

6 NARRATIONEN UND PRAKTIKEN

Anbrüche

„Literaten haben die Oper erfunden“¹ lautet der programmatische Titel eines in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts im *Anbruch* publizierten Essays von Hanns Gutman. Dort heißt es: „Literaten haben die Oper erfunden, weil ihnen das Wort als Mittel des Ausdrucks nicht mehr genügte.“²

Der *Anbruch* war eine Zeitschrift für moderne Musik, für die unter anderem Kurt Weill – z.B. eine „Notiz zum Jazz“ –, Ernst Bloch – z.B. eine Reflexion über die „Rettung Wagners durch Karl May“ – und Theodor Wiesengrund-Adorno – z.B. „Schlageranalysen“ – schrieben.

Im Editorial des Hefts, in dem Gutmans Essay über die Erfindung der Oper durch Literaten publiziert ist, gibt die Zeitschrift ihre Namensänderung bekannt:

„Die Zeitschrift beginnt ihr neues Jahr mit verkürztem Namen: sie heißt nicht mehr *Musikblätter des Anbruch*, sondern nur noch *Anbruch*. Es gibt keinen anderen – literarischen – Anbruch mehr, als dessen Musikblätter die Zeitschrift erschiene [...]“³

Die Herausgeber geben also neben der Namensänderung – von *Musikblätter des Anbruch* zu *Anbruch* – bekannt, daß das literarische Pendant zum musikalischen *Anbruch* eingestellt wurde.

Auf den ersten Blick handelt es sich hierbei lediglich um eine marginale Episode, die ausschließlich das Schicksal einer Ende der dreißiger Jahre definitiv eingestellten Musikzeitschrift betrifft.

Die Interlinearlektüre zwischen dem Editorial des 11. Jahrgangs und dem darin veröffentlichten Essay von Hanns Gutman zeichnet jedoch auf

1 Hanns Gutman: „Literaten haben die Oper erfunden“. In: *Anbruch. Monatschrift für moderne Musik*. 11. Jahrgang. Januar 1929. S. 256-260.

2 Gutman: „Literaten haben die Oper erfunden“, op. cit., S. 260.

3 *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*. 11. Jahrgang. Januar 1929. S. 1.

frappierende Weise das Schicksal einer an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in Florenz entstandenen⁴ neuen Gattung nach, die heute den Namen Oper trägt.

Im Editorial des musikalischen *Anbruch* vom Januar 1929 wird der Ton einer Grabrede angeschlagen, dem es allerdings nicht gelingt, den geheimen Stolz auf das Überleben der *Musikblätter des Anbruch* im Unterschied zur literarisch orientierten, ehemaligen Hauptzeitschrift zu verhehlen. Weil nur diese *Musikblätter* – und nicht der ganze *Anbruch* – überlebt haben, reklamieren die Herausgeber den Namen der ursprünglich in Musik- und Literaturangelegenheiten gesplitteten Zeitschrift für denjenigen Bereich, der durchsetzungsfähiger und offenbar publikumswirksamer war.

So wie der musikalische *Anbruch* seine subalterne Rolle als *Musikblätter*, die in der ursprünglichen Konzeption der Zeitschrift Beiwerk des literarischen und diesem bei- oder gar untergeordnet waren, mit der elften Jahrgangsnummer definitiv ablegt, weil er sich offensichtlich über dem – eingegangenen – literarischen zu behaupten wußte, emanzipierte sich die Oper schon bald nach ihrer Entstehung von der Intention ihrer Erfinder. Die Musik, die in der neuen Kunstform angeblich nur eingesetzt werden sollte, um die Expressivität des Dramas zu erhöhen und die Wirkung des Textes zu verstärken, entfernte sich von der ihr zgedachten subalternen Rolle. Die Oper wurde zu einer eigenständigen musikalischen Gattung. Der einzige wirklich mächtige Gegenpart zur Musik, der diese in den Schatten stellen kann, ist nicht der Text des Librettos, sondern das Spektakuläre. Unzählige spätere Versuche, die Oper auf ein literarisches Genre zurückzuschrauben, konnten das nicht verhindern.⁵ Die Oper entwickelte rasch eine eigene Faszinationskraft.

4 An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert entstand im Kontext der Camerata de' Bardi, einer Gruppe von Literaten, Musikern, Wissenschaftlern, die sich im Hause des Grafen Giovanni de' Bardi in Florenz versammelten, ein neues musikalisches Genre, das später Oper genannt wurde. Das Projekt der Camerata und die ersten Konkretisierungen z.B. in Form von *Dafne* (Text: Ottavio Rinuccini; Musik: Jacopo Peri und Jacopo Corsi; nur in Bruchstücken erhalten) oder *Euridice* (Text: Ottavio Rinuccini; Musik: Jacopo Peri; UA: 6.10.1600 im Palazzo Pitti in Florenz) gelten gemeinhin als Geburtsstunde der Oper. Zur Geburt der Oper aus dem Humanismus der Renaissance vgl. Frederick William Sternfeld: *The Birth of Opera*. Oxford 1993. Für die Traktate aus der Zeit der Camerata vgl. Heinz Becker (Hg): *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*. Kassel 1981.

5 Die (teilweise sehr polemische) Debatte über die Konkurrenz von „musica“ und „parola“ begleitet die Geschichte der Oper von Anfang an. Die Vielfalt der Bewertungen des Verhältnisses Wort-Ton in der Oper sollen hier nicht rekapituliert werden. Für dieses komplexe diskursive Feld vgl. Di Benedet-

Der singende Mensch, ein Abbild höchster Realitätsferne, wurde zum Signum einer neuen Kunstform, deren komplexes Wirkungsgefüge man als „Faszinationstyp“⁶ bezeichnen kann.

Mag die Erfindung der Oper durch Literaten ungewiß sein, so ist ein stetiges Interesse von Literaten an der Oper unumstritten. Dieses ging immer wieder über eine distanzierte und unbeteiligte Beobachtung hinaus. Nicht nur haben Schriftsteller sich heftig in die Operndebatten eingemischt, sie haben genauso oft im Blick auf dieses andere Medium die Beschränktheit ihres eigenen Materials, der verbalen Sprache, bedauert.

