¹ – und Erich Wolfgang Korngold vertreten. Gerade wegen genuin filmischer Grundvoraussetzungen und vielleicht auf Grund der größeren Nähe des Genres Film zu narrativen Techniken und Erzählwelten hat die Filmmusik-Forschung weit umfangreicher die Frage nach der perspektivierenden Wirkung der Musik für die Kunstform gestellt als es vergleichbare musikologische Arbeiten zu Instrumentalmusik und Oper tun. Die Grundzüge dieser Diskussion sollen im Folgenden eingehender behandelt werden.¹³² Als wesentliche perspektivierende Funktionen werden dabei zumeist die Ebene des zusätzlichen Kommentars zum Bildgeschehen, die Bedeutung illustrativer Effekte im Zusammengehen von Musik und Bewegung auf der Leinwand und die Aufgabe einer emotionalen Lenkung der Zuschauer genannt. All diese lassen sich dabei aus dem Erbe der Operntradition herleiten, leben jedoch von den Möglichkeiten exakter Synchronisierung der beiden Bereiche Hören (die Effektpur und die Musik gleichermaßen betreffend) und Sehen. Michel Chions Konzept der »Audio-Vision« nimmt genau diese Tatsache in den Blick und behandelt folglich eine »spezifisch perspektivische Haltung«, die von der gegenseitigen Beeinflussung beider geleitet ist:

Die Konsequenz für den Film ist, dass der Ton – viel mehr als das Bild – zu einem subtilen Mittel emotionaler und semantischer Manipulation werden kann.

130 Dieser Bereich hätte als musikwissenschaftliche Teildisziplin genauso gut im folgenden Teilkapitel behandelt werden können. Es bietet sich jedoch an, die Fragestellungen gerade in der Relation zum Medium Film zu betrachten, da die Aufeinanderbezogenheit von synchroner Bild- und Tonspur spezifische Besonderheiten aufweist. Dennoch sind die Überschneidungen zur Kunstform Oper als Ursprung des filmmusikalischen Genres evident: Sie diene als wesentlicher Orientierungs- und Ausgangspunkt für die Pioniere der Filmmusik.

131 Peter Wegele: *Der Filmkomponist Max Steiner*, Wien u. a. 2012, S. 73.

132 Nur diejenigen, die sich eingehend mit Begriffsbildung und theoretischen Konzepten auseinandersetzen, seien im Folgenden aufgegriffen. Zahlreiche weitere Einzelstudien wären zu nennen, die sich meist auf ein oder wenige konkrete Beispiele konzentrieren. So z. B. Knut Holsträters Analyse der unterschiedlichen Erzählperspektiven in Kubricks *A Clockword Orange*, die der Musik einen »fundamentalen Beitrag zur Perspektivität des Erzählens« beimisst. Vgl. Knut Holsträter: »Musik als Mittel der Perspektivierung im narrativen Film *A Clockword Orange* von Stanley Kubrick«, in: *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, hg. von Victoria Piel, Knut Holsträter und Oliver Huck, Hildesheim u. a. 2008, S. 103–120, 106.

Einerseits beeinflusst uns Klang direkt physiologisch [...], andererseits hat Klang direkten Einfluss auf unsere Wahrnehmung: Durch das Phänomen des *Valeur ajoutée* interpretiert er die Bedeutung eines Bildes und lässt uns im Bild Dinge sehen, die wir sonst nicht oder anders sehen würden.¹³³

Mit dem freien Übertrag des von Olivier Messiaen geprägten Begriffs des »*Valeur ajoutée*« berührt er damit eine Prägung des optischen Eindrucks durch Klang bzw. Musik. Dadurch wird eine Verknüpfung der beiden Ebenen hergestellt, die über ein rein additives Verständnis nicht erklärbar ist. Die Idee des hinzugefügten Werts ist insofern mit dem Konzept der Superadditivität verwandt.¹³⁴ Die Überlegung ist gerade deshalb für die ebenfalls audiovisuelle Kunstform Oper wertvoll, da sie auf wahrnehmungstheoretischer Basis mit dem häufig geäußerten Vorwurf der Verdopplung bei »zu« illustrativen kompositorischen Vorgängen aufräumt.¹³⁵ Zwar mag der »äußerst unwirkliche Eindruck« entstehen, dass »der Ton unnütz wird und er den Sinn nur verdoppelt, obwohl er tatsächlich etwas hinzufügt; entweder als Ganzes oder durch die Unterschiede, mit denen man nun etwas sieht«.¹³⁶ So sehr seine filmtheoretischen Überlegungen auf den Möglichkeiten exakter, auf Millisekunden genauer Synchronität der beiden Ebenen beruht – etwa beim Thema des Synchronisationspunkts (»*synchronèse*«) oder dem Begriff des »*sound-shot*«, finden sich einige Ausgangssituationen bereits im Musiktheater, insbesondere in einem, das – wie das Wagnersche und das Straussische – ein genaues Zusammengehen von szenischer Repräsentation sowie musikalischer Ausgestaltung wichtig nimmt und dies bereits im kompositorischen Prozess berücksichtigt und festschreibt.¹³⁷ Insofern sollen seine Überlegungen zum »Effekt der Dissonanz« bei der Überlagerung intra- und extradiegetischer Musik und zur »audio-visuellen Dissonanz« bzw. zum »Gesagt-gezeigt-Widerspruch«¹³⁸ in späteren analytischen Fällen aufgegriffen werden.

133 Michel Chion: *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, Berlin 2012, S. 12, 38.

134 Vgl. Anm. 442 in Kapitel 3, S. 384.

135 Vgl. das Eisler-Zitat über Strauss, Kapitel 3, S. 305 (Anm. 215).

136 Chion: *Audio-Vision*, S. 17.

137 Auch wenn die Anweisungen, insbesondere gestisches Verhalten, Schrittbewegungen etc. in der heutigen Theaterkultur bisweilen kaum berücksichtigt werden.

138 Chion: *Audio-Vision*, S. 184, 192 ff. Für dieses antithetische Verhältnis finden sich in der Sekundärliteratur auch die Bezeichnungen »gegen die Handlung spielen« und »Kontrapunktieren«. Vgl. Andreas Weidinger: *Filmmusik*, Konstanz ²2011, S. 19; Hansjörg Pauli: »Funktionen von Filmmusik«, in: *Film und Musik* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 34), hg. von Helga de la Motte-Haber, Mainz 1993, S. 8–17.

Hans J. Wulff geht so weit, die musikalische Beschreibung bzw. den Ausdruck der »inneren Zustände der Figuren« als »eines der wichtigsten Themen der Filmmusikforschung« zu beschreiben.¹³⁹ Das Grundproblem sei jedoch die häufige Unklarheit, »ob eine Musik tatsächlich einer Figur zugeordnet ist und deren innerer Empfindung Ausdruck gibt oder ob sie die gesamte dramatische Konstellation zu einem musikalischen Ausdruck kondensiert.« Damit stellt sich für den Adressaten die Frage, »ob er die Musik identifizierend nacherlebt oder ob er sie als Beschreibung der Figur ansieht«. Damit berührt Wulff wieder den Punkt, der bereits bei Bal (als Verortung des »Focalizers«) und Kuhn (als Differenz zwischen innerer Okularisierung und Introspektion) berührt wurde. Wulff differenziert erstens Musiken, »die das Geschehen kommentieren«, zweitens jene, »die als „affektive Atmosphären“ ganze Szenen einfärben«, und drittens solche, »die sich ganz offensichtlich in die Emotionen der Figuren einschmiegen«.¹⁴⁰ So unabweisbar ein »perspektivischer Impuls« psychologisierender Musik innewohne, so sei doch häufig eine Verortung oder Bestimmung als »szenische Innenwahrnehmung von Figuren« nicht sicher zu treffen, da sie auch nur ein spezifischer Rezeptionsmodus unter anderen »Aneignungsstilen« sein könne. Zumindest bedürfe es erst weiterer Kontexte, die eine »Emotionsunterstellung« absichern würden und so als Beschreibung des inneren Zustandes einer Figur anzusehen seien. Wulff entwirft dabei eine auf Chatman¹⁴¹ und Hippel¹⁴² aufbauende Unterscheidung verschiedener perspektivischer Zuordnungen und Verankerungen zwischen »slant« als Äußerungen einer Erzählerinstanz und »filter« als erzähltem Welt. Damit sind allerdings wieder Genettes Kategorien von »voix« und »mode« aufgerufen – eine Unterscheidung, die für musikalische Sachverhalte schwer bzw. nur in Ausnahmefällen zu treffen ist, da sie die Annahme einer identifizierbaren Urheberchaft impliziert. Insofern stellt sich die Frage, ob die angestrebte Unterscheidung durch Bals »focalization on« bzw. »through« nicht angemessener zu treffen wäre, wie es z. B. Guido Heldt (s. u.) vorschlägt. Sie

139 Hans J. Wulff: »Arten der Perspektivität und Semantisierung der Musik. Am besonderen Beispiel der Bedeutungs-Aufladung eines Liedes in *Three Seasons (Saigon Stories, USA/Vietnam 199, Tony Bui)*«, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 124–136, 124.

140 Ebd., S. 125.

141 Seymour Chatman: *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca/London 1990.

142 Klemens Hippel: »Mozart statt Wagner. Bemerkungen zur Musik im Film«, in: *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Berlin '93*, hg. v. Jörg Frieß, Stephen Lowry & Hans J. Wulff. Berlin 1994, S. 89–92.

bietet insbesondere denjenigen Kunstformen, in denen die Bestimmbarkeit und Existenz eines Erzählers (bzw. einer analogen Instanz) eine geringere Rolle spielt, die Möglichkeit, hier zu differenzieren.

Von musikpsychologischer Warte nähert sich Claudia Bullerjahn den grundlegenden Funktionen und Wirkungsaspekten von Filmmusik und kommt dabei mehrfach ebenfalls auf perspektivierende Wirkungen zu sprechen. Erhellend ist insbesondere ihre Argumentation mit Hilfe von Modellen aus der Emotionspsychologie, insbesondere ihre Überlegungen zu Empathie. Dort wird die »Fähigkeit zur Übernahme der Perspektive und Rolle einer anderen Person« als fundamentale kognitive Fähigkeit begriffen, die im Kindesalter erworben wird. Dieses grundlegende Vermögen bildet gewissermaßen die anthropologische Basis für jeglichen künstlerischen Umgang mit perspektivischen Wirkungen.¹⁴³ Bullerjahn spricht insbesondere von »emotionaler Perspektivierung«¹⁴⁴ als einer der wesentlichen Funktionen von Filmmusik und differenziert zwischen »atmosphärischen Faktoren, die in einem Film ansonsten nicht vermittelt werden können, wie z. B. Luftdruck, Temperatur, Feuchtigkeit, Raumgefühl, Geruch sowie lokale[r] und tageszeitliche[r] Grundstimmung« und der »Verdeutlichung seelischer Vorgänge und der Symbolisierung von Empfindungen und Leidenschaften«.¹⁴⁵ Anstatt äußere Handlungsmomente oder Vorgänge zu schildern, verlagert Letztere »die Aktionen mehr in die Psyche der darstellenden Personen«, um »unausgesprochene Gedanken zu verdeutlichen«. Dieser zweite Fall entspricht demnach dem Phänomenen interner Fokalisierung, der erste ließe sich mit Pfister in erweiterter Form der »Kulissenfunktion« zuordnen, die in musikalischer Repräsentation immer stilisiert ist und nie »realistisch« sein kann: Sämtliche der genannten Bereiche lassen sich musikalisch nur als Übertragung vermitteln, wie etwa der »Aasgruch« in *Elektra* als fahler Akkord im dunklen Register der Fagotte.¹⁴⁶

143 Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001, S. 192.

144 Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 200. Wichtige Basis ihrer Überlegungen bildet: Zofia Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965.

145 Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 70.

146 *Elektra*, Z. 12,3. Womöglich ließ sich Strauss in der Klangbildung von Berlioz' Bemerkungen zum Klangcharakter des Instruments inspirieren – Ausführungen, die er durch die Bearbeitung von dessen Instrumentationslehre wenige Jahre zuvor sehr gut kannte. Berlioz spricht dort in Bezug auf das Nonnenballett aus Meyerbeers *Robert le Diable* von »schlafenden Tönen der mittleren Tonlage der Fagotte«, die eine »bleiche, kalte, leichenartige Tonfärbung« erzielen würden (Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 206.). Der Akkord ist als halbverminderter Septakkord auff außerdem klangidentisch zum »Tristan-Akkord«, lässt sich also als ironischer Kommentar und typisch Straussischer »Musikerhumor« verstehen. Im Text heißt es an der Stelle: »und scharrst nach einer alten Leiche«.

Als epische Funktion bezeichnet Bullerjahn Aspekte, die in der Narratologie der Erzählerstimme zugeordnet werden: Musik könne »Kommentar des Komponisten zu der in Filmbildern sich ausdrückenden Handlung des Regisseurs« sein, wobei die einfache Ineinssetzung des Komponisten mit der Kommentarinstantz zu kurz greifen mag. Allerdings gebe es gerade im popkulturellen Spielfilm seltener das »auktoriale[] Erzählen«, das Bullerjahn mit der oberen Kategorie gleichsetzt; vielmehr sei eine »personale Erzählperspektive« üblich, wobei das Geschehen durch das »Medium einer oder mehrerer Personen« erschlossen werde.¹⁴⁷ Die Übernahme des Konzepts von Stanzel ist hier unverkennbar. In dieser epischen Kategorie verhandelt sie auch die Darstellung historischer, geographischer oder gesellschaftlicher Bestimmungen über musikalische Stile oder Gattungen. Auch die Herstellung von Sinnbezügen zwischen Handlungssträngen über Leitmotive wird als epische Funktion verhandelt, was der Komplexität leitmotivischen Komponierens nicht wirklich Rechnung trägt.¹⁴⁸

Unter dem Aspekt der »persuasiven Funktion« von Filmmusik berührt sie ebenfalls Fragen der Perspektive; dies entspricht der Ebene der Rezeptionsperspektive der Adressaten, auch wenn Bullerjahn eine Pfister oder Wolf vergleichbare Verortung nicht kennt. Hier thematisiert sie insbesondere die Bedeutung der Steuerung der visuellen Perzeption durch Musik. »Die Wahrnehmung der Bilder affektiv aufzuladen« und »die Distanz um Geschehen zu mindern« (oder zu erhöhen) sind dabei Funktionen, die für Oper und Film gleichermaßen gelten. In diesem Zusammenhang spricht auch sie von der musikalischen Funktion, »die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf bestimmte Personen, Gegenstände oder Ereignisse des Films zu lenken«.¹⁴⁹ Erstaunlicherweise thematisiert Bullerjahn zwar Unterschiede zwischen der Konzertsituation und dem Kinoerlebnis, geht aber auf den viel vergleichbaren Fall der Oper nicht ein: Filmemacher müssten sich eher »allgemeinverbindlicher musikalischer Zeichen« bedienen, da die Aufmerksamkeit nicht

147 Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 70.

148 Generell wird Leitmotivik in der Filmmusikforschung meist auffallend simplifizierend in ihrer bloßen Etikettierungsfunktion, als »Kennzeichnung, Identifikation und musikalische[] Verkörperung von Personen oder Begebenheiten« verhandelt (Josef Kloppenburg: »Musik im Tonfilm«, in: *Handbuch Filmmusik*, hg. von Josef Kloppenburg, Laaber 2012, S. 87–338, 106).

149 Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 73. Ähnlich formuliert auch bei Weidinger: *Filmmusik*, S. 22.

ausschließlich auf der Musik liege und diese unbewusster wirke.¹⁵⁰ Die Oper kennt beide der hier genannten unterschiedlichen Aufmerksamkeitsniveaus in unterschiedlichen Mischungen. Strauss selbst gibt die Anekdote eines Besuchers einer *Salome*-Aufführung in Basel wieder, der – ganz begeistert vom Opernabend – auf die Frage, wie ihm die Musik gefallen habe, geantwortet haben soll: »Musik? Musik habe ich gar keine gehört.«¹⁵¹ So sehr ihn die Reaktion dieses »biedere[n] Schwyzer[s]« amüsiert, so sehr macht er auch deutlich, dass ihm dieser unbewusste und immersive Rezeptionsmodus nicht unsympathisch ist. Von vielen Filmkomponisten und -wissenschaftlern wird eine solche unterschwellige Aufnahme der Musik als typisch für das Medium beschrieben (zum Beispiel von Max Steiner)¹⁵² und bisweilen sogar als ästhetisches Ziel formuliert.

Guido Heldts narratologische Studie über Filmmusik stellt wohl die umfangreichste und profundeste Verhandlung des Themas dar, vor allem in einem zwar auf Genette aufbauenden, aber doch auf filmmusikalische Bedingungen übertragenen Fokalisierungskonzept, das auch die Fragen der Durchbrechung diegetischer Grenzen oder Ebenen berücksichtigt.¹⁵³ Vor allem seine Vorsicht gegenüber der allzu schnellen Postulierung metadiegetischer Narration und seine Kritik an einer »Fetischisierung« des Stimmbegriffs sind dabei für opernmusikalische Fragen von Interesse. Denn folgt man seiner Argumentation, so bietet in beiden Kunstformen das Konzept einer internen Fokalisierung bzw. Perspektivierung für die meisten Fälle adäquatere und treffendere Beschreibungsmöglichkeiten. Ausgehend von einer »skeptischen Adaption«¹⁵⁴ von Edward Branigans filmwissenschaftlicher Hierarchisierung der Erzählebenen, die Heldt eher aus pragmatischen Gründen denn aus inhaltlicher Übereinstimmung vornimmt, führt er später Arten der filmmusikalischen Fokalisierung aus, die sich (inkonsequenterweise) als letzte Schichten in Bra-

150 Ebd., S. 200. Wenig einleuchtend ist Bullerjahns Beobachtung, dass die Konzertsituation im Gegensatz zum Kinobesuch eher »durch Konvention reglementierte Wahrnehmungssituation« sei.

151 Strauss: *SpA*, S. 62.

152 Max Steiner im Interview mit Tony Thomas (https://www.youtube.com/watch?v=eQuNnzH6_g8, abgerufen am 07.11.2022). Die Jahreszahl ist nicht zu ermitteln, es muss aber in den letzten Lebensjahren des Komponisten erfolgt sein.

153 Guido Heldt: *Music and Levels of Narration in Film. Steps across the Border*, Bristol/Chicago 2013, insbesondere das Kapitel: »Music on my mind: metadiegetic narration and focalization«, S. 119–134.

154 Ebd., S. 23.

nigans Modell befinden.¹⁵⁵ Seine Aufteilung von interner Fokalisierung ist – trotz der vielleicht nicht glücklichen Scheidung in »surface« und »depth« – dabei von Interesse: Heldt übernimmt die Trennung von Fokalisierung der Wahrnehmung (»perception«) und der Gedankenwelten (»thought« bzw. »through a character's mind«), die sich filmmusikalisch darstellen lassen.¹⁵⁶

Bezogen auf Film und Filmmusik, kritisiert Heldt die diffuse Verwendung von metadiegetischer Musik, insbesondere bei Claudia Gorbman,¹⁵⁷ die in vielen Fällen keine eingeschobene Narration ist und bei der die Frage nach einer Erzählerstimme oder personalen Urheberchaft weniger wichtig ist, sondern Fokalisierung meint. Selbst da, wo es sich um Narration handelt, so ließe sich hinzufügen, ist die fokalisierende Funktion der Metalepse gleichermaßen wichtig: Tannhäusers Rom-Erzählung etwa übernimmt nicht nur die Funktion einer nötigen Informationsvergabe eines intradiegetischen Narrators, sondern dient insbesondere der figuralen Fokalisierung des Charakters.¹⁵⁸ Heldts Übernahme der Begrifflichkeiten Genettes erfährt dabei eine sinnvolle und Genre-bedingte Weitung, indem der der Stimme zugehörige Bereich des Erzählers offener als ein Träger, der die Informationsvergabe regelt, verstanden wird. Modus hingegen wird definiert als »die Informationsquelle, zu der die Erzählung Zugang hat«.¹⁵⁹ Diese Öffnung der Definition einer solchen perzeptiven und insbesondere narrativen Warte ist dabei für jegliche Bühnenkunst umso wichtiger, da der Abstand zu textbasierten Erzähltechniken deutlich größer ist als im Film.

Weitere Adaptionen betreffen die Frage der Unterscheidungskriterien für verschiedene Fokalisierungsarten, die filmwissenschaftlich von vorneherein nicht über das Wissensverhältnis festgelegt werden können. Heldt diskutiert für die »focalization zéro« das filmwissenschaftliche Verständnis einer »nicht-

155 Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*, London/New York 1992, S. 87 ff. Branigan verortet auf unterschiedlichen Ebenen sowohl die jeweiligen Träger bzw. Quellen der Mitteilung/Erzählung (»agency«/»narrator«) und die jeweiligen Adressaten (»audience«/»narratee«) als auch das Erzählte (die Mitteilung), beginnend beim historischen Autor und den Adressaten der Entstehungszeit.

156 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film*, S. 123, 126.