Ob dies der Grund ist, weswegen gerade die europäische Literatur des 19. Jahrhunderts, in dem die Oper eine Hochblüte erlebte, immer wieder thematisch auf die Oper zurückgreift, müßte von Fall zu Fall geprüft werden. Wir werden anhand einiger literarischer Beispiele Aspekte des Opernhaften darstellen. Einerseits versuchen literarische Texte, die

to: „Poetische e polemiche“, op. cit.. Die Verflechtung von Theorie und Praxis und die Vielfalt der Positionen innerhalb dieser Debatte werden auf besondere Weise deutlich an den Schriften und am Opern-Werk Richard Wagners. Über jene Form der Oper, die er ablehnte, schrieb Wagner, daß „der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper“ darin bestünde, „daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“ (Richard Wagner: *Dichtung und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Dieter Borchmeyer [Hg.], Bd. 7 [Oper und Drama]. Frankfurt a.M. 1983. S. 18-19). So zumindest äußerte sich Wagner theoretisch über die Opern. Seine Praxis sah anders aus. Welcher anderen Musik gelingt es, den Hörer derart zu überwältigen wie die Klangballungen einer Wagner-Oper? Was in andere Medien ausstrahlte (etwa in Hollywoods Filmmusik) war nicht Wagners Dichtung, sondern der narkotisierende Klang seiner Musik. Wir stoßen in seinem Werk auf alle Schattierungen des Dominanz-Verhältnisses von Wort und Ton bis hin zur Idee der Einheit von Musik und Dichtung. Für eine kompakte Aufarbeitung der Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses in der Oper vgl. Gerhard Scheit: „Die Oper als Gesamtkunstwerk“. In: Peter V. Zima (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995. S. 93-125.

- 6 Um rezeptions- und institutionengeschichtliche und gleichzeitig stil- und gattungstypologische Dynamiken zu fassen, hat Hans Ulrich Gumbrecht in einem „historischen Experiment“ zur Gattungstheorie den Begriff Faszinationstyp geprägt. Faszinationstypen „können ein Mittel zur Bindung von Rezipienten sein, die sich Autoren oder Sprecher beim Versuch der Durchsetzung ihrer speziellen – nicht aus Faszination entstandenen – Interessen zunutze machen, und wo solche Versuche gelingen, spielen sich Gattungen (Typen) als historisch spezifische Institutionen auf dem Boden von sie überdauernden Faszinationstypen ein“ (S. 46). Hans Ulrich Gumbrecht: „Faszinationstyp Hagiographie. Ein historisches Experiment zur Gattungstheorie“. In: Christoph Corneau (Hg.): *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*. Stuttgart 1979. S. 37-84; 46.

Intensität eines sinnlichen Erlebnisses, das durch die Kombination unterschiedlicher Materialien und Codes zustande kommt, nachzustellen. Andererseits analysieren sie die paradoxe Funktionsweise des Opernhaf-ten.

Handwerklichkeit

In unserem Kontext nicht unerheblich ist es, daran zu erinnern, daß Ro-mane geschrieben werden, damit sie gelesen werden. Die Rezeption von Romanen erfolgt in der Regel in Form einer stillen individuellen Lektüre. Eine Opernaufführung dagegen ist ein dynamischer Prozeß, an dessen Gelingen oder Mißlingen viele beteiligt sind. Sie ist sowohl, was die Produktion, als auch, was die Rezeption betrifft, eine kollektive Angelegenheit. Sie wird in der Regel von einer Versammlung von Menschen an einem öffentlichen Ort rezipiert. Librettist, Komponist, Sänger, Dirigent, Regisseur, Musiker, Bühnenbildner, Bühnentechniker müssen zusammenarbeiten, damit eine Oper zur Aufführung kommt. Die Pannen und Mißgeschicke in der Vorbereitung einer Aufführung, z.B. einer Generalprobe, können für sich schon ein Spektakel abgeben.

Die Dimension der kollektiven Produktion und Rezeption gehört ebenso zur Oper wie das Prinzip der Heterogenität der Codes und der Materialien. Hegel z.B. illustriert es so:

„Die Oper nämlich hat mehrfache Ingredienzen: landschaftliches oder sonstiges Lokal [sic!], Gang der Handlung, Vorfälle, Aufzüge, Kostüme usw.; auf der anderen Seite steht die Leidenschaft und deren Ausdruck. So ist hier der Inhalt gedoppelt, die äußere Handlung und das innere Empfinden.“⁶

Mit dem Blick auf das „innere Empfinden“ bringt Hegel eine rezeptions-ästhetische Dimension ins Spiel. Für die Oper ist „der Wirkungszusammenhang konstitutiv.“⁷ Oper ereignet sich nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Parkett.

7 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann (Hg). Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1970. S. 399. Adorno weist an dieser Stelle auf die „Beschränktheit der Gattungsgeschichte“ in bezug auf die Analyse bestimmter rezeptionsästhetischer Dimensionen der Oper hin. Normalerweise, so Adorno, verlaufen „Kontinuitäten der Gattung [...] parallel zu gesellschaftlicher Kontinuität und Homogenität“, dagegen verändern sich „bei abrupten sozialen Strukturveränderungen, wie dem Anspruch eines erstarkenden Bürgertums als Publikum, [...] abrupt Gattungen und Stiltypen.“ Adorno stellte fest, daß sich „in der Verhaltens-

Das „innere Empfinden“ kommt vor allem dadurch zustande, daß auf künstliche, d.h. zunächst handwerkliche, Weise etwas her- und bereitgestellt wird, was oft – aber nicht immer – für etwas anderes steht. Der Rhein, das Meer, der Wald, der Mond usw. bestehen aus Pappe, Farbe, Stoffen und Licht. Ein Sänger wird zum König durch Schminke, Kostüm und Gestik. Diese besondere Art der „Materialität der Kommunikation“⁸, die bei der Oper am Werk ist, gehört zum Opernerlebnis. Eine solche mannigfaltige Art der Materialität fehlt der Literatur.

E.T.A. Hoffmann, der selbst vom Fach war – nämlich auch Komponist, Musikdirektor und Kapellmeister – bezeichnet in „Der vollkommene Maschinist“⁹, seinem sechsten Stück der „Kreisleriana Nro. 1-6“, die Oper als diejenige „Gattung theatralischer Darstellungen“, welche die „Künste“ des „Dekorations- und Maschinenwesens“ am „mehrsten“ in Anspruch nimmt (S. 59). Die Oszillation zwischen Illusion und offensichtlicher Handwerklichkeit auf der Opernbühne ist das Thema von E.T.A. Hoffmanns Erzählung. Die Arbeit der Bühnentechniker, ein Handwerksbereich des Theaters, das von den Verfahrensweisen der Literatur am weitesten entfernt ist, rückt ins Zentrum des Textes.

Der Ich-Erzähler gibt zunächst vor, das „Dekorations- und Maschinenwesen“ abzulehnen. In Form eines – scheinbar – kämpferischen Pamphlets liefert E.T.A. Hoffmann eine genaue Beschreibung der Arbeitsbereiche sowie des vermeintlichen Berufsethos des „Dekorateurs“ und des „Maschinisten“, die so präzise und kenntnisreich ist, daß wir sie extensiv zitieren wollen:

„Beide [Dekorateur und Maschinist; I.A.] gingen von dem törichtem Grundsatz aus: Dekorationen und Maschinen müßten unmerklich in die Dichtung eingreifen, und durch den Total-Effekt müßte dann der Zuschauer wie auf unsichtbaren Fittigen ganz aus dem Theater heraus in das phantastische Land der Poesie getragen werden. Sie meinten, nicht genug wäre es, die zur höchsten Illusion

weise des italienischen Publikums zur Oper von den Neapolitanern bis Verdi, vielleicht bis Puccini, nicht gar zuviel sich änderte“ (S. 310-311).