157 Claudia Gorbman: *Unheard melodies: Narrative Film Music*, Bloomington/London 1987.

158 Siehe dazu Strauss' Tempo-Beobachtungen, Kapitel 1, S. 74 f.

159 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film*, S. 120. Über den offeneren Informationsbegriff wird der diffuse Wissensbegriff Genettes zwar vermieden, die inhärenten Schwierigkeiten sind jedoch nicht gänzlich beseitigt. (Die Übersetzungen ins Deutsche stammen, wie auch in den folgenden Beispielen, vom Verfasser. Der im Englischen übliche Begriff der »agency« ist dabei nicht vollumfänglich zu übersetzen, er impliziert die Bedeutung sowohl einer aktiven Tätigkeit als auch einer bündelnden Instanz.)

subjektiven Darstellung von Ereignissen, wie einem unspezifischen diegetischen Beobachter erscheinen würde«. ¹⁶⁰ Gerade vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob die Genettesche Aufteilung in drei Unterkategorien ›null‹, ›intern‹ und ›extern‹ wirklich sinnhaft ist – zum einen wegen der fehlenden Trennschärfe der Kategorien, die auch Heldt zu Recht als unscharf (›fuzzy‹) bezeichnet, und andererseits, weil in nur partiell wortbasierten Kunstdisziplinen ein Narrator und dessen spezifischer Wissenstand in seltenen Fällen klar bestimmt werden kann. Ohne Genettes Kategorien aufzugeben – was eventuell konsequenter gewesen wäre und wie es z. B. Schmid selbst für die literaturwissenschaftliche Narratologie vorschlägt –, erweitert und kombiniert Heldt deshalb dessen Konzept mit Bals und Branigans Überlegungen. Insbesondere Bals Unterscheidung zwischen ›Fokalisierung auf‹ als externe und ›Fokalisierung durch‹ als interne, figurale Kategorie wird hier zentral. Heldt geht dabei auf den Umstand der nicht unbedingt bestimmbar narrativen Quelle einer getroffenen Äußerung ein: »In Film, narration is not necessarily personalized.« ¹⁶¹ In Literatur kann eine Erzählerstimme zwar versteckt, die Frage der Erzählinstanz im Sinne eines Unmittelbarkeitseffekts verschwiegen oder verschleiert werden; ¹⁶² allein über die grammatische Einschreibung bleibt jedoch stets ein Rest davon enthalten. In einer Opernhandlung wird hingegen die Frage nach einer Erzählerstimme oder, weiter gefasst, einer musikalischen Mitteilungsinstanz über weite Strecken keine Rolle spielen, zumal sie sich ohnehin immer in einem weiten Feld zwischen Produktion, Aufführung und Interpretation bewegt und nicht an Aussageakten eines personellen Trägers festzumachen ist. So sehr sie in einigen Fällen dann doch eine Rolle spielen kann, wird die Frage nach musikalischer Perspektivierung im Musiktheater deshalb jenseits narrativer Zugänge zu finden sein. Heldts Warnung, dass eine »Kategorisierung weniger wichtig sein mag als die Anwendung narratologischer Konzepte als Werkzeuge, um die Wirkungen der Szene zu begreifen«, ¹⁶³ sei hier beigeplottet.

Dieser pragmatische Ansatz gilt insbesondere für die Frage der Bestimmung einer Äußerungsquelle. Heldt greift hier Gedanken von Bal auf, wenn

160 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film*, S. 121 (›the non-subjective representation of events as they would appear to an unspecific diegetic observer‹). Heldt nimm hier Bezug auf Branigan und Kuhn.

161 Ebd., S. 122.

162 Zur Abwesenheit oder zum ›Verschwinden des Erzählers‹ vgl. auch Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 144.

163 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film*, S. 123: »Categorization itself may be less important than using narratological concepts as tools to understand the effects of a scene.«

auch weniger die Frage im Zentrum steht, wer die Äußerung trifft und ›woher‹ sie stammt, sondern wie die Illusion der Perspektivwirkung hergestellt wird.¹⁶⁴ Denn letztendlich geht es in der Oper wie im Film in einem gesteigerten Maße als in Erzählungen um scheinbare Autorschaften, um illusionistische Effekte, deren genaue Wirkungsweise aber von Interesse ist: Der Anschein, dass der Komponist in *Ariadne auf Naxos* im Moment seine Melodie erfindet, dass Zerbinetta ihr musikalisches Repertoire frei zusammenstellt und improvisiert, ist wesentlicher Kern der Szene, ähnlich wie sich ein genuin musikalisch-fokalisierender Effekt einstellt, wenn sich Hans Sachs an Walters Melodie vom Vortrag erinnert, die ihm seitdem im Kopf umherspukt – und das Orchester dem Publikum diese Geistesaktivität vermittelt.

Generell scheint eine friedliche Koexistenz der beiden Zugänge – Aufschlüsselung diegetischer Ebenen einerseits, Benennung perspektivischer Lenkungen andererseits – wünschenswert, denn das eine durch das andere zu ersetzen bedeutet den Verlust wertvoller Analysewerkzeuge. Extradiegetische Musik kann intern fokalisierend wirken, während intradiegetische Musik diese Funktion haben kann, aber nicht muss: Der Chorsatz »Bella vita militar« in *Così fan tutte* tut es nicht, er besitzt eine dramatisch relevante Signalfunktion und hat Bedeutung als musikalische Kulisse; Sentas metadiegetische Ballade tut es hingegen in hohem Maße.

Sinnvoll ist Heldts Differenzierung innerer Vorgänge der Figuren nach der Frage, »was ein fokalisierender Charakter sieht und hört, *und* was er oder sie fühlt und denkt«.¹⁶⁵ Ein besonders reizvoller Sonderfall für die Oper tritt dabei ein, wenn auditive Wahrnehmungsphänomene selbst erinnert oder imaginiert werden und damit genuin musikalische Prozesse Gegenstand der Fokalisierung werden – wenn also Musik selbst figuraler Gedankeninhalt ist. Insbesondere bei ›Künstleropern‹ ist dies relevant. Film kennt hier durch das Operieren mit intradiegetischen Klangraumeffekten und deren Bearbeitung in der Postproduktion andere Zuweisungen bzw. unterschiedliche Grade an figuraler Subjektivität, die von externer Fokalisierung¹⁶⁶ bis hin zu unterschiedlichen Weisen interner Fokalisierung als spezifisch und individuell Wahrgenommenem oder auch nur Imaginiertem reichen kann. Insbesondere, wenn verzerrte Wahrnehmung und Gehörverlust (Affektionen, Tinitus, Beeinträchtigung des Gehörsinns nach lauten Schallereignissen etc.) eine Rolle spielen,

164 Ebd.

165 Ebd., S. 124: »what a focalizing character sees and hears, *and* what she feels and thinks.«

166 Ebd.: »Musically this can mean to show what music a character makes, listens to, likes; characterization through the establishment of diegetic facts.«

kennt Film durch seine Trennung zwischen der Musik- und der Tonspur spezifische Darstellungsmittel durch Effekte und Klangmodulationen. Heldt nennt als Beispiel Abel Gances *The Life and Loves of Beethoven / Un grand amour de Beethoven* (1936), wo durch die Tontechnik pionierhaft Fragen des Hörens verhandelt werden (innerlich, äußerlich, verzerrt, inexistent).¹⁶⁷ Doch zeigt sich hier – wie auch in Enjott Schneiders Beispiel der perspektivischen Subjektivierung der Tonspur in *Forrest Gump* (1994)¹⁶⁸ –, dass die Trennung zwischen tatsächlich Gehörtem und Imaginiertem in einigen Fällen auch zwischen extern und intern fokalisiert nicht leicht zu ziehen ist bzw. bewusst verschwimmt. Außerdem korreliert sie mit der emotiven Ebene: Die Bedrohlichkeit von Geschossen und Gewehrkugeln im letztgenannten Fall impliziert gleichermaßen eine Fokalisierung der Angst des Charakters, genauso im häufig angewandten filmischen Effekt des hörbaren schnellen Pulsschlags als innere Wahrnehmung eines Charakters: Er ist nicht nur anatomische Dokumentation, sondern will die psychische und seelische Verfasstheit mitvermitteln. Er ist die filmische Weiterführung eines längst etablierten Effektes in der Oper, nämlich der stilistischen Nachahmung von Pulsschlag oder Blutzirkulation, die Beispiele sind *Legion*.¹⁶⁹

Den Fokus auf das Wahrnehmen und Hören einzelner Charaktere kennt auch die Oper, allerdings als seltener und meist klar markierter Sonderfall. Die Bereiche Perzeption und Emotion verschwimmen hier meist, selbst bei klarer Schwerpunktsetzung: Isolde nimmt den Hörnerschall der Jagdgesellschaft¹⁷⁰ anders wahr, eben weil sie in einer anderen emotionalen Verfassung ist als Brangäne. Deshalb ist auch eine externe Fokalisation von Schaller eignissen, wie sie der Film durch eine quasi-dokumentarische Schilderung des figuralen ›Points of audition‹ kennt, nicht in dieser Form vorhanden.¹⁷¹

167 Ebd., S. 125. Dazu auch: Hans J. Wulff: »Das Bild, das Hörbare, die Musik: zur Analyse der Ertaubungsszene in Abel Gance, *Un grand amour de Beethoven* (Frankreich 1936)«, in: *Geschichte – Musik – Film*, hg. von Christoph Henzel, Würzburg 2010, S. 139–160.

168 Enjott Schneider: *Komponieren für Film und Fernsehen*, Mainz 42011, S. 17. Schneider spricht hier bezogen auf die Musik ebenso wie auf die Effektspur von »Hörperspektiven« und erweitert Genettes Frage »Wer sieht?« bzw. »Wer nimmt wahr?« aus der Sicht eines praktischen Lehrbuches um »Wer hört wie und was?«.

169 Einen eindrücklichen Fall in *Elektra* (Z. 144a) diskutiert Overhoff (*Die Elektra-Partitur*, S. 178 f.).

170 Siehe dazu ausführlicher den Abschnitt im nächsten Teilkapitel, S. 151 ff.

171 Im Film kann dies hergestellt werden, indem eine Figur eine Musik hört oder spielt und diese als scheinbar realer Raumklang wiedergegeben wird. Der angestrebte Klangeindruck einer ›Authentizität‹ ist dabei das Ziel, selbst wenn er (wie zumeist) über zusätzliche Filter, künstliche Halleffekte etc. in der Postproduktion hergestellt wurde.

Allenfalls Beispiele, wo Charaktere intradiegetisch singen und eine bewusst einfachere, scheinbar reale und alltägliche Musizierszene imitiert wird, ließen sich mit Claudia Gorbman's Modus des »artless singing«¹⁷² vergleichen. Dies gilt insbesondere dann, wenn in dieser Gesangspassage weniger eine Gefühls-schilderung oder emotional identifikatorische Wirkung das Ziel ist (wie in Senta's Ballade in *Der fliegende Holländer*), sondern eher eine Grundstimmung oder -atmosphäre im Zentrum steht. Ein Beispiel dafür ist Baron Ochs' behagliches Singen seines »Leiblieds« am Ende des zweiten Aktes von *Der Rosenkavalier*, zumal es dort nicht die typischen mediantischen Verschiebungen kennt, sondern als einfaches Dominant-Tonika-Pendel erklingt.

Die eigentliche Domäne der Oper ist freilich der zweite Fall in Heldt's Beschreibung interner musikalischer Fokalisation, wo nicht Musik selbst, sondern Gedanken und insbesondere seelische Prozesse musikalisch dargestellt werden. Heldt spricht sowohl von einem »Medium der Narration« als auch von »Musik als Darstellung oder Andeutung mentaler Zustände oder Prozesse eines Charakters«;¹⁷³ Letzterem wird in diesem Fall klar der Vorzug gegeben. Nicht-diegetische Musik fungiert weniger »als externe ›Stimme‹ denn als Emanation eines diegetischen Vorgangs und kann als Vergleich zur Idee der inneren Erfahrung eines Charakters verstanden werden.«¹⁷⁴

Fragen der Zuordnung und Funktion der Musik sind dabei in den Kunstformen durchaus ähnlich, auch hinsichtlich der Folgen für die ästhetische Bewertung, die semantisierende oder ausdeutende Musik häufig erfährt. Was Heldt als typische Vorwürfe gegenüber etablierten Verfahrensweisen im Film ausführt, lässt sich gleichermaßen in Konzert- und Opernkritiken über Strauss finden:

If we understand it as speaking *about* a character's inner life, we may experience it as manipulative; the most common charge against classic uses of music in film. If, however, we understand it as a means [...] to express truths about a character's inner life, we may experience it as a powerful tool.¹⁷⁵

Dabei ist in vielen Fällen nicht klar zu beantworten, ob die musikalische Ebene gerade eine Person von außen charakterisiert oder ob sie wirklich

172 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film*, S. 124. Claudia Gorbman: »Artless Singing«, in: *Music, Sound and the Moving Image (MSMI)*, Vol. 5,2 (Autumn 2011), S. 157–171.

173 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film*, S. 127: »music as representation or intimation of a character's mental states or processes«.

174 Ebd. S. 127: »It is connected to the examples of nondiegetic music not as external ›voice‹, but as an emanation of something diegetic, and can be understood in comparison with the idea of a character's inner experience.«

175 Ebd. S. 128/129

figurale innere Vorgänge aufgreift. Diese Vagheit tritt immer dann auf, wenn es die Gesamtkonfiguration aus sprachlicher Mitteilung, Bühnenbild und Handlungssituation nicht deutlich festlegt; Heldt begreift dies im Vergleich zu sprachlicher Fokalisierung als Stärke und Schwäche zugleich. Dies zeigt sich in der Oper insbesondere bei intradiegetischer, also innerhalb der Bühnenwelt sich ereignender bewusster musikalischer Performance. Lassen sich dabei alle Ebenen der Mitteilung auf die intradiegetische Instanz zurückführen oder nur einzelne Elemente, und sind die Mischungen genauer zu bestimmen, etwa eine orchestrale extradiegetische Ausgestaltung und Kommentierung einer innerhalb der Bühnenwelt getroffenen melodischen Äußerung? Eine allgemeine Theoriebildung vermag hier maximal den Rahmen für individuelle Lösungen zu setzen; mehrere Beispiele zu intradiegetischer Musik werden dabei im folgenden Teilkapitel aus musikwissenschaftlicher Fragestellung zur Sprache kommen.

Wie stets beim Vergleich zweier Kunstformen, ist generell vor platten Analogien¹⁷⁶ zu warnen, zumal die eine zudem erst im 20. Jahrhundert entsteht und sich an die frühere sowohl anlehnt als auch von ihr absetzt. Beide verfügen über unterschiedliche Möglichkeiten, die Wahrnehmung der Rezipienten zu lenken und zu leiten. Film geht als Kunstform, die auf Aufzeichnung und Postproduktion beruht, etwa im unmittelbaren Herausgreifen von Individuen oder Gruppen aus der Masse weit über die Möglichkeiten der Oper hinaus – und bleibt andererseits selbst bei komplexester Filmmusik als hinzugefügter »Soundtrack« (wie es die gängige englische Bezeichnung bereits in der Wortbedeutung ausdrückt) hinter den Möglichkeiten zurück, eine dramatisch-musikalische Struktur als Einheit zu erzeugen, die die Handlung formt, gestaltet und lenkt. Allein die Verwobenheit der musikalischen und der textlichen Mitteilung in den Singstimmen lässt dabei ganz andere Beziehungen zwischen deren Wortbedeutung und musikalischer Ausleuchtung zu.

176 Dazu auch: Wulff: »Arten der Perspektivität und Semantisierung der Musik«, S. 125.

Musikwissenschaften

Musikalische Narratologie I: Überblick

Der Übertrag des literaturwissenschaftlichen Forschungszweiges der Narratologie auf die Musik ist seit gut 30 Jahren fest etabliert.¹⁷⁷ Ist die Frage nach narrativer Perspektive – sowohl als Fokalisierung der Wahrnehmung nach Genette als auch in der Lenkung durch eine narrative Instanz, etwa bei Stanzel – in der Erzählforschung zentral, so wird sie in Beiträgen zur musikalischen Narrativität meist nicht behandelt. Dies hat mehrere Gründe. Erstens: Im Zentrum der meisten musikologischen Überlegungen zum Thema steht zunächst so gut wie immer die Frage, ob, wie und unter welchen Umständen Musik erzählen kann,¹⁷⁸ wodurch sie zwangsläufig bei eher allgemeinen theoretischen Überlegungen der Literaturtheorie verbleiben, die dann auf die Musik übertragen und an einzelnen Beispielen angewandt werden. Es handelt sich dann um Fragen wie jener von ›plot‹ versus ›discourse‹ (oder ›récit‹ versus ›narration‹), narrativem Gehalt (›in‹ der Musik oder

177 Einen Überblick bietet Birgit Lodes: »Musik und Narrativität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 367–382; sowie Nicole Rösch: »Theorien ohne Ende? Grenzen, Möglichkeiten und Perspektiven musikalischer Narratologie«, in: *Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 27, 2012,1 (Themenheft »Musik und Erzählen«), hg. von Matthias Schmidt, S. 5–18, insb. S. 5–9. Lodes äußert sich durchaus kritisch über den Nutzen einer musikalischen Narratologie: »Ich persönlich finde – gerade aufgrund der Unübersichtlichkeit und Heterogenität der Situationen – die Entscheidung, narratologische Ansätze als für die Musikwissenschaft verzichtbar zu halten, durchaus legitim und attraktiv« (S. 374).

178 Die Frage »Kann Musik erzählen?« wird in auffällender Häufigkeit gestellt und dabei meist mit einem »Nein, aber« beantwortet. Als jüngeres Beispiel sei hier stellvertretend Harry Lehmann erwähnt: »Musik ohne Bindung an einen Text ist eigentlich nicht zum Erzählen geschaffen«, in: »Narrativität in der Musik. Eine Skizze«, in: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 245–256, S. 248. Das »aber«, die erzählhaften oder erzählanalogen Beschaffenheiten, wird dann unterschiedlich ausgedeutet: strukturell, etwa als eine musikalische »Hohlform« bei Werner Wolf, die aktiv vom Rezipienten gefüllt werden kann; oder als »Narremek«, als außermusikalische Verweise bzw. als »narratographic effect«. Vgl. Werner Wolf: »Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik«, in: Melanie Unseld/Stefan Weiss (Hg.): *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, Hildesheim u. a. 2008, S. 17–44; darin auch der Beitrag von Katrin Eggers: »Musik als Medium. Metapher, Symbol und ›narratographic effect‹«, S. 117–134; sowie Werner Wolf: »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 23–104.

›außermusikalisch‹) oder dem Versuch des Übertrages von ›Erzählzeit‹ und ›erzählter Zeit‹ auf musikalische Verläufe im Vordergrund. Zudem wird die Frage des potentiellen Erzählens in der Musik oder zumindest der Existenz narrativer Elemente oder erzählanaloger Funktionen in der Regel anhand von Instrumentalmusik untersucht, wie es die Arbeiten von Martina Sichardt oder Siegfried Oechsle unternehmen.¹⁷⁹ Dies hat naheliegende Gründe, um Musik als ›selbstständige‹ Kunstform in ihrer Eigengesetzlichkeit zu untersuchen und die Überschneidungen mit der sprachlichen Ebene eines gesungenen Textes zu vermeiden.

Nicole Rösch spricht in ihrem grundlegenden Überblicksartikel zu Grenzen und Möglichkeiten einer musikalischen Narratologie als einer der wenigen Beiträge das Thema Fokalisierung an, verhandelt aber den Begriff (entgegen der Definition Genettes) ausschließlich als Gegenstand der narrativen Instanz, aus der heraus erzählt wird, und geht auf konkrete musikalische Umsetzungen nicht weiter ein.¹⁸⁰

179 Als Beispiele seien genannt: Martina Sichardt: *Entwurf einer narratologischen Beethoven-Analytik*, Bonn 2012, und Siegfried Oechsle: »Forminterne Eigenzeiten und narrative Strukturen. Zum Werkkonzept der d-Moll-Symphonie op. 120 von Robert Schumann«, in: *Robert Schumann und die große Form*, hg. von Bernd Sponheuer/Wolfram Steinbeck, Frankfurt (M.) 2009, S. 29–51. Auch Georg Mohr spricht den (fast) ausschließlichen Fokus auf Instrumentalmusik des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts in der musikalischen Narratologie an: »Kann Musik erzählen? Musikphilosophische Kurzgeschichten«, in: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 321–342, 333f. Siegfried Oechsle unterscheidet in Instrumentalmusik am Beispiel der vierten Symphonie zwischen »formzeitliche[r] Primärebene« und der »Zeitebene, an die Begriffe wie Vergangenheit, Geschichte oder Erinnerung geknüpft werden können«. Es gehe bei solchen Passagen meist um Stellen, die als Referenz an frühere Stationen des Formverlaufes erinnern und sie nochmals aufgreifen. Die Beispiele basieren stets auf dem Bruch mit einer erwartbaren Konvention, von der das Publikum eigentlich ausgeht, die dadurch auffälligen Stellen würden als Rückwendungen oder »Erinnerungen« deutbar. Ob daraus jedoch die Unterscheidung von »erzählter Zeit« und »Erzählzeit« und der »Anschein einer Instanz, die ›hintergründig‹ Regie führt« (S. 46 f.), herausgelesen werden kann, ist fraglich oder bleibt zumindest spekulativ. Birgit Lodes folgend, lässt sich dies als ein Beispiel verstehen, in welchem durch narrative Terminologie beschrieben wird, was auch mit etablierten musiktheoretisch-analytischen Begrifflichkeiten beschreibbar wäre. Zu Oechsles Analyse auch Florian Kraemer: »Raum – Perspektive – Narration. Was Gustav Mahler zur intermedialen Narrationstheorie beitragen könnte«, in: Döhl/Feige (Hg.): *Musik und Narration*, S. 227–244, 229.

180 Rösch: »Theorien ohne Ende?«, S. 13. Dabei relativiert sie die Aussage Vincent Meelbergs, dass musikalische Fokalisierung niemals intern sein kann, Meelberg diese jedoch mit der Performance, also der Interpretation durch die Aufführenden gleichsetzt – ein Gedankenstrang, der hier nicht weiterverfolgt sein soll. Vgl. Vincent Meelberg: »Sounds like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond«, in: Sandra Heinen/Roy

Florian Kraemer geht etwas ausführlicher auf den Perspektivbegriff in Mahlers Sinfonien ein, den er ausblickartig am Ende seines Beitrags beschreibt. Dabei steht als zentraler Aspekt die Kategorie des musikalischen Raums im Vordergrund, den er erzähltheoretisch zu fassen sucht. Kraemer geht von einem »fokussierten Hörbereich« aus, den er offen als »tatsächlich hörbaren Raum« definiert. Dieser werde »aussagekräftiges Analysekriterium«, wenn

weitere fiktive Klangräume neben dem aktuellen Raum zu existieren scheinen. Sobald sich ein ‚Klanggeschehen‘ in diesen Raum herein bzw. aus ihm hinaus bewegt, findet ein ‚Perspektivwechsel‘ statt, der einen narrativen Effekt [...] erzeugt, da die Bewegung in den Hörbereich hinein suggeriert, das Klanggeschehen existiere unabhängig von seiner räumlichen Vermittlung. Anscheinend hat es vorher in einem (virtuellen) anderen Raum existiert, den der Hörer nicht wahrnehmen kann. Insofern weist der fokussierte Hörbereich Ähnlichkeiten zum ‚point of view‘ bzw. zur ‚Perspektive‘ in der literarischen Erzählung auf.¹⁸¹

Das Erklingen derselben Musik in unterschiedlichen (real-räumlichen oder virtuellen, über Instrumentation und Dynamik hergestellten) Entfernungsgraden deutet er dann als Perspektivwechsel, »vergleichbar der Kamera im Film«, die »ebenfalls eine Vermittlungsfunktion gegenüber der bloßen Vorführung des Geschehens (wie es etwa in der Theaterszene geschieht) generieren kann.«¹⁸²

So produktiv ein solcher Ansatz gerade für die Opernbühne sein kann: Für eine musikalische Perspektivierung im hier beabsichtigten Sinne bleibt dieses Ergebnis zu offen: So ließe sich letztlich jede geänderte Instrumentation als narrativer Perspektivwechsel verstehen. Zudem erweist sich die schlichte Funktionszuschreibung der einzelnen musikalischen Parameter als zu simpel: Die Klanggestalt wird bei Krämer als »vermitteltes Geschehen«¹⁸³ zur narrativen Instanz, welche die *Story*, die als aus den Parametern Tonhöhe und Tondauer bestehende ›Hauptsache‹ verstanden wird, einer Kamera gleich lenkt und steuert. Perspektive wird als Klang in unterschiedlichen Entfernungsgraden verstanden. In der konkreten Situation einer Opernhandlung können die beschriebenen Aspekte in der Tat die von Kraemer genannten Wirkungen zeigen und darüber hinaus den Figurendarstellungen zugeordnet werden, wie sie auch Anselm Gerhard für die Grand Opéra im frühen 19. Jahrhundert aus-

Sommer (Hg.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlin 2009, S. 245–260, 258.

181 Kraemer: »Raum – Perspektive – Narration«, S. 239.

182 Ebd., S. 231.

183 Ebd.

führt (s. u.). Dabei kann die Idee des Näherns und Entfernens von Klang in einer kontinuierlich verdichtend-steigernden oder abnehmenden Abfolge angelegt sein und somit eine genuin-dramatische Funktion übernehmen: etwa in den *derrière-la-scene*-Passagen vor dem eigentlichen Auftritt Jochanaans in der zweiten Szene von *Salome*, die dessen Erscheinen schließlich (für Salome und das Publikum gleichermaßen) zum mit höchster Spannung erwarteten Ereignis werden lassen¹⁸⁴ – oder im sich entfernenden Hörnerschall und dessen unterschiedlichen Interpretationen im zweiten Akt von *Tristan und Isolde* (dazu wird in Bezug auf Abbate später noch zu sprechen sein).

Diese perspektivierenden Mittel sollen in dieser Studie detailliert in den analytischen Kapiteln aufgegriffen werden, dabei jedoch gerade nicht als primär narrativ, sondern als ›unmittelbar‹ darstellend verstanden werden. Denn ob in solchen Momenten tatsächlich narrative Sachverhalte benannt werden, bleibt fraglich. Ähnliches gilt für Birgit Lodes' anschaulichen Vergleich, um die Konkretheit der Wortsprache der Unbegrifflichkeit des Musikalischen gegenüberzustellen: »Sie [die Musik] kann etwa durch ein Lauter- und Leiserwerden das Herannahen und Sich-Entfernen einer Prozession suggerieren – nicht aber mitteilen, wie viele Personen wann und wo und mit welchem Anliegen vorbeischreiten.«¹⁸⁵ So unzweifelhaft richtig diese Feststellung ist, so sehr ist zu bezweifeln, ob dies überhaupt ein genuin narratives Phänomen ist und nicht vielmehr ein mimetisch-darstellendes – eingeholt über die Kategorie des musikalischen Raums. Gerade in der Oper sorgt meist das Setting der Bühnendarstellung für die angesprochene Konkretion – etwa im Opferzug als heidnischem Introitus vor dem Beginn der zentralen Klytämnestra-Szene in *Elektra* (dort zunächst ohne jegliche sprachliche Narration), die raum- und personenperspektivisch von Strauss musikalisch gelenkt wird.

Aus diesen Beobachtungen heraus liegt es nahe, sich im Folgenden mit musikologischen Überlegungen zu Fokalisierung und Raumwirkungen in der Oper zu befassen.

Bild und Raum in der Oper

Manfred Hermann Schmidts Studie »Musik als Abbild« behandelt musikalische Perspektivierung in erster Linie bezogen auf das Musiktheater Webers und Wagners; seine Studie ist eine der ersten, die das Thema musikwissen-

184 Siehe dazu auch S. 234, S. 326.

185 Lodes: »Musik und Narrativität«, S. 367.

schaftlich eingehender verhandelt. Sein Ausgangspunkt ist der schwer zu fassende Aspekt von musikalischer Bildlichkeit. Die zentrale Frage ist, woher es rührt, dass Musik »über sich hinausweisen kann, den Hörer etwas Zweites hinter dem Erklingenden suchen lässt und in dieser Brechung eine eigenartige Bildlichkeit hervorruft? Der Fähigkeit, ein Bild zu geben, geht die Eigenschaft voraus, Bild zu sein. Musik bildet sich selbst ab.« Dabei thematisiert Schmid als einen Aspekt den Zug, »Musik gleichsam zu verlegen und von verschiedenen Warten aus wirken zu lassen«.¹⁸⁶ Diese Überlegung zieht sich durch das ganze Buch, wird aber insbesondere im ersten Kapitel verhandelt. Er sieht insbesondere in der Technik einer »bedeutsam werdende[n] Gegenüberstellung von Zitat und Komposition« die Möglichkeit, mit Musik zu operieren, die dem Autor, in diesem Fall Weber, »gar nicht zu gehören« scheint: »Musik, die keinen ›Tonsetzer‹ braucht«, ¹⁸⁷ Die darauf aufbauende Zuweisung unterschiedlicher Musiken zu Bühnenfiguren ähnelt den im ersten Kapitel dargestellten Äußerungen Pfitzners.¹⁸⁸ Am Beispiel des Freischütz-Waltzers im ersten Akt beschreibt Schmid in einer genauen Analyse die Reduktion und Fragmentierung der Musik, die sowohl die bildhafte Wirkung der den Tanzboden verlassenden Paare darstellt als auch in der Coda den Eindruck eines Perspektivwechsels hervorruft. Dieser lässt sich unschwer als innere Fokalisierung beschreiben:

Der Tanz war allen zugehörig. Die Coda ist mit den Ohren von Max gehört. Die Musik ist nicht mehr direkt gegenwärtig, spielt nicht mehr quasi an der Rampe, sondern ist in die Vorstellung eines einzelnen gerückt und trägt dabei Spuren von Vergangenheit und Erinnerung. [...] Die verschiedene musikalische Präsenz von Walzer und Coda führt zu einem Bruch in der Zeitlichkeit — eine bis dahin undenkbare Erscheinung [...].¹⁸⁹

Schmid unterscheidet dabei zwischen »direkter Musik« des Tanzes und »indirekter« des gewesenen Tanzes, ohne allerdings mit Begrifflichkeiten von

186 Manfred Hermann Schmid: *Musik als Abbild*, Tutzing 1981, S. 9.

187 Ebd., S. 11. Bisweilen stellen sich nationale Lesarten ein, wenn Schmid eine Weber-Wagner-Linie vorstellt und bei Rossini stattdessen von »folkloristische[m] Aufputz« (S. 11) spricht. Gerhard wird im Gegenzug gerade Techniken bei Meyerbeer und Rossini als Initial für perspektivierende Effekte in der Oper des 19. Jahrhunderts herausarbeiten (s. u.).

188 Vgl. Kapitel 1, S. 126 ff.. Auch Pfitzner erwähnt die Stelle als einziges näher besprochenes Beispiel in seinem Aufsatz zu Webers Oper. Vgl. Hans Pfitzner: »Webers ›Freischütz‹«, Geleitwort zu meiner »Freischütz«-Aufführung in den Maifestspielen zu Cöln den 11. Juni 1914«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Augsburg 1926, S. 83.

189 Schmid: *Musik als Abbild*, S. 24, 25.

intra- und extradiegetischen Ebenen zu operieren.¹⁹⁰ Auch Wagner erwähnt die Stelle ausführlich und betont im zweiten Bericht über die Pariser Aufführung der Oper nicht nur seine eigene Betroffenheit, sondern insbesondere die musikalische Konzentration auf die Darstellung der Gedanken des Hauptdarstellers:

Die Stelle war es, wo die Bauern ihre Mädel zur Hand genommen hatten und mit ihnen in die Schenke walzten; der bräutliche Jäger blieb allein am Tische im Freien, – er brütete über sein Mißgeschick; – der Abend ward immer dunkler, und in der Ferne verklangen die Hörner der Tanzmusik.¹⁹¹

Die »Fähigkeit zum Wechsel der musikalischen Perspektive« erlaube denn auch Wagner daran anschließend die »völlige Isolierung einer Person«. Schmid zieht dabei den anachronistischen Vergleich zur Bühnentechnik und zu Spotlight-Effekten, als »hätte die Musik Wagners viele Analogien mit einer späteren Beleuchtungstechnik«.¹⁹² Auch auf Instrumentalmusik wendet Schmid diesen Ansatz an. In Schumanns Nachspielen zu Klavierliedern sieht er auch hier vergleichbare und in diesem Sinne gedeutete Wechsel von »direkter« zu »indirekter« Musik als »Flucht in die Erinnerungshaltung«. Es ist eine Bemerkung von Philipp Spitta, die Schmid hier den Perspektivbegriff aufgreifen ließ: »Bald läßt er so die Empfindung des Lieds im Verklingen noch einmal in ganz neuer Beleuchtung erscheinen, bald spinnt er eine Schlußwendung des Textes in Tönen aus, gleichsam eine tiefe Perspektive öffnend, in welcher sich der Blick verliert«.¹⁹³ Bedeutsam für die herausgearbeiteten Effekte ist dabei stets der Wechsel zwischen unterschiedlichen Arten von Musik, die Verwandlung voriger Elemente in eine andere satztechnische Ebene; für die Erinnerungshaltung ist dabei insbesondere ein Zitatzusammenhang ausschlaggebend, auch als Rückblick innerhalb derselben Komposition. Neben ihren profunden Analysen ist es ein Verdienst der Studie, dass sie an verschiedenen Äußerungen von Musikgelehrten und Denkern des 19. Jahrhunderts aufzeigt, dass Fragen einer »Einengung des Blickfelds« und ebenso der Wei-

190 Dies ist zu großen Teilen der Zeit des Entstehens geschuldet: Die Begrifflichkeiten waren zur Zeit ihres Erscheinens in den Film- und Literaturwissenschaften gerade im Entstehen begriffen, die bereits existierenden Überlegungen Genettes wurden z. B. kaum über den französischen Sprachraum hinaus rezipiert. Insofern ist es bemerkenswert, dass Schmid aus anderer Warte zu teils übereinstimmenden Ergebnissen und Beschreibungen kommt.

191 Wagner: »Der Freischütz in Paris (1841). 2. ›Le Freischütz.«-Bericht nach Deutschland«, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 1, Leipzig 1911, S. 220–240, S. 221.

192 Schmid: *Musik als Abbild*, S. 232.

193 Ebd., S. 100. Philipp Spitta: »Ein Lebensbild Robert Schumanns«, in: *Sammlung musikalischer Vorträge*, Nr. 37/38, hg. von Paul Graf von Waldersee, Leipzig 1882, S. 1–102, 77.

tung oder Fokussierung durch musikalische Mittel durchaus eine Rolle spielen – auch wenn sie meist nur kursorisch verhandelt wurden.¹⁹⁴

Einen wesentlichen Beitrag auf diesem Gebiet stellt Anselm Gerhards Studie zum Musiktheater im Paris des 19. Jahrhunderts dar,¹⁹⁵ auch wenn er in seinen kulturhistorisch ausgerichteten Untersuchungen den analytischen Ansatz einer Perspektivierung des Bühnengeschehens nur am Rande aufgreift. In Bezug auf Rossinis *Guillaume Tell* spricht Gerhard von einer »musikdramatischen Revolution«, die er (u. a.) in dem neuen Verfahren beobachtet: »einzelne Protagonisten mit einem Schlaglicht aus dem Rahmenbild einer großangelegten Exposition herauszuholen«. Die Innovationskraft dieser Technik sei späteren Betrachtern weniger offensichtlich, eben weil Vergleichbares längst durch den Film etabliert und bekannt sei.¹⁹⁶

Gerhard sieht bei Rossini einen Typus vorgeformt, der bei Meyerbeer immer weiter ausgearbeitet werde: »Die einzelnen Protagonisten treten vor dem Hintergrund eines pompösen Rahmens auf, der musikalisch vom Chor beherrscht wird.« Die so entstehenden »Tableaus« (auch wenn dieser eingebürgerte Begriff, wie Gerhard aufzeigt, mehrere Probleme mit sich bringt) werden noch bei Wagner (etwa in *Rienzi* und *Lohengrin*) Verwendung finden, und auch Strauss greift dieses Muster auf (in *Feuersnot* sogar als Handlungseröffnung). Was den Szenentyp auszeichnet und eigentlich vom statisch bildhaften Begriff des Tableaus unterscheidet, ist die Möglichkeit, »mit wechselnden Schwerpunktsetzungen einzelne Charaktere hervorzuheben, in der Darstellungsform von der Totale zur Großaufnahme wechseln zu können.« Gerhard spricht am Beispiel einer kurzen Passage aus *Guillaume Tell* von einer »polyperspektivistische[n] Dramaturgie«, welche die »zentralperspektivischen Anschauungsformen der traditionellen Oper aufbricht«.¹⁹⁷ Was bei Rossini (und

194 Schmid: *Musik als Abbild*, S. 286. Insbesondere Nietzsches Bezeichnung der Wagnerschen Kunst als »Vergrößerungsglas« findet hier eine eingehende Interpretation.

195 Anselm Gerhards: *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1994. Weitere Arbeiten, die das Thema meist kursorisch verhandeln: der Beitrag Julian Rushtons zu »Characterization« im *Oxford Handbook of Opera* (hg. von Helen M. Greenwald, S. 334–351); Michael Halliwell: *Opera and the Novel. The Case of Henry James*, Amsterdam/New York 2005, S. 45ff.; Swantje Gostomzyk Dissertation über die Opern Detlev Glanerts: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine interdisziplinäre Studie der Opern von Detlev Glanert*, Frankfurt/M. u. a. 2007. Gostomzyk arbeitete dabei zumeist mit Pfisters Ansatz der Informationsebenen im semiotischen Kommunikationsmodell.

196 Ebd., S. 90.

197 Ebd., S. 91.

selbst bei Meyerbeer¹⁹⁸ und Wagner) nur partiell und ansatzweise anzutreffen ist und neben traditionellen Darstellungsformen steht,¹⁹⁹ wird bei Strauss ein wesentliches Prinzip seines Komponierens werden. Die musikalische Perspektivierung der Bühnenhandlung, die das Geschehen aus der Sicht einer einzelnen Person schildert und zu anderen Gruppen oder Personen bis hin zur »Totale«²⁰⁰ wechseln kann, wird bei ihm zum besonderen Charakteristikum: Die Kategorie des Raumes steht hier in Vermittlung von und Verknüpfung mit psychologischer Innenschau, die gerade vor dem Rahmen des Äußeren, der intradiegetischen gesellschaftlichen Öffentlichkeit zum Tragen kommt. Vor allem der Wechsel und die verschiedenen Ausführungsmöglichkeiten solcher ›Hörwinkel‹ werden immer wieder aufs Neue erprobt und ausgeführt, der montagehafte Schnitt stellt dabei nur eine Möglichkeit der extremen Kontrastbildung dar. Daneben stehen verschiedene Mittel der Vermittlung und Verwandlung – bleibt man in filmischen Analogien Gerhards, wären diese als Überblendungen, Kameraschwenks oder Zoom zu beschreiben; musikalisch zentral ist dabei die Rolle der Modulation. Diese Darstellungsformen können auch gleichzeitig auftreten, wie sich an mehreren Stellen aufzeigen lässt, etwa in der Lever-Szene des *Rosenkavaliers*.²⁰¹

Adorno beschreibt diese Technik, filmartige Schnitte und Wechsel in der musikalischen Faktur bis hin zur Gleichzeitigkeit mehrerer unterschiedlicher Strukturen einzusetzen, als Bruch mit Erwartungshaltungen. In seinem Strauss-Aufsatz von 1964 spricht er von der »ursprünglich von Berlioz formulierten, von Strauss dann voll entwickelten Kategorie des *imprévu*«. ²⁰² Debussy geht in dieser Hinsicht sogar so weit, in Berlioz und Liszt die eigentlichen Vorläufer der Straussischen Kompositionstechnik zu sehen – und gerade nicht Wagner.²⁰³ Gerhard nennt als Beispiel für eine »domestizierte« Adaption

198 Bei Meyerbeer sei, so Gerhard, gerade diese Möglichkeit jedoch konsequenter als bei Rossini angewendet, vgl. Gerhard: *Die Verstärkung der Oper*, S. 178.

199 Ebd., S. 66.

200 Ebd., S. 92.

201 Siehe dazu: Michael Lehner: »In der Antichambre der Marschallin. Formkonzeption und Polystilistik bei Richard Strauss«, in: *Kreativität – Struktur und Emotion*, hg. von Andreas C. Lehmann u.a., Würzburg 2013, S. 231–240

202 Adorno: *Strauss*, S. 581. In *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* benennt er noch genauer die »Straussisch-Berliozsche Technik des *imprévu*«, vgl. *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/M. 1971, S. 275. In diesem Sinne ist Berlioz' Symphonik ein wichtiger Einfluss (wohl mehr noch als sein Schaffen für das Musiktheater, von dem Strauss nur eingeschränkt Kenntnis gehabt haben dürfte).

203 Debussy: *Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, S. 83. Eine Meinung, der er jedoch selbst widerspricht, wenn er an anderer Stelle von einem »gesteigerten Wagnerianer« spricht.

des Berliozschen Verfahrens den fünften Akt von Meyerbeers *Les Huguenots*, dessen finale Steigerung er ebenfalls als »Dramaturgie unvermittelter Kontraste«²⁰⁴ beschreibt und dabei sogar Parallelen zu filmischen Techniken Alfred Hitchcocks sieht. Das gelte insbesondere im Bereich der räumlichen Perspektivierung. In der musikalischen Darstellung des allmählichen Näherns der katholischen Mörder in *Les Huguenots* beispielsweise erreicht das unvermeidbare Morden immer mehr den Zuschauer; dabei wird den Protagonisten der Raum und ebenfalls »ihre Musik« genommen: Der Luther-Choral *Ein feste Burg* wird – als »Symbol des unerschütterlichen Glaubens« – beschleunigt, tonal in den hohen Kreuzbereich gehoben und schließlich diminuiert und fragmentiert.²⁰⁵ Für Gerhard sind in der dadurch herbeigeführten Steigerung der ängstlichen Erwartung des Publikums durchaus Nähen zum filmischen Thriller und dessen Mittel der »Suspense« zu beobachten. Unter Bezugnahme auf Walter Benjamin und Sigmund Freud sieht er einen Übergang »vom traditionellen zu dem von Benjamin als typisch modern diagnostizierten« Begriff des Schocks.²⁰⁶

Vorläufer einer solchen musikalischen Montage und Kontrastierung bis hin zur Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Musiken lassen sich gelegentlich im früheren Musiktheater finden. Vor allem Mozarts kompositorische Verfahren dürften auf Strauss dabei einen größeren Einfluss gehabt haben als die von Gerhard aufgezeigten Verfahren der Perspektivierung bei Rossini und Meyerbeer, die ihn vielmehr mittelbar über die Übernahme, Adaption und komplexere Ausgestaltung Wagners geprägt haben wird.²⁰⁷ Die Gegenüberstellung des behäbig zuständlichen Liedchens des Osmin in *Die Entführung aus dem Serail*, das vom drängenden Belmonte immer wieder gestört, schließlich aus seiner Ruhe gerissen und in Aktion gebracht wird,²⁰⁸ ließe sich anführen, oder die wohl berühmteste Fest-Szene der Operngeschichte im ersten Aktfina-

204 Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 178.

205 Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 176. Auf die Chancen und Gefahren einer solchen anachronistischen Analogie zwischen den Kunstformen und medialen Realisierungen sei nochmals hingewiesen. Angewandt auf Strauss, ist ein solcher Vergleich durchaus weniger problematisch, da mehrere Zeitgenossen diese Parallele ziehen und selbst Strauss und Hofmannsthal dies thematisieren. Vgl. dazu die eingehenden Bemerkungen in der Einleitung, S. 13.

206 Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 179.

207 Als im späten 19. Jahrhundert ausgebildeter Dirigent war Strauss selbstverständlich – genauso wie Gustav Mahler – durchaus mit Meyerbeers Opern vertraut. Die wenigen Bemerkungen in seinen Schriften legen jedoch kein sehr inniges Verhältnis nahe, vgl. Strauss: *BE*, S. 72; Strauss: *Dokumente*, S. 63.