8 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988.

9 E.T.A. Hoffmann: „Der vollkommene Maschinist“. In: ders.: *Fantasie- und Nachtstücke*. München 1964. S. 58-66. Als übergreifender Aspekt der *Fantasiestücke* Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns (1776-1822) ist hervorzuheben, daß „Vorlagen“ (literarischer, naturphilosophischer, medizinischer, künstlerischer und musikalischer Art) eine große Rolle spielen. So nennen der Gesamttitel und das erste Fantasiestück Callot und zwei seiner Radierungen; das vierte Fantasiestück trägt den Titel einer Mozart-Oper; das fünfte nennt im Titel und genauer in einer Fußnote eine Novelle von Cervantes; das achte ist auf eine Erzählung von Chamisso bezogen.

mit tiefer Kenntnis und gereinigtem Geschmack angeordneten Dekorationen, die mit zauberischer, dem Zuschauer unerklärbarer Kraft wirkenden Maschinen anzuwenden, sondern ganz vorzüglich käme es auch darauf an, alles, auch das Geringste zu vermeiden, was dem beabsichtigten Total-Effekt entgegenliefe. Nicht eine wider den Sinn des Dichters gestellte Dekoration, nein – oft nur ein zur Unzeit hervorguckender Baum – ja, ein einziger hervorhängender Strick zerstöre alle Täuschung. – Es sei gar schwer, sagten sie ferner, durch grandios gehaltene Verhältnisse, durch eine edle Einfachheit, durch das künstliche Berauben jedes Mediums die einge bildeten Größen der Dekoration mit wirklichen (z.B. mit den auftretenden Personen) zu vergleichen und so den Trug zu entdecken, durch gänzlich Verbergen des Mechanismus der Maschinen den Zuschauer in der ihm wohltuenden Täuschung zu erhalten. Hätten daher selbst Dichter, die doch sonst gern in das Reich der Phantasie eingehen, gerufen: „Glaubt ihr denn, daß eure leinwandenen Berge und Paläste, eure stürzenden bemalten Bretter uns nur einen Moment täuschen können, ist euer Platz auch noch so groß?“ – so habe es immer an der Eingeschränktheit, der Ungeschicklichkeit ihrer malenden und bauenden Kollegen gelegen, die, statt ihre Arbeiten im höhern poetischen Sinn aufzufassen, das Theater, sei es auch noch so groß gewesen, worauf es nicht einmal so sehr, wie man glaube, ankomme, zum erbärmlichen Guckkasten herabgewürdigt hätten. In der Tat waren auch die tiefen schauerlichen Wälder, die unabsehbaren Kolonnaden, die gotischen Dome jenes Dekorateurs von herrlicher Wirkung – man dachte gewiß nicht an Malerei und Leinwand; des Maschinisten unterirdische Donner, seine Einstürze hingegen erfüllten das Gemüt mit Grausen und Entsetzen, und seine Flugwerke schwebten luftig und duftig vorüber.“ (S. 58-59)

Vollkommen ist ein Maschinist in E.T.A. Hoffmanns Text genau dann, wenn er die Illusion des Publikums zerstört. „Der vollkommene Maschinist“ ist angeblich für den Ich-Erzähler nur jener, der das „Dekorations- und Maschinenwesen“ der Oper in der Weise beherrscht, daß er es – zum Schutze des Publikums vor „allen nur möglichen Empfindungen“ und „psychisch und physisch ungesunden Leidenschaften“ – *gegen* die Oper einzusetzen vermag (S. 60).

Die Gefahren für den Opernbesucher bestünden darin, daß er „an das phantastische Zeug“, an diesen „Unfug“, an die „Trugbilder“, die „ihn aus der wirklichen Welt“ treiben, glauben könnte (S. 60). So manchem sei „nicht einmal aufgefallen, daß die Menschen nicht reden wie andere ehrliche Leute, sondern singen“ (S. 60). So käme es, daß „manches Mädchen“ auch außerhalb der Oper „die Erscheinungen, welche Dichter und Musiker ordentlich hervorgezaubert hatten, nicht aus Sinn und Gedanken bringen und kein Strick- oder Stickmuster gescheut [sic!] ausführen“ könne (S. 60).

Vollkommen ist also nur jener Maschinist, der den Opernbesucher „durch zweckmäßige Anordnung der Dekorationen und Maschinerien [...] beständig an das Theater“ erinnert. Sein Handwerk besteht in der Demonstration der Illusion. E.T.A. Hoffmann erinnert an die „unwiderstehliche“ – desillusionierende – „Wirkung“ einer „eingeschobenen fremden Kulisse“, „falscher Soffitten und oben herausguckender Mittelvordhänge“, welche „der ganzen Dekoration die sogenannte Wahrheit“ nehmen. Der vollkommene Maschinist soll „mitten in einem lügübrnen Chor, der sich um die im Moment des höchsten Affekts begriffenen Hauptpersonen gruppiert, plötzlich einen Mittelvordhang fallen“ lassen, „der unter allen spielenden Personen Bestürzung verbreitet und sie auseinandertreibt, so daß mehrere im Hintergrunde von den im Proszenium befindlichen total abgeschnitten werden“ (S. 61).

Der vollkommene Dekorateur handelt im übrigen genauso wie der vollkommene Maschinist und bemüht sich seinerseits um das „Aufheben aller Illusion“ (S. 65).

Die Erzählung inszeniert eine Rezitation. Diese ahmt mit den Mitteln der Literatur den Effekt einer gleichzeitig ausgestellten Illusionierung und Desillusionierung nach. Der Text oszilliert spielerisch zwischen der Inszenierung einer vehementen Kritik an der kaschierten Handwerklichkeit in der Oper einerseits und der Inszenierung eines Plädoyers für eine ausgestellte Handwerklichkeit andererseits. Der Leser dieses Stücks von E.T.A. Hoffmann weiß am Ende genau das, was er weiß, wenn der Vordhang in der Oper fällt: daß alles – bis auf seine eigenen Gefühle – nicht echt war.

Was als Marotte des Ich-Erzählers wirken mag, entspricht dem normalen Prozedere in der Oper.

Das Spektakuläre

Die Handwerklichkeit der Oper dient nicht nur zur Herstellung von Illusionen, sie fügt sich, vor allem dann, wenn sie ausgestellt ist, in eine Ästhetik des Spektakulären ein, die einen großen Unterhaltungswert hat und die das Opernpublikum schätzt. Die Unterstellungsbedürfnisse des Publikums wurden von den Komponisten mehr oder weniger im Produktionsprozeß einkalkuliert. Das Publikum selbst ist ein unverzichtbarer und gestaltender Teil des Opernspektakels. Verdi z.B. soll gesagt haben, daß das Publikum in der Oper fast alles ertragen könne, nur nicht die Langeweile.¹⁰

10 Vgl. Franco Abbati: *Verdi*. Bd. 2. Milano 1959. S. 332.

Das Spektakuläre¹¹ ist jene Dimension, die oft mehr als die Musik die Faszinationskraft der Oper ausmacht.

Man denke nur an die Opernspektakel des Barock. Auch Verdi hat das Bühnenbild immer als einen integralen Teil der Oper betrachtet. Er hatte beispielsweise selbst die Idee, für das Finale der *Aida* eine zweistöckige Bühne zu konstruieren.¹² In den Bereich des Spektakulären gehörte auch die von Verdi zum Programm erhobene „parola scenica“, d.h. eine Äußerungsform, die sich unmittelbar szenisch realisieren läßt. Der szenische Effekt war immer schon ein entscheidendes Kriterium für Autoren und Ausführende sowie für das Publikum. Das Spektakuläre der Opern und dessen Koppelung an Musik – z.B. Raumklang-Wirkungen wie Ferntrompeten und Bühnenorchester – waren nicht nur für Verdi, sondern für viele andere Komponisten von größter Bedeutung (wie etwa bei Wagners verdecktem Orchester in Bayreuth).

Für das Spektakuläre in der Oper sind neben der mannigfaltigen Materialität und Handwerklichkeit die vielen unterschiedlichen Codes und ihre unterschiedlichen Funktionsweisen, die einen Supercode bilden, verantwortlich.

Der Supercode entsteht aus unterschiedlichen, mehr oder weniger offenen und geschlossenen, variablen und fragmentarischen Codes, die miteinander verschränkt und verschachtelt sind. Es lassen sich ständig wechselnde Hegemonien der Einzelcodes ausmachen. Die Koppelung der Codes funktioniert scheinbar anarchisch. Einmal sind sie getrennt, einmal sind sie miteinander verwoben, einmal konvergieren sie und er-

11 Im Unterschied zu den historischen Debatten über die Oper, welche lange und fast obsessiv das „binomio testo/musica“ hervorgehoben haben, muß eine produktive Opernsemiotik, so Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, das „trinomio testo/musica/spettacolo“ im Auge behalten und von einem „dramma musicale-letterario in quanto spettacolo“ ausgehen. Bianconi/Pestelli: „Al lettore“. In: dies.: (Hg.): *Storia dell'opera italiana*, op. cit., S. IX–XVI: XV. Eine solche Semiotik geht zur Konstruktion eines neuen theoretischen Objekts, dem „testo spettacolare“ über. Zum Spektakel als Text in einem theatersemiotischen Sinn vgl. Marco De Marinis: *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano 1982.

12 Vgl. dazu auch Marcello Conati: „Prima le scene, poi la musica“. In: Sieghart Döhring/Wolfgang Osthoff (Hg.): *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*. Unter Mitarbeit von Arnold Jacobshagen. München 2000. S. 33–57, sowie Mercedes Viale Ferrero: „Luogo teatrale e spazio scenico“. In: Bianconi/Pestelli (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 5, op. cit., S. 1–122: 103: „Alla radice dell'atteggiamento di Verdi sta forse il fatto che componendo le musiche egli visualizzava mentalmente l'immagine scenica.“ („Ausgangspunkt von Verdis Haltung ist vielleicht die Tatsache, daß er beim Komponieren das szenische Bild mental visualisierte.“)

gängen sich, einmal divergieren sie. Die Musik kann etwas anderes sagen als der Text, oder sie kann die Aussage des Textes verstärken.¹³

Der Supercode funktioniert selbst dann, wenn einige seiner Zeichenkombinationen nicht aufgeschlüsselt werden, selbst wenn sie gar nicht wahrgenommen werden, weil man in der Oper „lieber selber spricht oder sich sonst vergnügt“¹⁴. Um eine Oper zu rezipieren, muß man sich nicht ständig auf sie konzentrieren.

Daß die spektakuläre Ästhetik der Oper grundsätzlich eine partielle Aufmerksamkeit des Publikums zuläßt, macht Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir* (1830) deutlich. Im 2. Buch, 19. Kapitel, dieses Romans befindet sich Mathilde in der Italienischen Oper in Paris und sehnt sich nach Julien: „Pendant tout le premier acte de l'opéra, Mathilde rêva à l'homme qu'elle aimait avec les transports de la passion la plus vive.“¹⁵

13 Die von der historischen Operndebatte heraufbeschworene Konkurrenz zwischen Sprache und Musik läßt die Oper fälschlicherweise als ein Phänomen erscheinen, welches sich semiotisch in zwei getrennte und unterschiedliche Codes sezieren läßt. In der Tat scheinen auf den ersten Blick die beiden Codes, dem die „parola“ und die „musica“ ursprünglich angehören, in ihren Funktionsmechanismen diametral entgegengesetzt. Einerseits haben wir die verbale Sprache, die bestimmt ist durch eine lineare Syntax, durch Semantik und Narrativität. Andererseits haben wir die Musik, die nicht auf Linearität beschränkt ist, sondern Gleichzeitigkeit gewährt, die aсемantisch zu sein scheint und deren Bestandteile freier kombinierbar sind. Von der grundsätzlichen semiotischen Verschiedenheit von verbaler Sprache und Musik geht, um nur den prominentesten Vertreter einer Semiotik, die Musik in ihre Überlegungen einbezieht, zu nennen, auch Umberto Eco aus. Für Eco ist die Musik ein semiotisches System, das „rein syntaktisch“ und „ohne semantische Dichte“ ist, d.h. ein Code, der bei seinen Benutzern eine gemeinsame Syntax, aber nicht eine gemeinsame Semantik voraussetzt (Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München 1972. S. 106 f.). Zu Ecos musiksemiotischem Ansatz vgl. auch Albert Gier: „Parler, c'est manquer de clairvoyance“. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema“. In: Albert Gier/Gerold W. Gruber (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a.M./Berlin/Bern u.a. 1995. S. 9-17. Eine differenziertere Musiksemiotik als Umberto Eco hat Gillo Dorfles entwickelt (*Il divenire delle arti*. Torino 1967). Er gesteht der Musik jene „qualità espressive di cui anche le arti della parola (valendosi delle diverse lingue) sono capaci“ zu. Nach Dorfles ist die „sintassi“ der Musik „sufficientemente esatta da permettere al compositore una abbastanza fedele rappresentazione di ciò che l'esecuzione materializzerà“ (S. 62). Die Musik kann für Dorfles als „linguaggio provvisto di morfologia e di sintassi“ und damit „nel senso morrissiano del termine“ als „una vera e propria trasmettitrice di concetti“ fungieren (S. 164).