208 Vgl. Stefan Kunze: *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 199–200.

le des *Don Giovanni* mit der Über- und Gegeneinanderstellung unterschiedlicher Tänze, Musiken und sozialer Orte. Strauss' bekannte Mozart-Verehrung war nicht nur Attitüde,²⁰⁹ sondern ist durchaus in seiner musikalischen Faktur aufzeigbar: zwar weniger in Melodiebildung oder stilistisch-klanglicher Nähe – hier liegt das doppelbödiges Spiel mit einem klassizistischen ›Als-ob‹ näher –, aber dafür in der Lust an der Überfülle musikalischer Partialgestalten, die eine solche »Anschmiegsamkeit« der Musik überhaupt erst ermöglicht.

Für Meyerbeer und Berlioz konstatiert Gerhard vergleichbare Verfahren, die er »erst nach 1830« als »systematisch angewandt«²¹⁰ erachtet. Im Unterschied zu Mozarts Konstruktion einer musikalischen Gleichzeitigkeit interpretiert Gerhard dies als unmittelbare künstlerische Verarbeitung eines neuen Großstadtlebens, das die Dichte unterschiedlicher Sinneseindrücke in gesteigertem Maße als Normalität erfährt und wahrnehmbar macht. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts kommt es bekanntlich zu einer immensen Beschleunigung und Intensivierung großstädtischen Lebens. Durch neue Verkehrsmittel und technische Errungenschaften wie die Elektrifizierung der europäischen Großstädte entsteht ein permanenter Wandel, der bereits nach wenigen Jahrzehnten selbst die Anfänge eben dieser Entwicklung geradezu behäbig wirken lässt. In der Moderne um 1900 schlägt sich diese ungeahnte Verdichtung und Zunahme auch in gesteigerten Komplexionsgraden künstlerisch hergestellter Gleichzeitigkeiten bzw. heterogener, kontrastierender Ebenen und Teile nieder, längst nicht nur in der Oper. Charles Ives' *Central Park in the Dark* von 1906 – fast zeitgleich mit Strauss' Einaktern *Salome* und *Elektra* entstanden – thematisiert diese moderne Stadterfahrung als Orchesterstück in collageartiger Schichtenkomposition und nimmt dabei zugleich bereits einen nostalgischen Standpunkt ein, indem es die vergangene Welt New Yorks vor der Zeit des Verbrennungsmotors imaginiert.²¹¹ Das vielfach bereits von Zeitgenossen

209 Vgl. Thomas Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990; sowie ders.: »Strauss und Mozart«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart/Weimar 2014, S. 84–95.

210 Gerhard: *Die Verstärkung der Oper*, S. 181.

211 Vgl. Denise von Glahn: »Musikalische Stadtlandschaft: *Central Park in the Dark*«, in: *Musik-Konzepte: Charles Ives*, Bd. 123, hg. von Ulrich Tadday, München 2004, S. 89–108. Auch Charles Ives spricht in seiner beigefügten *Note* den bereits nostalgischen Aspekt an: »This piece purports to be a picture-in-sounds of nature and of happenings that men would hear some thirty or so years ago (before the combustion engine and the radio monopolized the earth and air), when sitting on a bench in Central Park on a hot summer night.« Charles Ives: *Central Park in the Dark*, hg. von Jacques-Louis Monod, New York 1973, S. 31.

angesprochene Grundgefühl einer ›Nervosität‹ des Fin de Siècle lässt sich dabei als ein bestimmendes Signum der Zeit benennen. Strauss fasst das Gefühl pointiert zusammen in einer humorvollen Erinnerung an die Reaktion seines Vaters, dem er aus *Salome* »einiges auf dem Klavier vortrommelte«: »Gott, diese nervöse Musik! Das ist ja gerade, als wenn einem lauter Maikäfer in der Hose herumkrabbelten.«²¹²

Musikalische Narrativität II: Stimme und Perspektive

Zentral für die Frage nach der Figuren-Perspektivierung in der Oper ist die bis auf den heutigen Tag umfangreichste Arbeit, die sich dem Thema der musikalischen Narrativität in der Oper widmet: Carolyn Abbates *Unsung voices*. Das Buch ist eine der wenigen Arbeiten, die sich eingehend mit Wahrnehmungsmodi und Lenkungsweisen in der Oper befasst, die von Abbate jedoch weder als solche benannt noch anhand der Begriffe Perspektive oder Point of view²¹³ gefasst werden, sondern stattdessen als narrative (oder narrativ-analoge) Instanzen, als (Erzähler-)Stimmen bezeichnet sind. Mit dem Begriff der Stimme bezieht sie sich dabei auf das im englischsprachigen Raum einflussreiche Buch *The Composer's Voice* von Edward T. Cone²¹⁴ sowie auf den Stimmbegriff des französischen Strukturalismus, insbesondere bei Roland Barthes (weniger bei Gérard Genette, dessen Theoriebildung nur gestreift wird). Das theoretische Grundkonzept ihrer Überlegungen entstammt Jean-Jacques Nattiez' Arbeiten zur musikalischen Narrativität,²¹⁵ dessen diesbezüglichen Skeptizismus sie teilt: »I will interpret music as *narrating* only rarely. It is not narrative, but it possesses moments of narration, moments that can be identified by their bizarre and disruptive effect.«²¹⁶ Abbate versteht sowohl Oper als auch Instrumentalmusik als primär mimetische Künste, die

212 Strauss: *BE*, S. 226.

213 Der Begriff fällt bezeichnenderweise nur ein einziges Mal und ist dort wiederum auf die Erzählinstanz bezogen. Zudem wird er mit den »Schutzhandschuhen der Anführungszeichen« (Genette) verwendet, vgl. Abbate, *Unsung voices*, S. 223.

214 Edward T. Cone: *The Composer's voice*, Berkeley/Los Angeles 1974. Vgl. dazu auch die kritische Diskussion des Ansatzes von Cone und Naomi Cummings (*The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington/Indianapolis 2000) bei Melanie Wald: »Musik und Subjektivität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart u. a. 2013, S. 289–306, 292–293.

215 Jean-Jacques Nattiez: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, übersetzt von Carolyn Abbate, Princeton (NJ), 1990.

216 Abbate: *Unsung Voices*, S. 29.

allerdings »moments of diegesis«²¹⁷ besitzen können; im Falle der Oper wird dies – gerade bei Wagner – an sehr reichhaltigen Erzählungen der Opernfiguren selbst ausgeführt.²¹⁸ Mit der ›Stimme‹ soll genau die Präsenz einer narrativen Instanz lokalisiert werden, die jedoch, »far from being normal or universal«, nur als »certain isolated and rare gestures in music, whether vocal or nonvocal«, formuliert sind und die sie als »subject's enunciations« begreift.²¹⁹ Dabei steht für sie der retrospektive Aspekt der Erzählungen in Wagners Opern im Vordergrund. Die längste Erzählung einer Opernfigur in Wagners Werken, Wotans Monolog in *Die Walküre*, deutet sie in diesem Sinne als eine Äußerung, die sowohl textlich wie auch musikalisch von Wotan selbst stammt.²²⁰ Abbate fragt in diesen ausgewählten Passagen demnach weniger nach einer dramatisch-perspektivischen Bühnenwirkung als vielmehr nach der Stimme als »source of sonority, as a presence or resonating intelligence« – ein Konzept, das sich an Cone anlehnt, aber die sich mitteilende Intelligenz oder Instanz eben nicht mit der Stimme des Autors, des Komponisten gleichsetzt, sondern als »aural vision of music animated by multiple, decentered voices localized in several invisible bodies«. Diese Öffnung auf mehrere Stimmen schließt sowohl ›vocal personae‹ als auch nicht-vokale Stimmen mit ein, die sich als »different kinds or modes of music that inhabit a single work« manifestieren.²²¹

Dabei kommt Abbate mehrfach auf Phänomene zu sprechen, die sich (aus der Argumentation dieser Studie heraus) naheliegender (und einfacher) als musikalische Perspektivierung des Bühnenvorgangs begreifen lassen. Zudem ist das Feld ihrer Untersuchung auf Grund ihrer Fokussierung auf Akte der Narration und der Frage nach der Quelle der narrativen Aussage klar auf meist retrospektive Momente eingegrenzt. Abbate versucht gezielt, die in Musik nicht genauer zu bestimmende Frage nach einem (extra- oder intradiegetischen) Erzähler an Hand ausgewählter Opernszenen zu beantworten. Dies führt sie zu gelegentlich spekulativen Annahmen und im Ungefähren verbleibenden Bestimmungen (»silent presence of a discursive subject«; »from so-

217 Ebd., S. vii, siehe auch S. 53.

218 Zur Frage des mimetischen Charakters von Musik überhaupt: Karol Berger: »Diegesis and mimesis: the poetic modes and the matter of artistic presentation«, in: *The journal of musicology*, Vol. 12, No. 4 (1994), S. 407–433.

219 Abbate: *Unsung voices*, S. xii, ix.

220 Ebd., S. xiv sowie Kapitel 5.

221 Ebd., S. 11, 13, 12.

mewhere that we cannot see«²²²; »Subjectivity is [...] made mysterious«²²³) und zu bereits grammatikalisch-logisch zweifelhaften Postulaten²²⁴ (»The passage [...] is [...] a voice«²²⁵) sowie zu teilweise umständlich-bemüht erscheinenden Denkmodellen (der Unterscheidung von »plot-Brünnhilde« und »voice-Brünnhilde«²²⁶). Abbates Ansatz bleibt dessen ungeachtet ungemein produktiv, da die Auffächerung in mehrere Mitteilungs-Schichten erstmals detailliert thematisiert und interpretiert wird. Hier soll daher die Beschränkung auf narrative Akte zugunsten genuin musikdramatischer Darstellungsmodi aufgehoben werden, die für die Kunstform Oper wohl deutlich bestimmender sind.

Ein großer Teil von Abbates Beobachtungen zu narrativen Stimmen in der Oper ist von zwei typischen, jedoch immer Ausnahme bleibenden Handlungssituationen auf der Bühne geleitet, die speziell für das Thema der Perspektivierung zentral sind: sängerische Episoden innerhalb der Bühnenwelt einerseits und Fokus auf die Wahrnehmung einzelner Figuren andererseits.

Intradiegetischer Gesang

Operncharaktere singen bewusst als Teil der Bühnenhandlung und werden nicht nur vom Publikum, sondern können auch von den übrigen Figuren explizit singend auf der Bühne wahrgenommen werden (Abbate bezeichnet dies als »phenomenal song«). Die reizvolle Doppelbödigkeit, dass Sänger Figuren darstellen, die sich zwar nach Opernkonvention ohnehin singend mitteilen, aber dort wiederum zu bewusst auftretenden Sängern werden, ist so alt wie die Oper selbst und reicht von den frühen *Orfeo*-Opern bis zu zahlreichen sängerischen Episoden bei Mozart, Meyerbeer, Verdi, Wagner, Strauss und vielen anderen. Abbate sieht eine Besonderheit in der klaren Kennzeichnung

222 Ebd., S. 56.

223 Ebd., S. 14.

224 Abbates analytische Bemerkungen, die fast immer auf der Ebene des Klavierauszugs verbleiben, sind zwar von inspirierender Kreativität geleitet, verbleiben jedoch häufig an der Oberfläche und weisen nicht immer eine zwingende Triftigkeit aus. So bleibt etwa das »orchestral 'he said'« in den Schlusstakten von Dukas' *L'apprenti sorcier* eine Annahme, die eher aus der Analyse der Goetheschen Ballade geleitet zu sein scheint. Der faszinierende Argumentationsstrang soll am Ende um jeden Preis musikanalytisch eingeholt werden (vgl. Abbate, *Unsung voices*, S. 58–60).

225 Ebd., S. 56.

226 Ebd., Kap. 6, S. 206 ff.

solcher Passagen durch die Trennung von der übrigen Klanggestalt der Oper, ein Grundcharakteristikum für ihre Bestimmung von Stimmen.

»The song, foregrounding the process of performance, also makes musical improvisation and composition palpable; it forces us to deal explicitly with ourselves as listening subjects, for we – the audience – are mirrored by the rapt listeners on stage.«²²⁷

Die beabsichtigte Hördramaturgie lässt sich jedoch umgekehrt womöglich treffender fassen: Das Opernpublikum wird in eine vergleichbare Position versetzt wie ein zuhörender Protagonist auf der Bühne. Der zweite Auftritt zu Beginn von Mozarts *Entführung aus dem Serail* (Nr. 2, Lied und Duett) ließe sich beispielsweise in diesem Sinne so begreifen: Belmonte hört Osmins Lied, das in sich selbst bereits die Handlung der Oper zusammenfasst und vorwegnimmt, unterbricht ihn mehrfach und wird von der strophischen Statik und Behäbigkeit, die wir miterleben (müssen), zunehmend in Unruhe versetzt, bis sich der aufgestaute Ärger schließlich entlädt (»Verwünscht seist Du samt Deinem Liedek«, *Allegro*, T. 53 ff.²²⁸). Gleichzeitig setzen die Interventionen Belmontes eine eigene Dynamik in Gang: Das Strophenlied intensiviert sich, verdichtet die musikalische Faktur durch den hinzugefügten Holzbläser-Satz und beschleunigt das Tempo genau in dem Moment, in dem der Text seines Liedes sich mit der gerade stattfindenden Realität der Szene deckt: »Oft lauscht dann ein junges Herrchen, kirrt und lockt das kleine Närrchen« (T. 41-44).²²⁹ Die Dynamik und Unterbrechung des Liedes als Lied auf der Bühne setzt genau in dem Moment die Handlung in Gang, in dem sie erzählt wird.

Dieser Doppelbödigkeit wohnt stets ein besonderer Reiz inne, sie wird in ihrer perspektivischen Funktion im 19. Jahrhundert neu ausgestaltet. Die Ballade des Raimbaut²³⁰ in Meyerbeers *Robert le Diable*, auf das auch Abbate kurz eingeht, ist ein vergleichbares Beispiel: Robert (und wir mit ihm) muss die Erzählung mithören, auch hier – Abbate lässt es unerwähnt – findet eine Verdichtung der Begleitstruktur des Orchesters in den weiteren Strophen bzw. Couplets statt. Die Spannung des zuhörenden Robert nimmt bis ins

227 Abbate: *Unsung Voices*, S. 85.

228 Mozart: *Entführung aus dem Serail* (NMA Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 12), S. 52.

229 Vgl. zu der Passage auch die analytischen Bemerkungen Stefan Kunzes in: *Mozarts Opern*, S. 119–120.

230 Die Schreibweise wechselt sowohl im Erstdruck der Partitur als auch im von Johann Peter Pixis erstellten Klavierauszug (beide erschienen bei Maurice Schlesinger) zwischen »Raimbaut« und »Raimbaud«. Bei Abbate heißt es irrtümlicherweise stets »Rimbaud«, wohl auf Grund der Namensähnlichkeit mit dem französischen Lyriker.

2.1 Konzepte und Begriffe in den Geisteswissenschaften

a) **Osmin** (singt wie zuvor während der Arbeit) c) (sieht ihn an, dreht sich herum und singt wie zuvor)

Wer ein Lieb-chen hat ge - fun-den, Doch sie treu - lich zu er - hal - ten, Son - der lich beim Mon - den

Ob. 1,2
Fl., Ob., Fg. (3 Oktavregister)

Str. *p* Str. *pp* Str. *p* Str. pizz.

schei - ne, Freun - de nehmt sie wohl in acht! Oft lauscht da ein jun - ges Herr chen,

Str.

Notenbeispiel 1: Mozart: *Die Entführung aus dem Serail*, Zweiter Auftritt: Nr. 2, Lied und Duett

a) Strophe 1 (T. 1 ff.) b) Strophe 2 (T. 20 ff.) c) Strophe 3 mit Tempowechsel ins Allegro (T. 37 ff.)

Unerträgliche zu, bis er schließlich eingreift und den Singenden maßregelt: Eine *ff*-Lauffigur im Unisono (verstärkt durch punktierte Verdoppelung des zu Grunde liegenden Gerüstsatzes) setzt als auffällige Orchestergeste in Phrasenverschränkung unmittelbar auf dem finalen Akkord der Ballade ein und eröffnet das dazwischenfahrende Rezitativ.

Die klare Unterscheidung zwischen »performed sung narration« einerseits und der Musik, die außerhalb und für die Figuren auf der Bühne unhörbar erklingt andererseits, werde in Wagners Opern allmählich aufgehoben,²³¹ so Abbate. In Genettes Terminologie ließe sich dies als eine Aufweichung der Grenzen der diegetischen und extradiegetischen Ebene verstehen.²³² Abbates Annahme, dass Tannhäuser, eben weil er Sänger bzw. Künstler ist, nicht nur in

231 Abbate: *Unsung voices*, S. 97.

232 Bezogen auf (Musik-)Theater wäre es ebenso denkbar, von einer intra- und einer extramimetischen Ebene zu sprechen. Da Genette das Diegetische gerade nicht strikt mit der platonischen Begrifflichkeit verbindet, sondern als geschlossene und erfahrbare Realität der Figuren begreift, wird er in diesem Sinne insbesondere in der Filmmusikforschung auch primär auf Sachverhalte angewandt, welche die Mimesis betreffen. Deshalb soll an diesem Begriff – eingedenk aller Widersprüche zur antiken Wortbedeutung – festgehalten werden; auf die Oper bezogen, meint intradiegetisch dann die Bühnenwelt als Realität.

den klar markierten Auftritten als Sänger, sondern auch in der Romerzählung eine »phenomenal musical performance« darbiete – »that seeps into the body of the opera« –, bleibt jedoch spekulativ. Zwar weist die Passage gleich den Episoden von Sängern in zahlreichen Opern einige Merkmale einer geschlossenen Performance auf, wie die klare Markierung des Beginns (»Hör' an, Wolfram!, Hör' an!«, Akt III, Szene 3); dennoch lässt sie sich intradiegetisch als klar markierte Erzählung, als Bericht erklären.

Robert

Raimbaud

Choeur des Chevaliers

Allegro con moto

C'en estrop, qu'on ar-rête un vas-sal in-so - lent.

c'est un dé - mon.

c'est un dé - mon un dé - mon.

Notenbeispiel 2: Meyerbeer: *Robert le Diable*, Introduction. Unvermittelter Abbruch der Ballade »Jadis régnait en Normandie«

Viel einfacher lassen sich Besonderheiten solcher Passagen indes als Intensivierung musikalischer Fokalisation verstehen, die neue Möglichkeiten der Psychologisierung und Subjektivierung zulassen. Tannhäusers Romerzählung beginnt zunächst als Bericht des Erlebten mit einiger erzählerischer Distanz, das Motiv des pilgernden Büßers aus der Orchestereinleitung zum dritten Akt ist als Erinnerung des Erlebten präsent.²³³ Die Erzählung gerät jedoch in dem Maße zunehmend aus dem Ruder, wie auch die erzählende Figur die Fassung verliert: Das Nacherleben Roms mit seinen Klängen (Glocken, »himmlische[] Gesänge«) wird wieder aufgerufen, die Aufregung beim Errei-

233 Wie im ersten Kapitel ausgeführt, ist eine solche Unterscheidung von Nacherleben als Erzählung und dem Unmittelbar-sich-Ereignen für Richard Strauss als Dirigent wie Komponist durchaus ein wichtiges künstlerisches Denkmodell. Er deutet das gesteigerte Tempo (Viertel = 60 statt 50 in der Einleitung) als geraffte Darstellung des Nacherlebten – im Gegensatz zur Unmittelbarkeit der Orchestereinleitung am Aktbeginn, die die Pilgerschaft gewissermaßen »in Echtzeit« darstellt; siehe dazu Kapitel 1, S. 107–109.

chen des Zieles, schließlich Tannhäusers Wut durch die erfahrene christliche Unbarmherzigkeit, die sich schließlich bis zum Entschluss steigert, sich endgültig der Venuswelt zuzuwenden. Die Zuhörer erleben seinen Hass und Ekel mit, bei Tannhäusers wörtlichem Zitat des Papstes erklingt das deformierte, gewissermaßen pervertierte *Dresdner Amen* beschleunigt und chromatisch verengt im Bassregister.

Unbestreitbar ist Tannhäusers Romerzählung eine folgenreiche Neuinterpretation der Narration einer Opernfigur und stellt in Wagners Theater eine Intensivierung der musikalischen Ausdeutung und Darstellung zu *Rienzi* und *Der fliegende Holländer* dar. Warum sie jedoch selbst als intradiegetischer musikalischer Akt wahrgenommen werden soll, nur weil die Opernfigur selbst Sänger ist und in dieser Form im zweiten Akt in der Tat auch agiert (genau wie Wolfram unmittelbar zuvor), leuchtet nicht unmittelbar ein – und noch weniger bei Wotans Monolog im III. Akt von *Die Walküre*, der »in fact a song« sei.²³⁴

Abbate trifft in ihren Beobachtungen durchaus einen entscheidenden Punkt, der die neuen Möglichkeiten musikalischer Perspektivierung in der Oper des 19. Jahrhunderts greifbar macht, verhandelt ihn dann jedoch eher undifferenziert und überträgt ihn spekulativ auf verschiedene monologisierende oder ariose Szenen zentraler Opernfiguren, so dass sich leicht die Frage stellen ließe, was denn dann nicht »performed sung narration« sei: »For a moment he or she is both a poet and a composer, whether a captain's child, or hunter or, like Tannhäuser, in truth a maker of songs.«²³⁵ Im Falle des Tannhäuser wird so neben den in der Tat relevanten Fällen wie dem Sängerfest des zweiten Aufzugs jeder Auftritt zur möglichen phänomenalen Performance; im Falle des fliegenden Holländers werden relevante Unterschiede zwischen Eriks Traumerzählung und Sentas Ballade nivelliert. Was alle diese Fälle eint – und weshalb sie Abbate einer gleichen Interpretation unterwirft –, ist nicht, dass sie alle explizite Lieder sind, sondern dass sie als auf der Bühne stattfindende musikalische Ich-Erzählungen *hochgradig perspektivisch* werden, was sich in verschiedene Grade und Varianten ausdifferenzieren lässt.