14 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 215.

15 Stendhal: *Le Rouge et le Noir*. Georges Eudes (Hg.). Stendhal: *Ceuvres Complètes*. Bd. X. Paris 1953. S. 292. Die Ziffern in Klammern nach den

Erst während des zweiten Aktes, als Mathilde bemerkt, daß eine „maxime d’amour“ gesungen wird, hört sie genauer hin und konzentriert sich auf das Bühnengeschehen: „L’héroïne de l’opéra disait: Il faut me punir de l’excès d’adoration que je sens pour lui, je l’aime trop!“ (RN, S. 292).¹⁶ Der Operngenuß setzt nicht eine ständige Aufmerksamkeit auf die Bühnenhandlung voraus. Hegel führt als Beispiel für eine der Oper gemäße Rezeptionsweise die italienische Opernpraxis an:

„Dies ist hauptsächlich [...] bei den Italienern der Fall, deren meiste neuere Opern denn auch von Hause aus den Zuschnitt haben, daß man, statt das musikalische Geschwätz oder die ander weitigen Trivialitäten mit anzuhören, lieber selber spricht oder sich sonst vergnügt und nur bei den eigentlichen Musikstücken, welche dann rein musikalisch genossen werden, wieder mit voller Lust aufmerkt.“¹⁷

Aufgrund des Codepluralismus ist die Oper reich an Signifikanten, diese fungieren aber nicht notwendigerweise als Träger von Signifikaten, sondern oft lediglich als „unità distintiva“ (Umberto Eco) und müssen, betrachtet man das Spektakuläre der Oper, nicht unbedingt decodiert werden. Wenn man einige der vielen heterogenen Teile des Supercodes nicht aufschlüsselt, funktioniert er trotzdem. Letztlich hängt die Decodierung wesentlich vom Rezipienten ab, von seiner Disposition, (Vor-)Bildung, Konzentration und seinem Interesse.

Die spektakuläre Seite der Opernaufführung impliziert, daß sie ephemere ist und nicht identisch wiederholbar. Auch das Publikum ist immer ein anderes. Nach dem Deleuzianischen Prinzip von Differenz und Wiederholung¹⁸ gibt es immer wieder neue und andere Varianten eines Werkes.

Zu den spektakulären Dimensionen der Opernaufführung gehören auch die schwitzenden Körper der Sänger auf der Bühne und die schnarrenden Zuschauer im Parkett.

Ob eine Opernaufführung Erfolg hat, entscheidet sich zumeist nicht an der Qualität einer einzelnen Komponente (wie Libretto, Musik oder

französischen Stendhal-Zitaten im Folgenden beziehen sich auf diese Ausgabe (abgekürzt: RN). „Während des ersten Aktes träumte Mathilde von dem geliebten Mann mit den Gefühlen heftigster Leidenschaft.“ Die deutsche Übersetzung der französischen Stendhal-Zitate entstanden in Anlehnung an folgende Ausgabe: Stendhal: *Rot und Schwarz*. Rudolf Lewy (Üb.). Berlin 1952.

16 „Die Hauptdarstellerin der Oper sagte: ‚Ich muß mich strafen für das Übermaß an Anbetung, das ich für ihn empfinde, ich liebe ihn zu sehr.‘“

17 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 215.

18 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 1992.

Bühnenbild), sondern vielmehr an der Art und Weise der Kombination aller Einzelelemente, wobei diese im Verlaufe einer Aufführung ständig oszilliert. Baudrillards Prinzip des „anything goes“¹⁹, das er für eine Ausprägung der Postmoderne hielt, ist keine Exklusivität der neueren Medien, sondern kann auf ein so altes Medium wie die Oper genauso bezogen werden.

Das Spektakuläre ist nicht notwendigerweise an bestimmte Stoffe oder eine diskursive Logik gebunden, sondern vorwiegend an sinnliche und emotionale Aspekte der Kommunikation, an die Wirkung von semiotischen Grundbeständen. Die nicht vorhersehbare, oft widersprüchliche Kombination, die ihre Wirkung weniger semantischen als syntaktischen Kriterien – bzw. einer Art semiotischer Anarchie – verdankt, ist das, was Vergnügen bereitet. Zumeist geht ein Opernspektakel mit einer Abwesenheit von evidenter Signifikanz einher, und das wurde von Verächtern der Oper entsprechend als Oberflächlichkeit moniert.

In der Tat wurde die Oper oft belächelt und schnitt innerhalb moralisch orientierter ästhetischer Debatten relativ schlecht ab.²⁰ Vielen opernhafte Genres – und ihren Rezipienten (vgl. z.B. Madame de Staël) – machte man den Vorwurf der moralischen Verwerflichkeit, der Oberflächlichkeit²¹, des Manierierten, der ästhetischen Wertlosigkeit, der Frivolität.²² Dieser Vorwurf wurde bis ins 20. Jahrhundert tradiert. Es waren

19 Diese Formulierung wurde von dem Philosophen Paul Feyerabend geprägt.

20 Programme über das, was Literatur und andere Künste gesellschaftlich leisten sollen, sind typisch für das 18. und 19. Jahrhundert. Dazu gehört zum Beispiel die Erbauungsfunktion der Literatur und die damit verbundene Rede von dekadenten oder minderwertigen Genres und Werken. Im Jahrhundert der Nationenbildung wurden diese Debatten besonders virulent. Sie wurden sowohl auf theoretischer Ebene (wie Hegel oder De Sanctis) als auch auf praktischer Ebene (wie z.B. Verdi oder Wagner) geführt.

21 Richard Wagner, dessen Opern sich für spektakuläre Aufführungen besonders eignen, kritisierte ein „Verlangen“, welches „keineswegs nach dem wirklichen Drama, sondern nach einem – durch den Apparat der Bühne nur gewürzten – keineswegs ergreifenden und innerlich belebenden, sondern nur berauschenden und oberflächlich ergetzenden Genusse ausging.“ Wagner: *Dichtung und Schriften*. Bd. 7, op. cit., S. 40–41.

22 Viele italienische Literaten und Intellektuelle des 18. Jahrhunderts – wie z.B. Ludovico Muratori, Gian Vincenzo Gravina, Giovanni Mario Crescimbeni, Scipione Maffei – verurteilten die Oper als eine Gattung, bei der die Musik und das Spektakuläre immer mehr in der Vordergrund rückten. Francesco Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*. Livorno 1763) schlug eine Reform vor, um die Oper zu ihrer Ursprungsidee (Vorrang des Textes vor der Musik und vor dem Tanz; organische Entwicklung des Plots und der Charaktere der Figuren) zurückzuführen. Noch radikaler in seiner Kritik war Francesco Milizia. Er war ein Verfechter der aufklärerischen Ideale Vernunft, Klarheit, Ordnung, Moralität und Funktionalität und schlug eine

aber vor allem Theoretiker und Schulmeister (wie z.B. Francesco De Sanctis), die diese Abwertungen betrieben haben. Das Opernpublikum schätzte an der Oper genau jene spektakulären Eigenschaften, an die sich die Abwertungen klammerten, und das keineswegs nur in Italien.