234 Abbate: *Unsung voices*, S.201. Stichhaltiger ist Abbates Überlegung im Fall von *Elektra* (S.135): Elektras tägliches Ritual als genuine Performance, als Gesang eines Klageweibes zu deuten ist auf antike Wurzeln zurückzuführen. Hofmannsthal hat bekanntlich mehrere der antiken Vorlagen der Tragödie genau studiert, siehe Karen Forsyth: Hofmannsthal's *Elektra*: from Sophokles to Strauss, in: Puffett (Hg): *Elektra*, S.17–32.

235 Abbate: *Unsung voices*, S.117.

Beispielüberlegung: Sentas Ballade aus *Der Fliegende Holländer*

Sentas Ballade stellt einen besonderen Fall dar, der jenseits von Abbates Beobachtungen zeigen kann, inwieweit ein perspektivischer Ansatz das Musikverstehen auch analytisch zu vertiefen vermag: Senta singt kein eigenes Lied, sondern eine alte Ballade, die sie selbst von Frau Mary kennt (»Wie oft doch hört' ich sie von dir«!; No. 4, Lied, Scene, Ballade und Chor).²³⁶ Sie hat sich diese Ballade jedoch längst zu eigen gemacht, in der Spinnscene erklingt daraus vorwegnehmend ihr eigenes Personenmotiv, das aus dem zweiten Teil der strophischen Anlage entstammt (»Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden«) und welches die Zuhörer bereits in der Ouvertüre als lyrisches Gegenthema zur Holländer-Klangwelt des ersten Liedteils gehört haben. Wagner verlangt in der Bühnenanweisung: »Senta, ohne ihre Stellung zu verlassen, singt leise einen Vers aus der folgenden Ballade vor sich her« (T. 159). Auf der Bühne singt Senta den entscheidenden Vers, der ihre Rolle im Stück beschreibt, versonnen und leise, also kein Textverständnis zulassend, buchstäblich »für sich«. Auf der Bühne herrscht also bereits der explizite Gesang einer Bühnenfigur, im Orchester extradiegetisch vergrößert und perspektiviert durch den Holzbläsersatz – Nietzsches erwähnte Bezeichnung des Vergrößerungsglases kommt in den Sinn.²³⁷ Die Takte heben sich deutlich vom musikalischen Kontext des Spinnerinnenliedes und der Spottverse der Mädchen ab: Wir hören Sentas abwesendes Träumen inmitten der Lebendigkeit der großen Chorszene als Fokussierung eines Individuums in musikalischer ›Großaufnahme‹.

Sentas Leben innerhalb dieser Vision, repräsentiert durch das Lied, stellt sich nun gesteigert in ihrem folgenden Liedvortrag auf mehreren Ebenen als Aneignung der alten Sage dar. Sie singt die Ballade an Marys Statt, die übrigen Mädchen hören zu. Senta sitzt zu Beginn des Liedes in distanzierter Erzählpозиtion, laut Bühnenanweisung »im Großvaterstuhl«. Nach Ende ›ihres‹ lyrischen *più lento* B-Teiles ist eine sanfte Veränderung eingetreten: Das Zuhören der Mädchen geschieht »teilnahmsvoll«, auch Mary hat ihr beharrliches Spinnen als Akt der Verweigerung eingestellt und lauscht ebenfalls (Vers 2). Gegen Ende der musikalisch identischen zweiten Strophe hat Senta ihr Publikum gänzlich eingenommen: Die Mädchen singen »gerührt und ergriffen« mit.

236 Richard Wagner: *Der fliegende Holländer* (*Sämtliche Werke*, Bd. 4,3), hg. von Egon Voss, Mainz 2000, T 275.

237 Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, Berlin u. a. 1999, S. 9–54, S. 16.

Mädchen

pp Wo triffst du sie, die bis in den Tod dein blie - be treu ei - gen?

Die Got - tes En - gel dir könn - ne zei - gen?

Senta (von plötzlicher Begeisterung hingerissen, springt vom Stuhle auf.)

Ich sei's die dich durch ih - re Treu' er lö - se!

Holzbl./Hrn.

Allegro con fuoco

VI.1

VI.2

f Br.

Celli, Ch.

Notenbeispiel 3: Wagner: Der fliegende Holländer, Sentas Ballade, Übergang ins Allegro con fuoco (T. 445)

Auch Senta wird mehr und mehr von der eigenen Performance affiziert, sie ist bereits »beim zweiten Verse vom Stuhle aufgestanden« und »fährt mit immer zunehmender Aufregung fort«. Der Vortrag der dritten Strophe nimmt sie nun so sehr mit, dass sie »zu heftig angegriffen in den Stuhl zurück[sinkt]« (T. 433) Die Mädchen singen nun allein »tief ergriffen« (ihre Teilnahme in Wagners Anweisungen stetig gesteigert) im *pp* fort; Senta fehlt dazu die Kraft, sie fällt aus ihrer Performance, hört auf, eine Geschichte zu erzählen und wird immersiver Teil derselben. Das zeigt sich im letzten Teil, der abschließenden Stretta-Coda, die im *Allegro con fuoco* aus der strophischen Anlage ausbricht: Senta verlässt nun die Form der Ballade und bleibt nicht mehr dabei, Erlern-tes zu interpretieren (wenn auch eigenständig und ergreifend), sondern selbst zu gestalten, zu »komponieren« (bzw. zu improvisieren): »Ich sei's«, sind ihre ersten Worte, in völliger Selbstidentifikation mit der weiblichen Erlöserin in der alten Legende singt sie »von plötzlicher Begeisterung hingerissen, springt vom Stuhle auf«. Das Aus-der-Rolle-Fallen lässt die Mädchen und Mary aufschrecken, das Ausbrechen aus der »objektiven« Strophenform, das Hinaustreten aus der repetitiven Erzählkonvention in einen rein subjektiven Monolog zwingt die Umstehenden zum Einhalt: »Hilf Himmel! Senta!« Und der in

diesem Moment eintretende Erik beendet die Ballade endgültig.²³⁸ Wagner gestaltet in Text, Musik und Szenenanweisung einen Prozess der allmählichen und schließlich vollständigen Distanzaufhebung zwischen der Vortragenden und dem Vorgetragenen.

Dazu kommt ein feinsinniges Spiel mit der Idee der Einbettung in ein Korpus unterschiedlicher Musiken bzw. (fingierter) Autorschaften: Sentas Ballade ist nämlich kein Stück Musik, das sich von der musikalischen Handschrift der Oper absetzt, im Gegenteil: Es stellt deren Essenz dar, ist bereits Teil der Ouvertüre und enthält die wesentlichen Personenmotive und Klanggestalten. Da der erste Teil der Ballade zudem (bis auf die Tonart) identisch mit dem Beginn der Oper und deren Schluss wiederum Sentas Stretta-Finale des Liedes aufgreift, stellt es nicht nur den substanziellen Kern der Oper dar (den Wagner nachweislich als erstes musikalisch konzipierte), sondern bildet gleichzeitig den strukturellen Rahmen der gesamten Oper. Dennoch fällt es aus dem sie umgebenden Kontext heraus, denn dieser ist selbst wiederum explizites Lied der Mädchen, die es als Arbeitslied zur monotonen Spinnerei singen und ihr eigenes Singen selbst thematisieren: »Frau Mary, still! Denn wohl ihr wißt, das Lied noch nicht zu Ende ist« (T. 73). Darüber hinaus repräsentiert das Lied der Spinnerinnen weniger den zeitgenössischen musikalischen Stil der Oper, die vielmehr in Eriks Traumerzählung, im Holländermonolog und eben in Sentas Ballade verwirklicht ist. Es ist einfach gesetzt, verweist auf einen Lied- und Thementopos der Frühromantik, stellt bewusst die bürgerlich-behagliche Welt gegen die Geisterwelt des Holländers und wurde mehrfach in vergleichbarer Form auf der Oper eingesetzt, z. B. in der (Wagner mutmaßlich unbekannten) Introduction zu Franz Schuberts *Fierrabras*²³⁹ (»Der runde Silberfaden läuft sinnig durch die Hand«). Sentas Ballade ist in der Szene somit *gleichzeitig* ein metaleptischer Fremdkörper,

238 Der Moment des Abbruchs der metaleptischen Episode und die Rückkehr in den normalen Darstellungsmodus stellen häufig auffällige Umschlagspunkte der Handlung dar. Als weitere Beispiele (neben der bereits erwähnten Ballade Raimbauts in Meyerbeers *Robert le Diable*) ließen sich in *Elektra* das abrupte Ende ihres Monologes und der Auftritt der Schwester Chrysothemis nennen (siehe Kapitel 4) – oder Baron Ochs' Wutausbruch in *Der Rosenkavalier* (I, Z. 248,4), der den Auftritt des Tenors abrupt beendet. Abbate geht auf ein weiteres Beispiel bei Wagner ein: Siegfrieds Tod als »cessation of music« (*Unsung Voices*, S. 203), als Siegfried während des Liedvortrages über seine früheren Abenteuer von Hagen ermordet wird.

239 *Fierrabras* wurde erst 1897 von Felix Mottl uraufgeführt, es kam jedoch nach Schuberts Tod zu wenigen konzertanten Darbietungen einiger Stücke. Der Erstdruck erschien erst im Jahr 1867. Siehe zum Thema Liane Speidel: *Franz Schubert – ein Opernkomponist?*, Wien 2012, S. 77 ff.

aufs Ganze betrachtet eigentlicher Kern der Oper und ihre charakteristische Klanglichkeit, die schon Hector Berlioz treffend beschrieb: »La partition du Vaisseau hollandais m'a semblé remarquable par son coloris sombre et certains effets orageux parfaitement motivés par le sujet.«²⁴⁰ Sentas Musik ist also nicht von Wagners Handschrift abgesetzt, im Gegenteil: Sie verschmilzt mit ihr, was zu naheliegenden Interpretationen in Inszenierungen des 20. Jahrhunderts durch Joachim Herz und Harry Kupfer führte: Senta wird in deren Deutung zu Quelle und Ursprung der gesamten Handlung, die sich vollständig in ihrem Kopf ereignet.²⁴¹

Das kompositorische Spiel mit der scheinbareren Urheberschaft von gerade erklingender Musik der Bühnenfiguren selbst ist als ein Sonderfall perspektivisch relevant, da es einen weiteren Modus der Figurendarstellung zu Verfügung stellt, den Oper ansonsten nicht kennt: Gemeint ist die Möglichkeit, eine Figur nicht nur auf der Sprach- und Handlungsebene zur Erzählinstanz eines berichteten Ereignisses werden zu lassen, sondern diese narrative Instanz auf die Musik selbst als scheinbarer Urheberin des Gehörten, als performativer oder gar kompositorischer Instanz zu übertragen. Perspektive wäre dann im Musikalischen ausnahmsweise mit Genettes Terminologie klar zu unterscheiden von *mode* als Wahrnehmungsperspektive und von *voix* als Erzählinstanz. Der musikalische Autor tritt zurück und spaltet sich (scheinbar) in mehrere kompositorische Urheber auf, die narrativen Instanzen vergleichbar werden; er gibt dabei teilweise Merkmale seiner eigenen kompositorischen Handschrift auf, um das exterritoriale »Fremde« durchscheinen zu lassen. Kompositorisch wird dies meist durch eine klare Rahmensetzung markiert, und das vorgetragene Lied setzt sich als Metalepse deutlich vom Kontext ab, z. B. durch eine einfache musikalische Faktur, eine geschlossene, strophische Anlage (wie bei Senta) oder mittels fingierter Lauten-/Gitarrenbegleitung des Orchesters (Pedrillo in *Die Entführung aus dem Serail* als eines von unzähligen Beispielen).

Abbate geht bei solchen expliziten Bühnenliedern von einer Aufspaltung des Hörvorganges beim Opernpublikum aus, »by relocating that voice [the authorial-compositional voice] in a character newly aware that he or she is a performer (who by singing is also 'making music')«.²⁴² Doch läuft diese Vor-

240 Hector Berlioz: *Mémoires. Ses Voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803–1865*, Paris 1870, S. 273.

241 Es handelt sich dabei zwar um ein reizvolles Gedankenspiel, das jedoch auf die gesamte Handlung übertragen einiger unlogischer Bemühtheit in der Umsetzung bedarf.

242 Abbate: *Unsung voices*, S. 119.

stellung Gefahr, der Komplexität des Prozesses nicht vollständig Rechnung zu tragen. Für die Singstimme lässt sich bisweilen eine kurzzeitige Kongruenz von intra- und extradiegetischer Klangwelt konstatieren, in der instrumentalen Begleitschicht verhält es sich aber weniger klar. Hier kann entweder kompositorisch der intradiegetische Klangraum der Bühnenwelt mitgedacht sein und eine Annäherung an das Bühnengeschehen stattfinden – oder gerade eine extradiegetische ›auktoriale‹ Kommentarebene als zweite kommentierende Schicht herausgearbeitet sein. Die Annäherung kann z. B. durch eine reduzierte Besetzung erfolgen, im Extremfall im unbegleiteten Gesang und im solistischen Instrumentalspiel, z. B. in der Darstellung der einfachen Schäferidylle beim Auftritt des jungen Hirten als Kontrast zur Venuswelt im ersten Akt des *Tannhäuser*. Klangquellen auf und hinter der Bühne, wie das Wirtshausensemble im dritten Akt von *Der Rosenkavalier*, dienen ebenfalls solchen intradiegetischen Wirklichkeitseffekten. Häufiger werden diese expliziten Gesangspassagen jedoch genutzt, um in der extradiegetischen Repräsentation für den Opernsaal zusätzlich gestaltet zu werden: Sie erklingen in einer für die Bühnenfiguren unhörbaren orchestralen Schicht (einer der wesentlichen Illusionseffekte²⁴³ der Gattung Oper), als Vergrößerung der intradiegetischen Begleitung und in Serenaden-Szenen stereotyp durch das Orchester als ›Zupfinstrument‹ oder als weitere Kommentarebene. In diesen Fällen ist Abbates Übertragung der Autorschaft auf die Figur zu eindimensional, denn eine zweite auktoriale Schicht kann z. B. leitmotivisch kommentierend, verweisend oder harmonisch verfremdend hinzutreten und somit zwei gleichzeitig wirksame Instanzen suggerieren: eine intradiegetische und eine auktoriale. Meist entsteht ein jeweils eigenes Verhältnis von Distanz und Einfühlung; einerseits Verfremdung und Distanzierung über die Artifizialität der doppelten Performance einer Sängerin/Schauspielerin und der von ihr repräsentierten Figur; und andererseits Immersion durch einen mimetischen Wirklichkeitseffekt. Dieser wird erzeugt, indem das Publikum in eine vergleichbare Rolle versetzt wird wie die Figuren auf der Bühne (Abbates »audience [...] mirrored by the rapt listeners on stage«, s. o.). Hinzu treten indes weitere Brechungen, wenn mit den intradiegetischen Einschüben musikalische Anachronismen einhergehen. Diese können einerseits unhinterfragten Opernkonventionen, andererseits einer bewussten Konzeption entspringen. Im ersten Falle sind sie nicht intendiert, wurden weder vom Komponisten noch vom Publikum so aufgefasst und werden erst von späteren Zuhörern (möglicherweise) in die-

243 Ebd., S. 118.

sem Sinne wahrgenommen (etwa, dass Wagners Bürger im Nürnberg des 16. Jahrhunderts reformatorische Choräle in spätbarocker Oktavregelharmonik singen).²⁴⁴ Dies sind in erster Linie Verfremdungseffekte der Rezeption, die je nach historischem Bewusstsein der Zuhörer unterschiedlich stark ausprägt sein können. Bei fehlender stilistischer Kenntnis fällt der Anachronismus gar nicht auf und die Choralpassagen in *Die Meistersinger* erfüllen schlicht und ergreifend die ursprüngliche Aufgabe, ›alt‹ zu klingen, ganz gleich, ob Handlungszeit, Kostümierung und musikalisches Repertoire auseinanderklaffen oder nicht.

Der zweite Fall betrifft Verfremdungseffekte in der Konzeption: So treten z. B. in *Der Rosenkavalier* zunächst scheinbar vergleichbare Brechungen auf, die jedoch eine andere Funktion aufweisen. Wenn etwa im »Leiblied« des Barons Ochs und an vielen anderen Stellen der Wiener Walzer auf die Rokoko-Handlungszeit (in der Uraufführung 1911 auch auf die entsprechende Kostümierung) prallt, wird darüber die artifizielle Gemengelage des historischen Konstrukts der Stadt Wien hergestellt. Hofmannsthal hatte sich zwar die »echte geschlossene Welt«²⁴⁵ der *Meistersinger* zum Vorbild genommen, aber im Unterschied zur Zeitendisparität, die sich dort in der späteren Rezeption finden lassen mag, ist hier die musikalische Kombination von mehreren historischen Stilebenen gesuchter Effekt, die nur darüber verbunden sind, nostalgische Wien-Assoziationen zu wecken.

Es verwundert, warum Abbate ihre Überlegungen zu unterschiedlichen Stimmen nicht an den tatsächlich performativen Passagen des Tannhäuser oder der konsequenteren Anwendung dieser Idee in Wagners zweiter Künstleroper *Die Meistersinger von Nürnberg* exemplifiziert – in diesen Fällen böte der narratologische Begriff der Stimme ein präzises Analysewerkzeug. Denn hier tritt eine weitere Zuspitzung ein (gewissermaßen ein Sonderfall des Sonderfalls), wenn die Urheberschaft eines performativen Bühnen-Liedes klar einer Figur selbst zugeordnet wird und darüber hinaus noch deren Autorschaft in der Bühnenhandlung selbst eine dezidierte Rolle spielt, was bei

244 Erst das spätere 19. und frühe 20. Jahrhundert kennt stilbewusste, historische bzw. historische Zitate und Allusionen; für das frühe und mittlere 19. Jahrhundert gilt dies nur in Ansätzen. Es gibt zwar historisierende oder archaisierende Stilebenen im Sinne einer *couleur historique* (als frühes Beispiel Meyerbeers Verwendung von *Ein feste Burg ist unser Gott* in *Les Huguenots*, auch hier in anachronistischer Harmonisierung), eine stilgetreue Annäherung an vorbarocke Musik ist aber nicht nur keine ästhetische Kategorie, sie wird auch allein durch den Stand der Musikforschung des frühen 19. Jahrhunderts verhindert. Für mittelalterliche Musik gilt dies umso mehr.

245 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 498 f.

den meisten Liedern, Balladen, Romanzen und Serenaden des 18. und den Balladen des 19. Jahrhunderts nicht der Fall ist. Raimbaut und all die anderen singen oder spielen meistens eine überlieferte Ballade oder ›alte Weise‹. Ihr Künstler-Sein, die Urheberschaft des Vorgetragenen, spielt keine Rolle oder verschwimmt (wie im Falle Sentas) in eine nicht näher zu bestimmende Mischung. Zusätzlich zu dieser Markierung als exterritorialem Bereich ist im Falle der scheinbaren Autorschaft einer Figur (Hans Sachs, Beckmesser und Walther von Stolzing in *Die Meistersänger*) ein komplexeres kompositorisches Spiel möglich. Solche Passagen werden in einem viel eindeutigeren Sinne zu einer dem Charakter zugehörigen, zu *ihrer* oder *seiner* Musik. Sie ist es dann nicht nur im allgemeinen Sinne – wie es Hans Pfitzner beschreibt (s. o.) –, dass sie deren Wahrnehmungs- und Gefühlswelt als Fokalisierung darzustellen sucht, sondern dass sie der Figur eine ihr eigene, genuin musikalische Erfindungskraft zuordnet. Dies lässt einzelne Figuren selbst zu kompositorischen Stimmen, zu Sub-Instanzen oder zu Erfindern ihrer eigenen Musik werden. So setzt Wagner Stolzings »Morgentraumdeutweise« in unterschiedliche Versionen und Perspektiven, je nach Standpunkt und Sichtweise: vor und nach der musikalisch-kompositorischen Reflexion im Unterricht durch Hans Sachs von Walther selbst, und dann in der kompositorischen Adaption Beckmessers, der sich ihr durch das Korsett des überlieferten Regelwerks und den eigenen Mangel an kreativem Potential nicht adäquat zu nähern weiß. Künstleropern können, wie in der Szene zwischen Stolzing und Sachs (Akt III, Szene 2), auch die hergebrachte, simple Trennung des Gesangs als markierte, metaleptische Einlage überwinden; stattdessen wird die Szene bekanntlich in vielfache, stets sich abwechselnde Darstellungsmodi geteilt (in besagter Szene von Wagner stets durch Anführungszeichen im Text markiert) – sie vermittelt und integriert mehrfach beide Ebenen fließend miteinander.

In *Ariadne auf Naxos* wird ein solches Aufeinanderprallen unterschiedlicher Stile und Darstellungsmodi zentral und das doppelbödige Spiel der *Meistersinger* weitergetrieben, indem nicht die Fragen der Autorschaft von Liedkomposition, sondern kompositorische Traditionen und Opernästhetiken verhandelt, diskutiert und musikalisch dargestellt werden. Komponist einerseits und Zerbinetta mit Tanzmeister andererseits begegnen sich im Vorspiel als Gegenmodelle musikalischer Autorschaft. Der Komponist kann dabei jegliche Änderung am Gesamtkunstwerk nicht ertragen (»Musik ist eine heilige Kunst«), er lebt von der Ausarbeitung des musikalischen Einfalls zum geschlossenen Kunstwerk, was von Strauss musikalisch im Vorspiel als melodische Eingebung und Prozess der Melodiefindung fokalisierend auskomponiert ist. Zerbinettas musikalische Welt lebt hingegen von Veränderung,

Adaption und Improvisation – und ist damit sehr viel körperlicher sowie von der Nähe zum Tanz bestimmt. Die von Zerbinetta und ihrer Truppe eingelernten musikalischen Nummern sind flexibel und können umgestellt, gekürzt und ornamental ausgestaltet werden. Sie bleibt auch in der anschließenden metaleptischen²⁴⁶ Oper des zweiten Teils als Charakter präsent, und ihre Figur bleibt in sich gleich, ob vor oder hinter der Bühne; sie ist Performerin und Erfinderin gleichermaßen. Die musikalische Autorschaft der Figur des Komponisten ist im zweiten Teil der Opernaufführung vermittelt in Form der Ariadne-Musik vertreten. Das vielschichtig ausgearbeitete Spiel mit Selbstreferenzialität der Gattung, das gerade im Aufeinanderprallen, aber auch in der gegenseitigen Bezugnahme der unterschiedlichen Opernformen ein gesteigertes und eigenständiges Spiel mit musikalischer Perspektivbildung erlaubt, stellt in dieser Hinsicht einen Höhepunkt für den Umgang mit explizit gesungenen Passagen dar.²⁴⁷

Hören und Perspektive

Die zweite Denklinie Abbates betrifft Situationen, in denen Bühnenfiguren dezidiert hören, lauschen und Dinge wahrnehmen, die auf den ersten Blick nicht Teil ihrer intradiegetischen Handlungswelt zu sein scheinen: »in a realm animated by music that they at times seem to hear, at times to invent«.²⁴⁸ Die Richtung ist bei Abbate stets die der Charaktere, die hörend Dinge wahrnehmen, die von der (für sie eigentlich unhörbaren) extradiegetischen Ebene des Orchesters dargestellt werden. Dabei kann sich diese Perzeption direkt auf Musik oder auf Signale, Rufe, Fanfaren, aber ebenso wie auf Geräusche und Naturlaute (Blätterrauschen, Windstoß, Gewitter) beziehen, die vom Orchester onomatopoetisch oder stilisierend aufgegriffen werden. Gerade wenn dabei das tatsächlich intradiegetisch für die übrigen Bühnenfiguren Hörbare und die Imagination einzelner Figuren nicht oder nur partiell deckungsgleich

246 Hofmannsthals und Strauss' Konzept der ›Oper in der Oper‹ stellt in *Ariadne auf Naxos* den Begriff der Metalepse jedoch auf den Prüfstand, da die Ebene der Ariadne-Handlung zwar noch Brechungen erfährt, sie aber insbesondere in der zweiten Fassung nicht mehr verlassen wird. Sie besitzt durchgehend zwei Publika: das intradiegetische des Festes im Hause des reichsten Mannes in Wien (bzw. in der ersten Fassung des *Jourdain*) und das extradiegetische im Opernhaus.

247 Abbate erwähnt ebenfalls *Ariadne auf Naxos*, ohne jedoch näher darauf einzugehen: »Strauss and Hofmannsthal, with the prologue to *Ariadne auf Naxos* have perhaps the heaviest of hands with the operatic self-referentiality« (*Unsung Voices*, S. 119).

248 Ebd., S. 117.

sind, wird jedoch die umgekehrte Richtung entscheidender: Weniger die Tatsache, dass die Figuren Elemente des außerhalb ihrer Sinneswelt stehenden Opernorchesters hören, sondern dass das Publikum an ihrer subjektiven Wahrnehmung teilhat, aus ihrer Perspektive das Geschehen, Erinnern, Imaginieren miterlebt und dadurch in die Bühnenwelt gleichsam hineingezogen wird, bildet die konzeptuelle ästhetische Grundlage. Wir hören dabei zumeist eine musikalisch stilisierte Form des von den Figuren Wahrgenommenen, es geht nur in selteneren Fällen um eine auf Realismus abzielende Darstellung (außer bei äußeren Signalen wie Fanfaren, Militärmusik etc.). Vielmehr steht die psychologische Darstellung der inneren Vorgänge, der emotionalen Zustände im Vordergrund, oft in einer Mischung und Überblendung des Innen und Außen.

Ein Beispiel für die möglichen Komplexitätsgrade ist Elektras Tanz. Sie spricht vor dessen Beginn selbst die erklingende Musik an – jedoch als eine innere, nur von ihr gehörte: »Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir.« Formuliert ist diese Aussage jedoch als Antwort auf die Frage ihrer Schwester: »So hörst Du nicht?« (Z. 228a), die sich gar nicht auf zu hörende Musik bezieht, sondern auf Elektras ausbleibende Reaktion auf Chrysothemis' Ansprache, auf ihr apathisches Verharren »auf der Schwelle kauern« inmitten der Geräusche und des Jubels der Orest umringenden Menschen. Die bereits nach der Wiedererkennung erklungene Motivik »O lass Deine Augen mich sehen« (Z. 149a)²⁴⁹ wird hier gedehnt und verbreitert aufgegriffen (Z. 230a), jedoch überlagert und buchstäblich überspült, wenn »der ungeheure, der zwanzigfache Ozean« (Z. 233a f.) der nicht mehr kontrollierbaren Emotionen über sie hereinbricht. Elektra koppelt sich von der sie umgebenden Bühnenwelt ab, mehrfach wiederholt im Folgenden die Schwester die Frage, ob sie denn nicht höre. Stattdessen befindet sich Elektra nach Ihrem Monolog zum zweiten Mal abgekapselt in ihrer »autistischen« Welt – und wir, die Hörer, mit ihr.²⁵⁰ Sie nimmt zwar anfangs noch den Lärm der Tritte und den Schein der Fackeln wahr, auf den Chrysothemis explizit verweist, und vergrößert ihn ins Irreale (»Die Tausende, die Fackeln tragen und deren Tritte, deren uferlose Myriaden Tritte überall die Erde dumpf dröhnen machen«, Z. 230a,1), deutet dies jedoch in völliger Verken- nung der ihr von allen (außer ihrer Schwester) dargebrachten Nichtbeachtung

249 Sie bezieht sich selbst motivisch auf die ebenso in As-Dur stehende Passage des Monologs (Z. 45,8) zu Beginn der Oper und wurde bereits dort in die Tanzmotivik des Schlussteils überführt (Z. 56,2; ab Z. 58,4 immer deutlicher hervortretend).

250 Gleichzeitig sehen wir jedoch die reale, von Elektra unbeachtete, tatsächliche Bühnenwelt.

auf sich bezogen um. Sie sieht sich als Anführerin des Tanzreigens, der in Wirklichkeit nur ein einsamer, ungelenk bizarrer Tanzversuch ist (ab Z. 247a), ein letzter gebärdenhafter Ausdruck (»wie eine Mänade«) eines Todes an schierer Gefühlsüberwältigung. Das unmittelbare Verlöschen und Abbrechen dieser Wahrnehmungs- und Gefühlswelt wird auf typisch Straussische Weise mit dem plastisch auskomponierten Moment des Todes als Gegeneinander des liegenden es-Moll-Klages in Tuben und Fagotten sowie dem Agamemnon-Motiv in c-Moll unmissverständlich dargestellt. Sind die akkordischen Sphären zunächst noch verbunden durch den gemeinsamen Ton *es* – auffällig als Initial der finalen Passage im *fff*-Tremolo *es*³-*es*⁴ in Z 260a,9 –, so trennen sie sich in den allerletzten Takten durch das gewissermaßen *picardisch* erhöhte C-Dur, das in den beiden Schlusstakten im Sechzehntel-Abstand auf den es-Moll-Akkord folgt.

Abbate behandelt vergleichbare Passagen insbesondere in den Opern Wagners, die vom Hören bzw. Nicht-Hören geleitet sind. Dabei verlässt sie strenggenommen die zentrale Fragestellung ihres Ansatzes nach einer sich äußernden Stimme als (pseudo-)narrative Instanz (Genettes dritte Kategorie: Wer spricht?) und erörtert Fragen der Wahrnehmung (Wer nimmt wahr?) intradiegetischer Figuren – Fragen, die aber für die Bestimmung von Fokalisierungsweisen zentral sind. Deshalb lassen sich diese Passagen treffender, einfacher und präziser als Auseinandersetzung mit musikalischer Fokalisierung, als perspektivische Lenkung und psychologische Innenschau denn als geäußerte ›voice‹ verstehen und beschreiben. Hinzu kommt, dass es sich dabei (im Gegensatz zu den obigen Beispielen eines »phenomenal song«) zumeist nicht um narrative oder narrativanaloge Modi handelt – sie sind vielmehr genuin mimetisch-dramatisch und teilen sich uns unmittelbar mit. Ein so verstandenes Konzept von Fokalisierung in der Oper muss, wenn sie einen substanziellen Beitrag zum Verständnis leisten will, aus ihrem rein narratologischen, literaturwissenschaftlichen Verständnis als ›musikalisches Narrativ‹ befreit oder zumindest erweitert werden.

Dabei ist gar nicht so sehr die Tatsache ausschlaggebend, dass in diesen Passagen mit einer Opernkonvention (»one of the genre's most fundamental illusions«) gebrochen wird – mit der Tatsache nämlich, dass die Opernfiguren üblicherweise nicht diejenige Musik hören, »that is the ambient fluid of their music-drowned world.«²⁵¹ Abbate begreift dies stets als Bruch der Grenzziehung zwischen intradiegetischer Bühnenwelt und extradiegetischer

251 Abbate: *Unsung Voices*, S. 119.

Charakterisierung und Kommentierung. Eine solche Grenzverletzung erfolgt jedoch in den allermeisten Fällen gar nicht, sie nähern sich nur an bzw. durchdringen sich, indem die Musik des Orchesters die Innenperspektive, die subjektive Perzeption einzelner Figuren ins Zentrum rücken lässt. Dies gilt gesondert für Wagners Musiktheater und gesteigert für Strauss, der nicht zufällig in der Korrespondenz mit seinen Librettisten bevorzugt das Adjektiv ›psychologisch‹ anwendet, wenn er glaubhafte sowie ›wirkliche‹ Bühnenfiguren und Charakterzeichnungen verlangt. Strauss befreit Elektra nicht, wie Abbate behauptet, von der opernkonventionellen Taubheit.²⁵² Sie verbleibt in ihrer intradiegetischen Bühnenwelt, nimmt dort jedoch Dinge wahr, die sonst niemand sieht oder hört (etwa den Schatten Agamemnons »im Mauerwinkel« bei Z. 45,6), und das Orchester wird zum klingenden Psychogramm ihrer von jeglicher Realität abgekoppelten Innenwelt. Elektra hört nicht die sie umgebende Musik, wie Abbate meint,²⁵³ sie hört schon gar nicht das Orchester, sondern ist in ihrer Vorstellung selbst Quelle der Musik (»sie kommt doch aus mir«). Zwar ist ihr allabendlicher Klagegesang des Monologs (2. Szene) in der Tat die Performance eines ›Klageweibs‹, doch auch dieser steigert sich, wie der Tanz des Finales, zu einer Imagination, zu einer Phantasmagorie des antizipierten Triumphs. Die Zuhörer werden in den Bühnenraum hineingezogen, indem sie aus der Perspektive einer Figur – sei es Tannhäuser, Tristan, Elektra oder Klytämnestra etc. – Geschehen oder Erzählungen miterleben.

Eines der interessantesten und bekanntesten Beispiele der Operngeschichte zur Perspektivität des Hörens ist die Hörnerschall-Episode zu Beginn des II. Aktes von *Tristan und Isolde*. Wagner musikalisiert hier die Subjektivität des Hörens, wenn Isoldes und Brangänes Wahrnehmung auseinanderklaffen. Abbate beschreibt die Wirkung des Hörens beim Publikum mit Isolde (man müsste hinzufügen: und mit Brangäne) als »the effect of eavesdropping inside the consciousness of another«.²⁵⁴ Dies ist bereits eine genuin perspektivische Beschreibung (die im Rahmen ihres Modells nur umständlich über den Umweg einzuholen ist, dass es sich dabei ebenfalls um eine innere Stimme gewissermaßen als ›Autorschaft‹ handele – um eine Musik, die imaginiert und kreiert wird). Sie wird bei Abbate abermals als eine Passage verstanden, in der Isolde nicht mehr taub ist gegenüber der extradiegetischen Musik (»that *we* can hear, for *she* imagined it and created it, and in this momentarily

252 Ebd., S. 135.

253 »[...] it is she [Elektra] who lays claim to the exalted power of hearing the music that surrounds her« (ebd., S. 134).

254 Ebd., S. 131.

celebrated as the locus of authorial discourse«).²⁵⁵ Es geht hier zwar durchaus um aktive Gestaltung, nämlich die Aktivität des Hörens; allerdings kreierte Isolde hier gar keine Musik: Es geht nicht um Autorschaft oder narrative Instanz, sondern um die Subjektivität des Hörens: Mit musikalischen Mitteln wird ihr Wahrnehmungswinkel von Wagner radikal perspektiviert, in den Worten Genettes mittels interner Fokalisation.

Wir hören eine musikalisch-ästhetisierte Darstellung von Isoldes Hören: Sie nimmt in der Handlung intradiegetisch Naturgeräusche wahr (»des Laub-säuselnd Getön', das lachend schüttelt der Wind«, T. 137 ff.; »In schweigender Nacht nur lacht mir der Quell«, T. 180 ff.),²⁵⁶ durch die hindurch wir – die Zuhörer – harmonisch und klanglich immer noch transformierte Elemente des ursprünglichen Hörnerklangs hören, bis sie verschwinden und erst beim Wechsel des Dialogs zu Brangäne wieder hörbar werden. Nur im Falle Brangänes deckt sich das Dargestellte (Jagdmusik) mit der Darstellung (Hörnerklang, nach originaler Anmerkung Wagners »auf dem Theater, zur Seite hinter dem Prospekt, sehr allmählich entfernt«);²⁵⁷ Isoldes Imagination der reinen Naturlaute erscheint – im Darstellungsmodus der Oper freilich der Normalfall – musikalisch stilisiert als Tremolo, Pendelbewegungen und Klangfarbentransformationen (von Hörnern hin zu Streichern in T. 122 sowie zu Klarinetten und Streichern ab T. 159). Dies dient jedoch nicht der (zumindest partiellen) Darstellung von gehörter Musik wie bei Brangäne, sondern resultiert vielmehr aus Wunsch und Selbsttäuschung einer Person und ist demnach obwohl nicht real existent, so doch subjektiv empfunden wahnhaft-wirklich.

Ein ähnliches Beispiel findet sich in Tristans Wahrnehmung des inneren Nachklingens der »alten Weise« (III. Aufzug, Szene 1, Takt 634 ff.). Hier geht es in der Tat um die Melodie selbst, die in Tristan als biographisch aufgeladenes Symbol der Leiderfahrung (»einst dem Kind des Vaters Tod verkündet«) und des Lebenssinns nachklingt (»zu welchem Los erkoren, ich damals wohl geboren?«): Die Englischhorn-Weise, die seit Szenenbeginn auf dem Theater

255 Ebd.

256 Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (Sämtliche Werke, Bd VIII, 1-3), hg. von Egon Voss, Mainz u. a. 2001, S. 203 f., 208. In der Textfassung heißt es: »Im Schweigen der Nacht«; vgl. Richard Wagner, *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hg. von Egon Voss, Stuttgart 2003, S. 45.

257 Ebd., S. 199. Auch wenn der resultierende »impressionistische« Gesamtklang, der entweder als akkordische Schichtung oder als F-Dur-Septnonakkord verstanden werden kann, kaum einer realen Jagdmusik entspricht, lassen sich dennoch sämtliche Horntöne aus der Naturtonreihe auf F ableiten.

als intradiegetische Musik hörbar ist, wandert nun in die Orchesterstimmen, wechselt sich mehrfach mit der ursprünglichen Weise ab und wird schließlich gänzlich vom Orchester übernommen. Dennoch ist Abbates Schlussfolgerung, »that the music we hear comes from Tristan, that we are hearing what he hears«,²⁵⁸ nicht zutreffend bzw. begreift die Übernahme zu buchstäblich. Vielmehr dient die Verarbeitung der Musik dazu, Tristans Nachdenken und schwermütiges Sinnieren (ausgelöst durch das Lauschen auf die Weise) als inneres Seelenleben darzustellen. Das Publikum nimmt auch hier an seiner Gefühls- und Wahrnehmungswelt teil.

Die beiden genannten Passagen sind jedoch Ausnahmen; sehr viel häufiger geht es um mehr als nur um das Hören, vielmehr um die gesamte *Aisthesis*, die sinnliche Wahrnehmung der Figuren, die nicht selten synästhetisch verschränkt wird, um das perspektivische Erleben der Figuren zu fassen. Isoldes Verklärung an Tristans Leichnam (»Isolde, die nichts um sie her vernommen, heftet das Auge mit wachsender Begeisterung auf Tristans Leiche«)²⁵⁹ am Ende der Oper ist eine solche Übersteigerung jeglicher sinnlicher Wahrnehmung und Emotion. Abbate mag zunächst bestätigt werden durch Brangänes Frage »Hörst Du uns nicht?«. Dabei verkennt sie aber, dass es hier nicht primär um musikalisches Hören, sondern um Verstehen, um Ansprechbarkeit geht. Auch diese Frage dient (wie 50 Jahre später bei Hofmannsthals *Elektra*) der dramatischen Kenntlichmachung der von jeglicher Realität abgekoppelten Hauptfigur. Abbate deutet Isoldes Schlussgesang sogar als Umkehrung der Hörverhältnisse (»Are we, now, the deaf ones?«),²⁶⁰ da das Publikum Isoldes Frage »Hört Ihr nicht?« nicht oder nur mehr partiell folgen könne. Dabei unterläuft ihr ein unglücklicher Fehler – der Wunsch nach einer konsistenten (und durchaus faszinierenden) These war größer als die dichterischen bzw. musikalischen Tatsachen: Abbate legt Isolde Worte in den Mund, die Wagner so nie gedichtet hat.²⁶¹ Die Frage »Hört ihr nicht?« fällt in Wagners Text im Gegensatz zu »seht ihr, Freunde, säh't ihr's nicht« und »Fühlt und seht ihr's nicht?« kein einziges Mal, weder im Textbuch noch in den Varianten

258 Abbate: *Unsung Voices*, S. 118.

259 Wagner: *Tristan und Isolde*, S. 605, T. 1614.

260 Abbate: *Unsung Voices*, S. 134.

261 Vgl. ebd., S. 134: »Isolde's question at the moment of her transfiguration – ‚don't you hear? hört ihr nicht' – might be addressed not to her stage audience but to us [...].« Womöglich lag ihr ein fehlerhafter Klavierauszug vor, oder sie bezieht sich auf Wagners Prosa-Dichtung, wo die Frage so aber auch nicht fällt. Dort heißt es immerhin: »hört ihr die selige Weise, die in dem süßen Wehen mir tönt?« (Wagner: *SSuD*, Bd. 11, S. 343).

der Partitur.²⁶² Natürlich geht es trotzdem auch um Musik, jedoch verflochten zu einer synästhetischen Gesamterfahrung: Isoldes Schlussgesang widmet sich bekanntlich nacheinander den unterschiedlichen sinnlichen Wahrnehmungen, dem Visuellen, der Musik (»Höre ich nur diese Weise«), dem Olfaktorischen (»Sind es Wogen wonniger Düfte«), dem Geschmack (»Soll ich schlürfen«), sich dabei mehr und mehr verschränkend. Tristans Leichnam scheint ihr lebendig zu sein, zu leuchten, sich zu erheben; er scheint zur Quelle von Musik zu werden, die mehr und mehr mit dem Geschmacks- und Geruchssinn verschmilzt und Isolde schließlich ganz und gar einnimmt. Wagner schildert musikalisch die Übersteigerung von Isoldes Wahrnehmung buchstäblich bis zu ihrer Transzendierung, Außersinnliches scheint dabei wahrnehmbar zu werden. Dieser Ausnahmezustand wird perspektivisch in der Steigerung der »Liebestod«-Musik geschildert; die Musik versucht, diesen aus der menschlichen Perzeptionsfähigkeit herausführenden Akt musikalisch einzuholen und fassbar zu machen.

Strauss wird dies in *Salome* aufgreifen, indem er ebenfalls eine einseitige Liebesszene vertont, in der der männliche Part nur als Leichnam anwesend ist – hier freilich durch die Reduktion auf den abgeschlagenen Kopf pervertiert, so dass das Schlussduett der Natur der Sache gemäß Monolog bleibt. Strauss wird Salomes radikal perspektivierte Gefühlsüberwältigung jedoch nicht als transzendente Erfahrung, sondern als allzu menschliche Grenzerfahrung erotisch-sexueller Ekstase schildern – die denn auch nicht in der Cis-Dur-Verzückung schließt, sondern mit einem hartem Schnitt, der gleichzeitig den Perspektivwechsel markiert – und hin zur Außensicht der Umstehenden in c-Moll wechselt: »man töte dieses Weib!«²⁶³ In *Tristan* bleibt der beschriebene Zustand der Verklärung bis zum H-Dur-Schluss bestehen und scheint selbst Isoldes Umwelt zu erfassen. Stand am Anfang Brangänes besorgte Frage, ob sie denn die Umstehenden nicht höre, so herrscht nun auch unter den übrigen Figuren »Große Rührung und Entrücktheit«. Strauss deutete den Schluss des *Tristan* (der hier wie bei allen übrigen Opern Wagners trotz aller Tragik Versöhnung in sich trägt und in verklärtem Dur endet) allein aus der Partitur heraus als Erlösung: Das im dritten Akt so präsente Englischhorn als Träger der »alten Weise«, als Symbol des ausgewogenen Leids ist auch in Isoldes Schlussgesang präsent, um nach der letzten, wirklichen Auflösung des *Tristan*-Akkords innerhalb der plagalen, moll-subdominantischen Schlusska-

262 Wagner: *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur*, S. 107, Zeilen 2326, 2345.

263 Siehe Kapitel 4, S. 447.

denz abschließend zu verstummen: Der »letzte Tropfen des Sehnsuchts-,Gifts« ist versiegt²⁶⁴.