Gustave Flauberts (1821-1880) Roman *Madame Bovary* (1857)²³ schildert ein Opernerlebnis. Die Unterhaltungsfunktion der Oper ist die Voraussetzung dafür, daß Flaubert in seinem Roman überhaupt einen Opernbesuch darstellt. Der Apotheker gibt eines Tages Charles Bovary den guten Rat, zu Emmas Zerstreuung mit ihr nach Rouen ins Theater zu fahren: „pour distraire Madame“ (MB, S. 241).

Der bei dem Gespräch zwischen Charles und dem Apotheker ebenfalls anwesende Pfarrer hält das Theater für moralisch verwerflich:

„[...] cependant, ne serait-ce que ces personnes de sexe différent réunies dans un appartement enchanteur, orné de pompes mondaines, et puis ces déguisements païens, ce fard, ces flambeaux, ces voix efféminées, tout cela doit finir par engendrer un certain libertinage d'esprit et vous donner des pensées déshonnêtes, des tentations impures.“ (MB, S. 242)²⁴

Schon allein im Beisammensein von Personen verschiedenen Geschlechts, aber auch im mondänen Ambiente in einem Opernhaus sowie in der mit einem Opernbesuch verbundenen festlichen Garderobe, dem Make-up, der Beleuchtung und den feminisierten Stimmen sieht der Pfarrer die Gefahren der Freizügigkeit, unanständiger Phantasien und der erotischen Versuchung.

Charles Bovary läßt sich von den Ansichten und den Warnungen des Pfarrers nicht beeinflussen: „Cette idée de spectacle germa vite dans la

globale Reform des Theaters in diese Richtung hin vor (Francesco Milizia: *Del teatro*. Roma 1771). Für ihn war die Oper eine „sciocchezza magnifica“ (ibid., S. 35).

23 Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Paris 1971. Im folgenden beziehen sich die Ziffern in Klammern nach den Zitaten auf diese Ausgabe (abgekürzt: MB). Verwendet wurde folgende Übersetzung ins Deutsche: Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. *Sittenbild aus der Provinz*. Ilse Perker/Ernst Sander (Üb.). Stuttgart 1972. Im Folgenden beziehen sich die Ziffern in Klammern nach den Flaubert-Zitaten auf diese beiden Ausgaben (abgekürzt: MB für die Zitate aus der französischen Ausgabe, MBD für die Zitate aus der deutschen Übersetzung).

24 „[...] aber die Versammlung von Personen beider Geschlechter in einem üppig mit weltlichem Prunk ausgestatteten Raum, und dann diese heidnischen Verkleidungen, diese Lichter, diese weibischen Stimmen, all das muß doch schließlich eine gewisse geistige Liederlichkeit erzeugen und einem schändliche Gedanken und unreine Versuchungen eingeben“ (MBD, S. 270).

tête de Bovary“ (MB, S. 243). Er ist davon überzeugt, daß „cette récréation lui devoit être profitable“ (MB, S. 243), daß diese „Abwechslung ihr guttun werde“ (MBD, S. 272). Und er bleibt bei seiner Meinung, im Opernbesuch eine Möglichkeit der Zerstreuung und der Abwechslung zu sehen, d.h., er hat den harmlosen Vergnügungscharakter der Oper im Auge. Die Oper ist für ihn eine „vernünftige Erholung“²⁵, wie sie auch E.T.A. Hoffmanns vollkommener Maschinist dem Publikum bereiten sollte.

Diesen Unterhaltungaspekt der Oper macht sich Flaubert für seinen Roman zunutze, indem er das Spektakuläre narrativ inszeniert.

In Rouen wird Donizettis *Lucia di Lammermoor* gegeben. Noch bevor für Emma und Charles Bovary sich der Vorhang für den ersten Akt von Donizettis Drame tragico (Text: Salvatore Cammarano; UA: Neapel 1835) erhebt, beginnt für den Leser von Flauberts Roman die Vorstellung einer Opera buffa.

Flaubert läßt seine Romanfiguren Charles und Emma Bovary so agieren, daß sie dem Leser wie Figuren aus einer Opera buffa vorkommen und liefert an dieser Stelle ein Miniaturstück literarischer Prosa, das durch die spektakuläre Ästhetik der Oper bestimmt ist.

Flaubert stellt die Unerfahrenheit Emmas und besonders ihres Ehemanns mit Opernbesuchen zur Schau. Er beschreibt die tolpatschige und gleichzeitig emsige Weise, in der Charles die Eintrittskarten besorgt, und imitiert dabei die Typologie der Verwechslungsszenen, die man z.B. aus einer Rossini-Oper kennt:

„Il confondit l'avant-scène avec les galeries, le parquet avec les loges, demanda des explications, ne les comprit pas, fut renvoyé du contrôleur au directeur, revint à l'auberge, retourna au bureau, et, plusieurs fois ainsi, arpenta toute la longueur de la ville, depuis le théâtre jusqu'au boulevard.“ (MB, S. 244)²⁶

Flaubert setzt seine Erzählung in einer Weise fort, die sich in doppelter – und narrativ verzahnter – Weise dem Spektakulären der Oper verdankt. Einerseits wird der Roman so fortgeschrieben, daß der Leser sich bei der Lektüre – als wäre er selbst bei einer Opernvorstellung anwesend – mit der Beobachtung buffonesker Figuren amüsieren kann. Andererseits wird der Roman so fortgeschrieben, daß die narrative Auffächerung der Isoto-

25 E.T.A. Hoffmann: „Der vollkommene Maschinist“, op. cit., S. 60.

26 „Er verwechselte die Orchestersessel mit der Galerie, das Parkett mit den Logen, bat um Auskünfte, verstand sie nicht, wurde vom Kontrolleur an den Direktor verwiesen, kam zurück in den Gasthof, ging nochmals zur Kasse und durchmaß auf diese Weise mehrmals die ganze Stadt vom Theater bis zum Boulevard.“ (MBD, S. 273)

prien der Oper allgemein als spektakuläres Ereignis das Romankapitel durch eine sinnliche Dimension bereichert.

Charles und Emma agieren also weiter, als ob sie Opernfiguren wären: Emma hat große Angst, sich zu verspäten, so daß das Ehepaar Bovary sich bereits zum Opernhaus begibt, als dieses noch geschlossen ist: „De peur de paraître ridicule, Emma voulut, avant d’entrer, faire un tour de promenade [...], et Bovary, par prudence, garda les billets à sa main, dans la poche de son pantalon, qu’il appuyait contre son ventre“ (MB, S. 245).²⁷ Emma und Charles Bovary befürchten, lächerlich zu wirken, und sie wirken auf den Leser lächerlich.