2.2 Musikalische Perspektivierung in der Oper – Versuch einer Bestimmung

Bei aller Faszination für die teils komplexen Gedankengebäude der im vorigen Kapitel thematisierten Theoriebildungen sei hier Guido Heldts Plädoyer aufgegriffen, also ein pragmatischer Ansatz gewählt. Ziel ist es, einen sinnvollen Zugang zur musikalischen Opernanalyse zu finden, der der plurimedialen Verfasstheit der Gattung und den gegenseitigen, komplexen Verbindungen der Informations- und Wahrnehmungsebenen Rechnung trägt. Hier soll kein umfassendes und vollständiges System generiert werden, wie es etwa mehrfach in der Narratologie unternommen wurde. Jeder Ansatz ist anfechtbar, in Widerspruchsfreiheit können komplexe, künstlerische Sachverhalte nicht erklärt werden – insbesondere, weil Perspektive, wie Wolf Schmid treffend feststellt, keine »konkrete Entität«, sondern ein »relationales Phänomen« darstellt.²⁶⁵ Deshalb geht es hier um Richtlinien und Orientierungspunkte für die musikalische Opernanalyse, nicht um eine geschlossene ›Operntheorie‹. Perspektive soll hier beschränkt bleiben auf die Arten und Weisen, wie die Wahrnehmung des Bühnenvorgangs musikalisch gelenkt wird; der Ansatz schließt dabei gezwungenermaßen die Berücksichtigung der Libretto-Ebene, der Szenenanweisungen, des Bühnenbilds automatisch mit ein, was musiktheoretisch ausgerichtete Analysen nicht selten nach hinten stellen. Dabei sollen die Begrifflichkeiten bestehender Konzepte, wo sie passend erscheinen, übernommen werden: Zu häufig finden sich gerade in diesem Kontext Neubennungen und -bezeichnungen, deren Erkenntnispotenzial gering bleibt und die bisweilen eher als Etikettierung denn als Erklärung erscheinen.

Dieses hier benannte offene Verständnis geht über narratologische Bestimmungen hinaus, wo Perspektive meist entweder als personaler *Point of view* oder als Erzählposition einer Instanz behandelt wird. Dieser gerade in der Erzähltheorie meist metaphorische Gebrauch von Perspektive²⁶⁶ kennt in der

264 Willi Schuh: *Straussiana aus vier Jahrzehnten*, Tutzing 1981, S. 81. Siehe zu Strauss' künstlerischer Verarbeitung des *Tristan*, insbesondere des Tristan-Akkordes: Bernd Edelmann: »Strauss und Wagner«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart u. a., S. 66–83, 78; dort wird auch auf das von Schuh überlieferte Zitat eingegangen.

265 Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 138.

266 Auf diesen Umstand weist auch Schmid hin und definiert den einzigen nicht-metaphorischen Gebrauch in der Erzähltheorie als »durch den Ort konstituiert [...], von dem aus das

Oper, mehr noch als im Sprechtheater, ein in der Tat räumliches Verständnis, wenngleich es auditiv, gewissermaßen als ›Hörwinkel‹ (und nicht dem Wort-sinn *perspicere* folgend visuell) erzeugt wird und den Blickwinkel gleichwohl entscheidend mitbeeinflusst.

Raumrichtungen, Klangbewegungen, unterschiedene Ebenen und Entfernungen von Klangwirkungen, aber auch ›innermusikalische‹ spatiale Ordnungen im Orchesterklang werden so Teil der Gesamtkonzeption und erzeugen nicht nur per se musikalische Räumlichkeit, sondern steuern und lenken die Sichtachsen. Musikalische Klangquellen können dabei auch die Ebenen wechseln, vom Orchestergraben auf die Bühne oder hinter diese als *derrière la scène*-Effekt wechseln, Motive aufgreifen und verwandeln – und so psychische Prozesse verdeutlichen. Die Versenkung der Musikerinnen und Musiker in den Orchestergraben im 19. Jahrhundert, bei zunehmender partieller Überdeckung der Bühnenrampe (bis hin zum extremen Fall des ›unsichtbaren Orchesters‹), trägt dem Rechnung: Die musikalisch-räumliche Disposition trägt nicht nur einer besseren Sichtbarkeit der Bühne von allen Plätzen im Auditorium Rechnung, sondern steigert die neuen dramatisch-musikalischen Effekte, die die Oper des 19. Jahrhunderts zunehmend erprobt, wie sie von Gerhard bei Rossini und Meyerbeer, von Schmid bei Weber und Wagner (wie oben ausgeführt) konstatiert und analysiert. Denn sie beruhen zunehmend darauf, die Klangquelle vom Klang abzukoppeln,²⁶⁷ um die auditive Ebene mit einer Visualisierung der Bühne koppeln und audiovisuell semantisieren zu können. Die Tatsache, dass diese Klangebene von Orchestermusikern nur auf Grund des Erwerbs und Besitzes komplexer Kulturtechniken und unter höchster künstlerischer Konzentration gerade im Moment hergestellt wird, wird verschleiert bzw. rückt in den Hintergrund. Erst dann kommen Effekte voll zum Tragen, wie die von Schmid beschriebene Verlagerung des Tanzes in die Wahrnehmung und das Bewusstsein von Max in Webers *Freischütz*.

Ein weiterer, zwar trivialer, aber entscheidender Unterschied zu narratologischen Bestimmungen in der Gestaltung von Sichtachsen und Raumwirkungen ist, dass diese nicht ausschließlich die innere Vorstellungskraft eines Lesers ansprechen, sondern unmittelbar und plurimedial wirken. Deshalb ist die Aufmerksamkeitssteuerung über motivische Prägnanz von einer Figur oder Personengruppe zu anderen – etwa Strauss' sukzessive Hinwendung zu

Geschehen wahrgenommen wird, mit den Restriktionen des Gesichtsfeldes, die sich aus dem Standpunkt ergeben« (ebd., S. 141).

267 Dies ließe sich als Vorwegnahme des Schaefferschen Begriffs des ›Akusmatischen‹ begreifen (vgl. dazu auch Chion: *Audio-Vision*, S. 65).

den einzelnen Personengruppen in der Lever-Szene im ersten Akt des *Rosenkavaliers* – gewissermaßen nur ein Angebot an die Zuschauer: Zum Beispiel erklingt die der Marchande de Modes zugeordnete Musik, man mag aber indessen den Blick bereits auf die drei Waisenkinder lenken – die Regie der jeweiligen Aufführung kann freilich die in der Musik vorhandene ›in Szene setzende‹ Gestaltkraft entweder unterstützen oder unterwandern. So kann in der Oper (anders als in der Rezeption der Literatur)²⁶⁸ der Fall eintreten, dass man gezwungen ist, aus einem auditiven und visuellen Überangebot zu wählen. Im oben genannten Beispiel wäre das die zweite Strophe des italienischen Sängers (*Der Rosenkavalier*, I, Z. 246 ff.): Achtet man auf dessen Verlauf der Arie oder auf die Konversation zwischen den beiden übrigen Figuren – und dort eher auf den verstockten, von Pausen durchsetzten Tonfall des Notars oder auf Ochs' zunehmend aufbrausende Wut? Gleiches gilt vielfach für Ensembles in Mozarts Opern: Eine gleichzeitige Wahrnehmung der emotionalen Standpunkte und Musiken ist oft kompositorisch gesetzte und wohlgedachte Überforderung der Zuschauer.

Der zweite zentrale Bereich auf dem Gebiet der Oper führt über den eigentlichen visuellen Wortsinn des Wortes hinaus und umfasst die perspektivische Schilderung von inneren Vorgängen der Charaktere durch Musik: Dies schließt sowohl Perzeptionsweisen, Gedanken und Gefühle als auch den jeweiligen Bewusstseinszustand einzelner Charaktere ein. Hierfür soll der Begriff der Fokalisierung Verwendung finden, den Genette ursprünglich nur für die Frage der Wahrnehmung prägte. Hierin liegt eine ganz maßgebliche Qualität der Kunstform Oper, die subjektive Verfasstheit einzelner Protagonisten psychologisch auszuleuchten und unmittelbar darzustellen. »Faktoren wie Informationsstand und kognitive [...] oder ›ideologische‹ Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster«²⁶⁹ sind dabei mit eingeschlossen – aber nicht als definitorische Merkmale, sondern als grundlegende Kriterien, deren Bedeutung jeweils unterschiedlich gelagert sein kann. Musik kann sich dabei sowohl zur Ebene der visuellen Bühnendarstellung als auch zur sprachlichen Äußerung der Charaktere verhalten, und sie kann unterschiedliche Relationen, Amplifikationen (z. B. von Gesten oder kleinen mimischen Reaktionen), Betonungen, Markierungen, Differenzierungen und Mehrdeutigkeiten erzeugen oder auch

268 Zumindest bei linear verlaufenden und einem einheitlichen Textfluss folgenden Erzählungen.

269 Werner Wolf: Art.: »Fokalisierung«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart ⁵2013, S. 224–225, 225.

scharfe Kontraste herstellen. Dabei geht es im Musiktheater in den allermeisten Fällen nicht um eine narrative Funktion – das erzählende Berichten ist die Ausnahme –, sondern um die »Performanz vergegenwärtigten Geschehens (enactement)«.²⁷⁰ Bisweilen kann es jedoch zu narrativ-analogen Effekten kommen, insbesondere in einer kommentierenden und ausgestaltenden Funktion der Musik bei der wortsprachlich stattfindenden Narration einzelner Figuren. Die Begrenzungen, die die meisten Forschungen zu musikalischer Narratologie auf dem Gebiet der Instrumentalmusik konstatieren,²⁷¹ gelten dabei für Oper – wie noch zu zeigen sein wird – wieder auf andere Weise.

Perspektive kann für die Oper in einem weiten Sinne verstanden werden als das musikalische »Erfassen und Darstellen eines Geschehens«²⁷² auf der Bühne. Es geht also nicht um ein Verfahren oder eine Methode, sondern um eine Grundbestimmung jeglicher Bühnenkunst. So bestimmt auch Pfister Perspektive als eine generelle Konstitution, da sich jedes Theaterstück als Arrangement unterschiedlicher Figurenperspektiven verstehen lasse (siehe oben). Neben diesem impliziten Verständnis gibt es gleichwohl eine unterschiedliche Bedeutung in der Betonung und Bedeutung von Perspektivität im künstlerischen Konzept. So kann die explizite Herausarbeitung und differenzierte Gegenüberstellung unterschiedlicher Fokalisierungen mehr oder weniger zentral für die Ausarbeitung im Musiktheater sein.

Wolf Schmid konstatiert für die Literaturgeschichte, dass sich »der volle Perspektivismus [...] in allen Parametern erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der Erzählkunst des Realismus« durchgesetzt habe.²⁷³ Vergleichbare historische Einordnungen lassen sich im Musiktheater nach Gerhard und M. H. Schmid ebenfalls treffen (siehe oben). Insbesondere die Vergrößerung des Gestaltungsspielraums tonaler Kontraste und Dispositionen, die Erweiterung und Aufgabe etablierter Formen und Abläufe sowie der Zuwachs an klangfarblichen Möglichkeiten bieten die Grundlage für musikalische Perspektivierungsstrategien in der Oper des 19. Jahrhunderts.

270 Wolf: »Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik«, in: Unseld/Weiss (Hg.): *Der Komponist als Erzähler*, S. 17–44, 29.

271 Dazu generell: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2015.

272 Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 140.

273 Ebd., S. 143; ausführlicher in: Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin/New York 2014, S. 107 ff.; ders.: *Narratology. An Introduction*, Berlin/New York 2010. Vergleichbar argumentiert Gennette (siehe oben).

Grundsätzlich werden drei mögliche Träger oder Filter der Perspektivzentren angenommen: 1) eine extradiegetische musikalische Warte; 2) intradiegetische Figurenverortungen; und 3) die Adressaten, also das Publikum. Die ersten beiden agieren dabei aktiv als perspektivische Instanz bzw. »agency«, bzw. dieser Eindruck wird vielmehr musikalisch evoziert, in der Gesamtheit werden schließlich die beiden vorherigen final in die Rezeptionsperspektive integriert. Ergänzt um den ersten Fall ähnelt dies dem Modell Pfisters von Figuren- und Rezeptionsperspektiven für das Drama. In den ersten beiden Fällen kann die perspektivierende Wirkung in unterschiedlichen Graden von abwesend (bzw. nur implizit wirksam) bis hin zu aktiv gestaltend ausgearbeitet sein. Deren Filterwirkungen oder Informationsvergaben prägen dann stets das letzte Stadium der Rezeption auf Adressatenebene. In einem weiten Verständnis ist somit jedes Opernerlebnis perspektivisch, ein erkenn- und benennbarer »Focalizer« bedarf allerdings im engeren Sinne einer klaren Artikulation bzw. »Existenz eines Perspektivzentrums«.²⁷⁴

Extradiegetische Perspektivierung

Der erste Fall erlaubt dabei nur selten die Annahme einer außerhalb des Geschehens stehenden Urheberchaft; sehr viel häufiger ist eine solche Instanz nicht klar benennbar oder die Annahme ihrer Existenz irrelevant. Eine in dieser Weise ergänzende musikalische Information ist aber durch eine erzähleranaloge, musikalisch-extradiegetische Kommentarfunktion oder Darstellungsinstanz klar evoziert, gewissermaßen als auktoriale Orchesterebene. Insbesondere durch die Leitmotiv-Technik kann dieser Effekt hergestellt werden, wenn musikalisch Sinnbezüge (durch bereits semantisierte Wendungen oder Figuren) für das gerade sich ereignende Bühnengeschehen hergestellt werden, die über das Figurenwissen klar hinausweisen: etwa die musikalische Metamorphose vom Ring- ins Walhallmotiv am Übergang der ersten zur zweiten Szene in *Das Rheingold*, das auf Verstrickungen der Protagonisten hinweist, von denen diese selbst noch nichts wissen.

Weitere Beispiele sind für Strauss typische, scheinbar beiläufige und teilweise in hoher Dichte auftretende Kommentare des Orchesters, die für den Mitvollzug der Handlung nicht relevant sein mögen, aber zusätzliche Verweise und Anspielungen enthalten. Während Salome in der bangen Erwartung

274 Auch für Erzählungen ist dies laut Werner Wolf bestimmendes Kriterium: Art.: »Fokalisierung«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 225.

von Jochanaans Haupt am Rand der Zisterne steht, zitiert das Orchester lange nach dem Ableben des syrischen Hauptmanns dessen ehemals mit den Worten »Wie blass die Prinzessin ist« belegte Phrase. Besonders einprägsam ist das von Adorno konstatierte Betrauern der misshandelten Magd im Orchester bei leerer Bühne am Ende der Mägdeszene von *Elektra*.²⁷⁵ Dies führt bisweilen zur Annahme des Orchesters als Erzähler bzw. dass es zumindest quasi-narrative Präzision erhalte.²⁷⁶ Wagners Ausführungen zum Orchester in der Funktion des antiken Chors der Tragödie und Strauss' Rezeption dieses Gedankens gehen in eine ähnliche Richtung. Äußerungen, die in Cosima Wagners Tagebuch festgehalten sind, lassen sich in diesem Sinne zumindest partiell als Existenz einer außenstehenden, kommentierenden Instanz verstehen, wenn Wagner davon spricht, dass dieser Theaterchor »gleichsam vom Orchester gesungen« sei. Am Beispiel des Trauermarschs in *Götterdämmerung* führt er diesen Gedanken aus, dort würde »das Sigmund-Thema erklingen, als ob der Chor sagt: Er war sein Vater, dann das Schwertmotiv, endlich sein eigenes Thema, da geht der Vorhang auf«. ²⁷⁷ Sämtliche der hier genannten Effekte oder Eindrücke funktionieren auf Basis eines musikalischen Rekurses, sei es innerhalb eines etablierten Verweisnetzes der Leitmotivik oder im zitathaften Aufgreifen einer vorigen Phrase.²⁷⁸ Gerade Letzteres findet häufig bei Strauss sozusagen unterhalb der leitmotivischen Ebene statt, es bleibt durch die geringe Anzahl (häufig nur einmalig bzw. selten erscheinend) und die Verwobenheit im polyphonen Orchestersatz versteckter. Erst die szenische (bzw. textliche) Situation bzw. der erreichte Moment der Handlung im Augenblick des Wiedererklingens stellt in solchen Fällen die Eindeutigkeit der Kommentarfunktion her.

Der ›Standardfall‹, der diese extradiegetische Ebene betrifft, ist jedoch vielmehr, dass die Annahme einer solchen Äußerungsinstanz keine Rolle

275 Siehe zu den genannten Beispielen das Kapitel 3.2 zu Leitmotivik.

276 Etwa bei S. Halliwell, der von einem auktorialen Orchester-Erzähler ausgeht: *Opera and the Novel*. Amsterdam/New York 2005.

277 Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, Bd. 2: 1878–1883, hg. und komm. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1977, S. 444. Vgl. zu der Stelle auch: Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 156–157. Allerdings macht Wagner auch auf Unterschiede aufmerksam und sieht im Chor primär die Fähigkeit, »mit Worten die Handlung« zu kommentieren, während das Orchester »die Seele dieser Handlung uns gewährt« (Cosima Wagner: *Tagebücher*, Bd. 1, S. 223). Diese Unterscheidung lässt sich auch als Differenz zwischen Diegesis und Mimesis begreifen.

278 Manfred Hermann Schmid betont die Bedeutung des Zitathaften für die Herstellung von Erinnerungshaltungen und Vergangenheitsbezüge im Musikalischen, indem er zwischen ›direkter‹ und ›indirekter‹ Musik unterscheidet, siehe S. 135.

spielt bzw. sich den Adressaten nicht aufdrängt und dennoch musikalische Charakterisierungen und Darstellungen zu Szenerie und Figuren erfolgen. Hierin liegt ein wesentlicher Vorteil des Perspektivbegriffs gegenüber dem Konzept der narrativen Stimme, weil Letztere stets ein Subjekt ausmachen, die Herkunft dieser Stimme benennen oder zumindest annehmen muss, während Perspektive auch nicht-personal verstanden wirken kann.²⁷⁹ Diese kann die externe Fokalisierung der auftretenden Personen betreffen, indem Bewegungsabläufe oder Gesten nachgezeichnet werden oder gesellschaftlicher Status über soziale Einschreibungen musikalischer Stile und Genres (insbesondere durch Tänze) erfolgt. Ein musikalischer ›Focalizer‹ ist nicht bestimm- oder benennbar, befindet sich jedoch in jedem Falle außerhalb der Bühne; die Charaktere oder Gegenstände auf der Bühne sind in Bals Sinne ›focalized objects‹. Genauso gut kann auch die Bühnenwelt, die Szene selbst extern fokalisiert sein: Atmosphärenschichten, die über die Musik auf Naturszenarien verweisen – z. B. das morgendliche Vogelkonzert im *Rosenkavalier*, hier zugleich eine erste von vielen Zeitreferenzen in der Oper, die schließlich in der Nacht enden wird. Ebenso können Aufregung und drohendes Unheil über Tremoli und etablierte Topoi des Unheimlichen,²⁸⁰ aber auch sakrale Atmosphären durch semantische Konnotation über Satzmodelle und stilistische Ebenen²⁸¹ solche Aufgaben übernehmen. Der Beginn der Wolfsschlucht-Szene im zweiten Akt des *Freischütz* steht dafür symptomatisch, auch Bertrams Friedhof-Szene in *Robert le Diable* wäre ein Beispiel. Wird in solchen Fällen das Gezeigte extradiegetisch gefärbt und konnotiert, so sind die erzeugten Zuschreibungen nicht-personal, der »Grad der Anthropomorphisierung«²⁸² eines extradiegetischen Perspektivzentrums ist gering bis nicht-existent.

Insbesondere die Ausgestaltung von Nebentexten im Libretto kann dafür einen Ausgangspunkt bilden. Die musikalische Ebene kann vorhandene Büh-

279 Vgl. dazu auch Wolf Schmid: Art.: »Erzählstimme«, in: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Matías Martínez, Stuttgart/Weimar, S. 131–138. Die Erzählstimme oder Stimme bezeichnet laut Schmid »metonymisch den Erzähler, d. h. die fiktive vom Autor dargestellte und von ihm zu scheidende Instanz, die als Urheber (Sprecher oder Schreiber) eines fiktionalen Textes gilt« (S. 131).

280 Vgl. Richard Cohn: »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 57, No. 2 (Summer 2004), S. 285–324. In der Filmmusik-Forschung hat sich für die Etablierung vorausdeutender musikalischer Atmosphärenschichten der Begriff des ›Foreshadowing‹ etabliert.

281 Etwa die Vorhaltketten in der Musik der ›Hinterweltler‹ in *Also sprach Zarathustra* (T. 43 ff.) während einer aufsteigenden ›Romanesca‹-Sequenz, in vergleichbarer Weise aufgegriffen im Schusterzett des *Rosenkavalier*, (III, Z. 286 ff.).

282 Wolf: Art.: »Fokalisierung«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 225.

nenanweisungen aufgreifen, die im Falle von Hofmannsthal meist sehr präzise die Interieurs und Kostüme beschreiben. Musikalisch werden so Bereiche, die im Sprechtheater nur über die Ausgestaltung der Inszenierung modellierbar sind, musikalisch thematisiert, indem sie Inszenierungsangaben präzisieren, ergänzen oder ersetzen. Die beabsichtigte Illusionswirkung (z. B. einer mime-tischen Unmittelbarkeit in Form einer präzisen gestischen und mimischen Charakterzeichnung) wird hier von der Musik ausgeübt bzw. unterstützt. Die enge Verbindung der Funktionen von (neben-)textlichen Inszenierungsanweisungen und musikalischer Darstellung derselben lässt sich insbesondere an der Idee der musikalischen Geste demonstrieren. Bezeichnenderweise sah sich Felix Mottl als Herausgeber Wagnerscher Opernpartituren bemüht, rein musikalisch ausgedrückte Gesten oder Bewegungen als genaue Schrittbewegungen oder andere Aktionen einzelner Figuren über Asterisken in der Partitur wieder in figurenbezogene Bühnenanweisungen ›zurückzuübersetzen‹, um so eine Eindeutigkeit für die schauspielerische Bühnenrealisierung zu erzeugen. Dabei nahm er sich Passagen von Wagner zum Vorbild, in denen diese Eindeutigkeit im umgekehrten Weg von der textlichen Beschreibung zur musikalischen Umsetzung leitend hergestellt ist, etwa im berühmten Auftritt des Holländers mit der genauen Festlegung der Schrittbewegungen des Schauspielers zur musikalischen Motivik (*Der fliegende Holländer*, Nr. 2, Arie). Auch im Fall von Hugo von Hofmannsthal lässt sich eine solche Denkweise aufzeigen: Adornos kritisch gemeinte Äußerung vom Regiecharakter der Musik von Strauss²⁸³ wird im Falle des Ochs' auf Lerchenau im ersten Akt des *Rosenkavaliers* erklärtes Ziel, wenn er verlangt, »den Ochs so scharf zu charakterisieren, wie z. B. Beckmesser charakterisiert ist. Hier muß die Musik den Sänger zwingen, gut und richtig zu spielen, wie dies auch bei Wagner so schön der Fall ist«, ²⁸⁴

In einigen Sonderfällen schlagen Analysen den sich äußernden Komponisten in dieser extradiegetischen Kommentarfunktion vor, was zu reizvollen Interpretationen führen kann, letztlich aber spekulativ bleiben muss. In einem allgemeinen Sinne – wie bei Dahlhaus' Bemerkung, dass sich »der Komponist mit dem Publikum über die Köpfe hinweg über innere Zusammenhänge zwischen der gegenwärtigen und früheren Station mit musikalischen Mitteln

283 Siehe Einleitung, Anm. 23.

284 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 53 (Brief vom 12.06.1909). Auch hier zeigt sich die Vorbildfunktion Wagners, obwohl Hofmannsthals Bewunderung meist dem Dramatiker und weniger dem Musiker gilt.

verständigt«²⁸⁵ –, ist diese Annahme wohl zu weitführend. Sie bleibt – wie auch jene einer vom Komponisten geschaffenen extradiegetischen ›musikalischen Persona‹ (als »ästhetisches«, aber nicht »biographisches Subjekt«) – in vielen Fällen vage.²⁸⁶

Sonderfälle, in denen eine moralische oder weltanschauliche Haltung des Komponisten bekannt ist und relevante Aspekte gerade auf der Bühne verhandelt werden, mögen plausibler sein. Strauss' mehrfach musikalisch thematisierte Religionskritik – auf die Karikatur im Falle des Jochanaan wurde bereits hingewiesen – könnte ein Beispiel für ein solches Bekenntnis des Autors bzw. Komponisten sein, ebenso eine unverhohlene und auch wortsprachlich geäußerte Sympathie für Figuren und die sie repräsentierende Weltanschauung, wie im Falle des Kunrad in *Feuersnot*. Noch deutlicher findet sie sich in der Ausgestaltung seines alter Ego Robert Storch in *Intermezzo*.²⁸⁷

Interne Fokalisierung

Die Verlagerung der erlebenden und erfassenden Instanz in den intradiegetischen Raum, also die figurale Verortung von Perspektive, ist der weitaus häufigere zweite Fall. Insbesondere durch klare Markierungen und Abgrenzung der musikalischen Faktur zu anderen, z. B. zu einem ›neutraleren‹, sie umgebenden Darstellungsmodus lassen sich solche Passagen interner Fokalisierungen lokalisieren. Bereits in Pfisters Theatermodell ist mit diesem Konzept von Perspektive »das Schwergewicht [...] zu den mentalen, psychologischen und axiologischen Faktoren« verschoben.²⁸⁸ Historisch ist Musik für die Ausleuchtung dieser Aspekte in jeweils unterschiedlichen Lesarten mehrfach als besonders geeignet empfunden und bezeichnet worden als diejenige Kunstform,

285 Carl Dahlhaus: »Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper«, in: Carl Dahlhaus: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989, S. 278–293, 286. (Ebenso: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, S. 576–586.)

286 Vgl. dazu: Wald: »Musik und Subjektivität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, S. 297 f.

287 Diese Haltung steht bei Karl Kraus im Zentrum der Kritik, wenn er genau diesen »Bekenntnisquark« in Intermezzi als Angriffspunkt wählt: »Aber auf diesem Niveau des Herzens und des Geistes scheint freilich der ganze Bekenntnisquark des Herrn Strauß-Storch zu stehen« (Karl Kraus: »Wiens größte Geisteserscheinung«, in: *Die Fackel*, Nr. 751 (1927), S. 22. Die Qualität des Humoristen Strauss in Formulierungen und Namensgebungen ist mehrfach angegriffen worden, vgl. dazu: Hansen: *Strauss. Die Tondichtungen*, S. 123 f.

288 Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 139.

»die am engsten mit der Seele des Menschen, mit seinen Gedanken und Empfindungen verknüpft wurde und wird.«²⁸⁹

Durch die Konkretion der Opernhandlung, insbesondere durch die sprachliche Ebene des Dialogs sind die Inhalte der musikalisch thematisierten figuralen Wahrnehmungen oder Denkakte bisweilen sehr präzise zu benennen. Insofern lässt sich eine solche innere Fokalisierung als Präzisierung traditioneller Beschreibungsweisen (Charakterisierung, Charakterzeichnung, musikalisches Portrait etc.) verstehen, die insbesondere die Subjektivität und Eigenständigkeit des Perspektivzentrums betont.

Dies gilt insbesondere für Situationen, in denen klar eine Geistesaktivität im Zentrum steht und Raum für die Ausgestaltung eines Wahrnehmungs- und Denkvorgangs oder eine Gefühlsüberwältigung zur Verfügung steht. Anders ausgedrückt: Wenn Figuren auf der Bühne grübeln, sehen, beobachten, lauschen, fühlen, nachdenken etc., bieten sich musikalische Gestaltungsräume für Fokalisierungen an, die das Sprechtheater in vergleichbarer Form nur ansatzweise kennt.²⁹⁰ Bestimmend für eine solche interne oder innere Fokalisation ist, dass subjektive und individuelle »innere Zustände« und Prozesse über Musik ausgestaltet werden, die auf der Bühne sowohl für die übrigen Personen als auch für das Publikum nicht unmittelbar sichtbar werden, allenfalls über Gestik und Mimik erahnbar sind.

Der Komponist tritt gewissermaßen »hinter weitere partikuläre Rolleninstanzen zurück«,²⁹¹ ebenso wie die Sänger-Darstellerinnen hinter die ihrige treten. Musik kann so die Aktivität des Geistes einzelner Bühnencharaktere schildern – insbesondere, wenn die Transformation von etwas gerade Gehörtem als Konflikt zwischen inneren Vorgängen und äußerer Handlung thematisiert wird. Strauss nennt mehrfach den dritten Akt von *Tristan und Isolde* als herausragendes Beispiel für das Gegeneinander von Außenwelt und figuraler Imagination für die Verwandlung und Übernahme eines real wahrgenommenen Höreindrucks (die »alte Weise« des Hirten) in die Psyche des Protagonisten.²⁹² Für Strauss ist ein solcher psychologischer Darstellungsmodus wohl der zentrale Bereich, den er bereits in den frühen Tondichtungen thematisiert.

289 Wald: »Musik und Subjektivität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, S. 289.

290 Ähnlich argumentiert Borchmeyer, wenn er bei Elsas Auftritt in *Lohengrin* von einem »sich der Sprache versagenden inneren Zustand Elsas« spricht, der eben nur musikalisch artikuliert werden könne. Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*, S. 156.

291 Wald: Musik und Subjektivität, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, S. 300.

292 Vgl. dazu Strauss' Kommentare zum 3. Akt (Kapitel 1, S. 89).

Ähnlich wie das Gegeneinander von Innen und Außen bei Wagner, aber weit-
aus kontrastreicher und illustrativer zeigt *Tod und Verklärung* den beständigen
Wechsel der Außenseite (in Strauss Worten: »Der Kranke liegt [...] schwer und
unregelmäßig atmend zu Bette«; »er erwacht«) und der Tätigkeit des Geis-
tes (»freundliche Träume«; »die Kindheit zieht an ihm vorüber«²⁹³). Immer
wieder stellt er, insbesondere im Mittelteil der Komposition (ab T. 186), die
Bewegungsmotive, die dem Pulsschlag und den gestischen Schmerzattacken
des Sterbenden zugeordnet sind, neben die lyrische Erinnerungspassagen und
Träume, die schroff und teilweise im Abstand weniger Takte aufeinanderfol-
gen.

Nur in Sonderfällen kann es im Falle des Musiktheaters sinnvoll sein,
zwischen Genettes Kategorien »mode« und »voix« zu trennen und einzelnen
Figuren eine die Musik gleichsam gestaltende oder erzeugende »Erzählper-
spektive« zuzugestehen – nämlich dann, wenn Musik selbst in der Gedan-
kenwelt verhandelt wird, wenn Figuren Musik erfinden, improvisieren oder
innerlich gestalten und die Szene oder die Worte klar auf diesen Umstand
hinweisen. In solchen Fällen wird Perspektivierung um ein Spiel mit musika-
lischer Urheberschaft oder Autorschaft erweitert; diese werden (scheinbar)
selbst zu aktiven, musikalischen Subjekten. Ganz konkret geht es hierbei um
Fälle, in denen Künstler auf der Bühne intradiegetisch musizieren und in der
Handlung aktiv Musik gestalten – wie es im Fall Zerbinettas in *Ariadne auf
Naxos* geschieht – oder wenn musikalisch-künstlerische Prozesse dargestellt
werden und die artikulierten Gedanken mithin selbst musikalische sind. Als
Beispiel wurde bereits der musikalische Einfall der Figur des »Komponisten«
im Vorspiel der Oper genannt, der allmählich in seiner Vorstellung Gestalt
annimmt. Immer wenn Musik sich innerhalb der Bühnenhandlung klingend
ereignet, kann die Frage der Autorschaft eine Rolle spielen. In jedem Fall
betonen sängerische Episoden auf der Bühne figurale Perspektiven.

Auch weniger konkrete Fälle, die eher eine Imagination, eine musikalische
Vorstellung bezeichnen können, fallen darunter, wie Elektras Extremzustand
ekstatischen Erlebens und Wahrnehmens, den Hofmannsthal explizit mit ak-
tivem musikalischem Erfinden assoziiert: »Ob ich die Musik nicht höre? Sie
kommt doch aus mir« (Z. 229a).²⁹⁴ Hier wird ein Abgekoppelt-Sein vom Äu-
ßeren und zugleich eine fehlende Trennung zwischen Außen- und Innenwelt
perspektivisch geschildert. Die Musik fokalisiert die psychische Innenwelt als
unmittelbare Abbildung ihrer Imagination.

293 Bemerkungen erstmals vollständig veröffentlicht in: Werbeck: *Tondichtungen*, S. 538.

294 Vgl. dazu auch Abbate: »Elektra's voice«, S. 126.

In den allermeisten Fällen wird Musik jedoch nicht dezidiert als etwas real Klingendes, sondern als stilisierte Darstellung innerer Vorgänge eingesetzt. Bisweilen lassen sich dabei klar die Bereiche Gedanken, Gefühle und Wahrnehmungen trennen, bzw. es überwiegt eine der Ebenen, z. B. in der erwähnten Musikalisierung von Isoldes Hören zu Beginn des zweiten Aktes oder in Mimes grübelnden Denkbewegungen zu Beginn von *Siegfried*. Insofern kann es Sinn ergeben (wie es Guido Heldt für die filmmusikalische Analyse vorschlägt), zwischen »thought« und »feeling« – ergänzt um Perzeption – zu differenzieren. Fokalisierende Wahrnehmung meint dabei weniger, was die Figuren real im Raum sehen und hören, wie es in Erzählungen beschreibbar ist. Nur im Fall eines »neutralen« Hörens, wie es bei Signalen, Fanfaren etc. möglich ist, ließe sich eine solche realistische Fokalisierung musikalisch umsetzen. In den allermeisten Fällen geht es um ein »Wahrnehmen als«, in einer spezifischen Weise, und so sind ideologische Wertkategorien, der Informationsstand der Figur, ihre psychische Verfasstheit etc. mit eingeschlossen: Elektra sieht in ihrer Mutter Verdorbenheit, in Aegisth Feigheit und Schwachheit; Salome nimmt Jochanaan als begehrenswert schön und erhaben wahr.

Figurale Fokalisation kann ebenso den Faktor Zeit einbeziehen, auch hier geht es um eine individuelle Zeiterfahrung, insbesondere in Erinnerungspasagen. Mit »Zeitperspektiven« ist also die kompositorische Zeitgestaltung zu umschreiben, die es ermöglicht, die individuelle figurale Zeitwahrnehmung zu zeigen und diese gleichzeitig als erlebte Zeit der Zuhörer auf der Ebene der Rezeptionsperspektive zu formen. Diese kann vom Stillstand einer »eingefrorenen Zeit« bis zum Zeitraffer oder zu fließenden Zeit- und Ortsübergängen (z. B. in den Zwischenspielen in *Intermezzo*: I, Z. 109,9–121,3; Z. 136,2–148,4; Z. 277,5–281,7) reichen; auch Rückgriffe als Analepsen können musikalisch kenntlich gemacht und genauer charakterisiert werden. Zwar kennt Oper weniger die narratologische Differenz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit: Dass sich Opernhandlungen intradiegetisch über Jahre oder Jahrzehnte erstrecken, sind Ausnahmen, meist sind dann Zeitsprünge zwischen den Akten das dafür gewählte Mittel. Insbesondere Strauss' Opern ereignen sich meistens im Hier und Jetzt, so lassen die Einakter sich gewissermaßen »in Echtzeit« erleben.²⁹⁵ Zeitmodulation »im Kleinen« kennt gerade bei Strauss dennoch vielfältige Gestaltungsmittel, die einerseits den etablierten Fall der Arie als

295 Wenngleich die Darstellungsform der Oper in Form der singenden Mitteilung einen durch und durch realistischen Zeitverlauf von vorneherein nicht anstreben kann und will.

irrealen Moment des Handlungsstillstands²⁹⁶ aufgreifen – und andererseits in Ensembleszenen und Orchestermusik darüber hinausgehen, wo Dehnungen subjektiven Zeitempfindens ausgestaltet werden. Das bekannteste Beispiel ist die Begegnung von Oktavian und Sophie im zweiten Akt des *Rosenkavalier*.

Die Kategorien Perzeption, Ideologie (bzw. Wertung) sowie Zeit und Raum, die in mehreren erzähltheoretischen Konzepten verhandelt werden,²⁹⁷ können dann aufs Engste miteinander verwoben erscheinen und figural verortet werden, wie etwa im Auftritt Jochanaans: Strauss komponiert das Erscheinen und Heraustreten satztechnisch und motivisch aus; in der subjektiven Wahrnehmung Salomes wirkt Jochanaan nicht mehr religiös, weder in mildtätiger (Z. 15,3: »er ist sehr sanft«) noch in eifernder Form, der alte Tonfall ist verschwunden. Stattdessen wirkt er nun königlich erhaben,²⁹⁸ die Zeit scheint nicht zu vergehen, während sie in seinen Anblick versunken bleibt. In Wildes Theaterstück kann dieser Moment nur Augenblicke dauern, in Strauss' Oper wird dieser Szenenbeginn zum Ereignis.

An solchen Beispielen zeigt sich: Meist sind die Ebenen der Gefühls-, Wahrnehmungs- und Gedankenwelt miteinander verwoben und in vielen Fällen nicht zu trennen, sondern werden als Gemengelage präsentiert und tragen damit der Komplexität psychischer und emotiver Vorgänge Rechnung.

Rezeptionsperspektive

Die Gesamtheit der perspektivischen Gestaltungsbereiche ist final durch die Rezeptionsperspektive bestimmt, welche die beiden oben genannten Zentren beinhaltet und zusätzlich weitere, nicht auf eine Äußerungs- oder Fokalisierungsinstanz zurückführbare Mittel miteinschließt: insbesondere die realen musikalischen Raumwirkungen und klare Aufmerksamkeitslenkungen durch Markierungen wie Schnitte, musikalische Brüche, Fakturwechsel etc.

296 Auch bei Arien lässt sich zwischen Handlungs- und Kontemplationsarien unterscheiden; bei Ersteren gehen die Szene und die Handlungen aller Akteure weiter, bei Letzteren sind die übrigen Figuren meist gar nicht anwesend, oder sie und ihr Tun treten in den Hintergrund. Auch Mischformen sind typisch, wie die Auftrittsarie der Donna Elvira in *Don Giovanni*.

297 Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 122 ff. Sein eigenes Modell ist von diesen Kategorien wesentlich geprägt.

298 Auch die Tonart C-Dur zu Beginn der 3. Szene unterstreicht dies (Vgl. dazu Kapitel 3, S. 278).

Damit ist einerseits ein stets greifender Modus des Opernerlebnisses im Auditorium beschrieben – jede Darstellung eines Geschehens ist von Perspektive begleitet –, der aber im Falle des Musiktheaters insbesondere die Strategie der Gestaltung und Lenkung des Bühnengeschehens meint und den Wechsel von außen nach innen vollziehen oder einzelne Gruppen oder Geschehnisse herausheben kann. Er berührt damit als letzter Filter der Realisierung alle Aspekte. Wichtig zu betonen bleibt, dass keine theatrale Kunstform eine zusammenbindende Vermittlung kennt, die vergleichbar zu einer Erzählinstanz ist. Gerade deshalb ist »bis heute die Frage nach dem mutmaßlichen Standpunkt des Rezipienten, die Frage nach der Verteilung seiner Sympathien für bestimmte Figuren, ein zentrales Thema der Forschung«.²⁹⁹ Im Wort »mutmaßlich« drückt Kurt Taroff aus, dass die persönliche Rezeption individuell ist, dass sie vielfältig und jeweils sehr unterschiedlich sein kann. »Dingfest« oder zumindest näherungsweise bestimmbar wäre demnach eine Rezeptionsperspektive nur über empirische Forschungsansätze, über Befragungen und die statistische Auswertung von Rezipientengruppen, was nicht das Ziel dieser Studie sein soll. Zudem ist sie historisch wandelbar und nicht konstant. Allerdings ist die Frage der Aufnahme und Wirkung bei Rezipienten stets und immer selbstverständlicher Teil der Konzeption des Werkes, und Komposition ist in diesem Sinne immer intendierte Rezeption, die sich dann in unterschiedlichen Graden und wohl nie vollumfänglich realisiert.

Die Briefwechsel zwischen Strauss und seinen Librettisten kreisen deshalb auch stets um dieses Thema. Dennoch lassen sich an vielen Stellen intendierte Rezeptionsweisen der Autoreenseite musikanalytisch herausarbeiten, auch wenn die Frage nach kompositorischer Intention ohne klare (und teilweise mit Vorsicht zu behandelnde) wortsprachliche Äußerungen aus dem Entstehungskontext heraus stets Leerstellen beinhaltet. Aussagen auf diesem Gebiet sind somit stets heikel. Stattdessen auf »sicherem Boden« zu bleiben und die Frage nach einer angestrebten Rezeptionsperspektive des Publikums gar nicht zu stellen, hieße aber, einen zentralen Aspekt der Faszination Oper auszublenden, weshalb das Thema in den folgenden Kapiteln präsent bleiben soll. Dabei soll eine idealtypisch verstandene, vom Komponisten angestrebte Rezeptionsperspektive nicht im Sinne Pfisters als normativ und »auktorial« verstanden werden, sondern als Gesamtheit der Lenkungsprozesse.

Generell sind so unterschiedliche Grade von Fokalisierungen und Raumperspektiven auszumachen; eine Nullfokalisierung im Sinne Genettes wird

299 Kurt Taroff: »Erzählperspektiven im Drama«, in: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Peter W. Marx, Stuttgart/Weimar 2012, S. 147–151, 147.

deshalb nicht angenommen, sondern nur eine mehr oder weniger prominente Ausformung oder Spürbarkeit in dieser letzten Ebene. Auch Strauss unterscheidet, wie in Kapitel 1 dargestellt, zwischen Passagen, in denen die Ausleuchtung subjektiver Befindlichkeiten zentral ist (»das unmittelbare Erlebnis«), und jenen, die von Dialog, Konversation oder Bericht dominiert und stilistisch sowie in der Orchesterbehandlung klar getrennt sind. Dabei weist er auf Arie und Rezitativ als historische Grundprinzipien hin, die er nicht für überwunden oder obsolet hält, sondern in neuen Formen und gegenseitiger Durchdringung verwirklicht wissen will.³⁰⁰

Eine Besonderheit Strauss' ist dabei die Flexibilität im Wechsel dieser Darstellungsmodi, die von größeren, geschlossenen Nummern zur hochbeschleunigten Abfolge zwischen unterschiedlichen Perspektivierungsarten – gerade auch im dialogischen Konversationston – bis hin zu multiperspektivischer Gleichzeitigkeit reichen können.

Generell sind die dargestellten Bereiche nicht als stets trennscharfe Unterscheidungen zu verstehen, sondern auch »hybride Darbietungsformen« sind denkbar, in denen externe und interne Fokalisierungen, extra- und intradiegetische Verortung, anthropomorphe und nicht-figurale Perspektivzentren nicht klar zu separieren sind. Hinzu kommt, dass manche erzähltheoretische Scheidungen – wie etwa die Trennung von Introspektion als »Zugang eines Erzählers zur Innensicht einer Figur« (also als Teil seiner auktorialen Kompetenz) und einer »Darbietung der Welt aus Sicht einer Figur«³⁰¹ – für Musik so klar nicht oder nur in Ausnahmefällen zu ziehen sind, da eine permanent annehmbare Erzählerfigur eben nicht existiert. Auf die meist nicht vergleichbare Scheidung zwischen Stimme und Modus wurde bereits hingewiesen.

Deshalb kann und soll es hier nicht um eine vollständige und eindeutige perspektivische Zuordnung aller musikalischen Passagen zu jeweiligen Zentren gehen, sondern um klar benennbare Passagen, die durch Raumwirkungen, Semantisierungen und psychologische Ausdeutungen das dargestellte Bühnengeschehen musikalisch lenken und gestalten.

300 Vgl. Kapitel 1, S. 73.

301 Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 143.