Parallel dazu ruft Flaubert die Isotopien des Mondänen, des Festes, des gesellschaftlichen Events usw. auf, die üblicherweise mit einer Opernvorstellung verbunden werden und Teil des Spektakulären der Oper sind.²⁸ Der Leser erfährt z.B., daß der Opernbesuch sowohl für Emma als auch für Charles ein außergewöhnliches Ereignis darstellt, dem beide mit großer hoffnungsvoller Erwartung entgegensehen. Emma muß feststellen, daß ihre gewöhnliche Kleidung dafür nicht geeignet ist, und schafft sich eigens für die Gelegenheit eine Operngarderobe an: „un chapeau, des gants, un bouquet“ (MB, S. 244), „einen Hut, Handschuhe und ein Bukett“ (MBD, S. 273).

Vor Beginn der Vorstellung kündigen sich für Emma und damit für den Leser bereits jene Aspekte der Oper an, die der Pfarrer dem Bereich der moralischen Verwerflichkeit und der sinnlichen Freuden zugeordnet hatte: Emma trifft auf eine Menschenmenge, die auf engstem Raum, gegen die Wand („contre le mur“), zusammengedrängt ist. Es ist auch noch ein wunderschöner, warmer Tag, so daß der Schweiß fast die Frisuren („les frisures“) der Opernbesucher ruiniert: „tous les mouchoirs tirés

27 „Aus Angst, lächerlich zu wirken, wollte Emma vor dem Hineingehen einen Spaziergang [...] machen, und Bovary behielt aus Vorsicht die Eintrittskarten in der Hosentasche in der Hand, die er gegen den Bauch drückte“ (MBD, S. 274).

28 Die Oper als mondäner Treffpunkt ist ein gängiges Motiv des französischen Romans des 19. Jahrhunderts, so etwa *La dame aux Camélias* (1848) von Alexandre Dumas. In Dumas’ Roman findet eine Festvorstellung in der Pariser Opéra comique statt, bei welcher der Ich-Erzähler, der mit seinem Freund in einer Loge sitzt, Marguerite Gautier, die Kameliendame, in einer der Proseniumslogen bemerkt. Sowohl Marguerite Gautier als auch der Ich-Erzähler widmen der Vorstellung nicht die geringste Aufmerksamkeit. Vgl. dazu auch Albert Gier: „Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien“. In: Zima (Hg.): *Literatur intermedial*, op. cit., S. 61-92: 85: „Die Opernszene im Roman hat damit für die ideale Gemeinschaft des Autors und seiner Leser die gleiche Funktion wie ein realer Opernbesuch: Das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gruppe, die sich als intellektuelle und/oder gesellschaftliche Elite begreift, wird gestärkt.“

épongeaient des fronts rouges“, „alle gezückten Taschentücher tupften rote Stirnen ab“. Ein „vent tiède“, ein „lauer Wind“, weht vom Meer herüber und bewegt „mollement la bordure des tentes en couil suspendues à la porte des estaminets“ (MB, S. 245), sanft „den gezackten Rand der Zwillichmarkisen, die über den Eingängen der Restaurants hingen“ (MBD, S. 274). Im Foyer des Opernhauses wird Emma von einem „battement de cœur“ (MB, S. 245), einem Herzklopfen, ergriffen. Sie genießt die sinnlichen Eindrücke, die erotisierend auf sie wirken, in vollen Zügen: „elle aspira de toute sa poitrine l'odeur poussiéreuse des couloirs“ (MB, S. 245), „sie zog in vollen Zügen den Staubgeruch der Gänge ein“ (MBD, S. 274).

Die übrigen Besucher sind in der Oper, um sich zu entspannen und nebenbei vielleicht noch ein paar Geschäfte abzuwickeln: „Ils venaient se délasser dans les beaux-arts des inquiétudes de la vente; mais n'oubliant point les affaires, ils causaient encore cotons, trois-six ou indigo“ (MB, S. 245).²⁹ Das Spektakuläre der Oper besteht nicht zuletzt darin, daß sie ein gesellschaftlicher Treffpunkt ist.

Künstliche Natürlichkeit und natürliche Künstlichkeit

Während der Vorstellung ist Emma durch die sinnlichen Eindrücke derart überwältigt, daß sie sich in einen anderen Zustand versetzt fühlt. Für all das, was es zu sehen gibt – Kostüme, Bühnenbild, Figuren, Ausstattung –, reicht ihr alltägliches visuelles Aufnahmevermögen kaum aus:

„Elle n'avait pas assez d'yeux pour contempler les costumes, les décors, les personnages, les arbres peints qui tremblaient quand on marchait, et les toques de velours, les manteaux, les épées, toutes ces imaginations qui s'agitaient dans l'harmonie comme dans l'atmosphère d'un autre monde.“ (MB, S. 246)³⁰

29 „Sie waren hergekommen, um sich im Kunstgenuß von den Plackereien des Geschäftslebens zu erholen; doch da sie den ‚Handel‘ nicht vergaßen, unterhielten sie sich nach wie vor über Baumwolle, verschnittenen Branntwein oder Indigo“ (MB, S. 275).

30 „Sie hatte nicht Augen genug, um sich sattzusehen an den Kostümen, den Dekorationen, den Gestalten, den gemalten Bäumen, die zitterten, wenn man über die Bühne schritt, an den Samtkappen, den Mänteln, den Degen, an all diesen Trugbildern, die sich in den Harmonien bewegten wie in der Luft einer anderen Welt.“ (MBD, S. 276)

Nicht nur durch die visuellen, sondern auch durch die akustischen Eindrücke ist Emma hochgradig involviert.

Zur visuellen Künstlichkeit kommt also eine akustische Künstlichkeit hinzu. Diese besteht darin, daß gesungen wird, und sie hat auch eine handwerkliche Seite. Das Singen selbst ist ein körperlicher, in gewisser Hinsicht also ein natürlicher Vorgang. Das Singen wirkt extrem künstlich, wenn man es mit dem Sprechen vergleicht.

Durch die Künstlichkeit des Gesangs steigert sich insgesamt die Künstlichkeit der Oper etwa im Vergleich zum Drama. Wenn z.B. in einer Inszenierung von Verdis *Otello* das Meer offensichtlich in Form einer Plastikplane oder eines auf dem Bühnenhintergrund mit dunkelblauer Farbe aufgemalten Horizonts auftaucht, so kann das zwar auch bei einer Inszenierung von Shakespeares *Othello* der Fall sein. Die Künstlichkeit des Meeres in Verdis *Otello* wirkt aber dadurch gesteigert, daß in Anwesenheit der Plastikplane oder der blauen Farbe an der Wand, die das Meer eher indizieren als darstellen, kostümierte Figuren auf höchst kunstfertige Weise einen Text singen, den man aber nicht unbedingt versteht und nicht unbedingt verstehen muß. Je kunstfertiger der Operngesang ist, desto mehr steigert sich die Künstlichkeit und zugleich die Natürlichkeit der Oper, desto opernhafter wirkt eine Oper.

In der Oper stellt sich die Künstlichkeit des Gesangs geradezu aus und kann trotzdem natürlich wirken. Um das zu erreichen, schreckte man z.B. nicht davor zurück, körperliche Eingriffe an Sängern vorzunehmen. Die Kastraten sind ein Produkt des Paradoxes Künstlichkeit vs. Natürlichkeit in der Oper.

Die Rezipienten waren in der Geschichte der Oper immer auch an der Kunstfertigkeit des Gesangs interessiert. Ähnlich wie bei anderen Kunststücken – wie z.B. dem Ballett oder dem Seiltanz im Zirkus – kann das Opernpublikum mit Spannung verfolgen, ob der Sänger bei einer Koloratur abstürzt und in einer Arie das hohe C verfehlt.

Die natürliche Künstlichkeit des Gesangs wirkt körperlich und unterscheidet das Medium Oper von vielen Medien, die eine mündliche Kommunikation fingieren. Die Töne haben eine körperliche Wirkung; sie wirken, so Charles Rosen, unmittelbar „auf die Nerven, scheinbar ungefiltert durch ein System der Bedeutung.“³¹ Hegel hat den „Ton, das Material der Musik“, als ein „Resultat“ eines „schwingenden Zitterns“ bezeichnet.³² Die Musik definiert er als „die Kunst des Gemüts, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet.“³³ Durch die „Töne“ werde die

31 Charles Rosen: „Der Kult der Diva. Erotisches, Lächerliches und Sublimes in der Oper“. In: *Lettre internationale*. Sommer 1993. S. 72-75: 75.

32 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 134.

33 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 135.

tiefste Seele „in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht.“³⁴ Die „eigentümliche Gewalt der Musik“ ist für Hegel „eine *elementarische Macht*.“³⁵

Deshalb rezipiert Emma die Opernaufführung nicht in einer kognitiven Weise, sondern mit ihrem gesamten Körper. Emma gibt sich der Musik hin; die von den Instrumenten ausgehenden Vibrationen übertragen sich auf ihren Körper: „Elle se laissait aller au bercement des mélodies et se sentait elle-même vibrer de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs“ (MB, S. 246).³⁶ Aufgrund der vielfältigen sinnlichen Eindrücke hat Emma das Gefühl, in einer anderen Welt zu sein. Den Höhepunkt ihrer Entrückung löst aber das Ertönen von Lucias Kavatine in G-dur aus. An dieser Stelle von Donizettis Oper – und von Flauberts Roman – verliert Emma sich vollkommen und identifiziert sich mit der Opernfigur. Lucia singt von unglücklicher Liebe und davon, daß sie sich Flügel wünscht. Die melodischen Klagen Lucias („lamentations mélodieuses“) dringen wie Schreie von Untergehenden in einem Sturm („comme des cris de naufragés dans le tumulte d’une tempête“) in Emmas Körper und in ihr Herz ein (MB, S. 247).

Mathilde in Stendhals *Le Rouge et le Noir* reagiert in vergleichbarer Weise auf den Operngesang. Der Gesang, durch den Mathilde aus ihren Träumereien herausgerissen wurde, findet direkt seinen Weg in ihr Herz („pénétra son cœur“). Auch sie bewegt sich, sobald sie sich auf den Operngesang eingelassen hat, in einer anderen, höheren Sphäre und ist ihrer gewöhnlichen Lebenswelt entrückt: „Du moment qu’elle eut entendu cette cantilène sublime, tout ce qui existait au monde disparut pour Mathilde.“³⁷ In der Loge ist sie nur noch körperlich anwesend: „On lui parlait; elle ne répondait pas; sa mère la grondait, à peine pouvait-elle prendre sur elle de la regarder.“³⁸ Dabei gerät sie in eine fast ekstatische, leidenschaftliche Erregung, die ihr aus ihrem Leben außerhalb der Oper – als leidenschaftliche Erregung einer anderen Person – bekannt ist: „Son extase arriva à un état d’exaltation et de passion comparable aux mou-

34 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 136.

35 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 155.

36 „Sie ließ sich von den Melodien einwiegen und fühlte ihr ganzes Wesen in Schwingungen geraten, als strichen die Violinbögen über ihre Nerven hin“ (MBD, S. 276).

37 „Von dem Moment an, wo sie diese sublime Kantilene hörte, verschwand für Mathilde alles, was es auf der Welt gab.“

38 „Man sprach sie an; sie antwortete nicht; Ihre Mutter schalt sie aus; sie brachte es kaum über sich, sie anzusehen.“

vements les plus violents que depuis quelques jours Julien avait éprouvés pour elle“ (RN, S. 292).³⁹

Das, was auf der Bühne vorgetragen wird, scheint in der Art einer Gebrauchsanweisung auf Mathildes aktuelle Liebesproblematik anwendbar zu sein. Die Kantilene hat auf Mathilde einen pädagogisch-therapeutischen Effekt: „La cantilène, pleine d’une grâce divine sur laquelle était chantée la maxime qui lui semblait faire une application si frappante à sa position, occupait tous les instants où elle ne songeait pas directement à Julien“ (RN, S. 292).⁴⁰

In einer späteren Episode von Stendhals *Romans*, im 30. Kapitel, ist es Julien, der von einer Opernszene sehr berührt wird: „les accents divins du désespoir de Caroline dans le *Matrimonio segreto* [Musik: Domenico Cimarosa; Text: Giovanni Bertati; UA: 1792; I.A.] le firent fondre en larmes“ (RN, S. 346), „die himmlischen Töne der Verzweiflung Carolines im *Matrimonio segreto* rührten ihn zu Tränen“.

Julien bemerkt, daß Mathilde ebenfalls emotional involviert ist, so daß es zu einem Dialog und einer Begegnung der auf der Bühne (re-)produzierten und der realen Roman-Leidenschaften von Julien und Mathilde kommt. Die Oper ist der Ort, an dem die Gefühle von Julien und Mathilde zueinander finden. Diese Vermischung von realen und künstlich produzierten Leidenschaften ist ein wesentlicher Aspekt des Opernhaften.

Während in Stendhals Roman der verselbständigte Affektausdruck auf Mathilde einen tröstenden, positiven Effekt hatte, bzw. zu einer Begegnung ihrer und Juliens Gefühle führte, stellt sich in Flauberts Roman für Emma der Sachverhalt anders dar.

Emma wird sich durch das Miterleben⁴¹ der in der Oper präsentierten Leidenschaften der Misere ihres eigenen Lebens, in dem eben jene gesteigerten Affekte fehlen, erst recht bewußt. In der Arie der Lucia findet Emma ihre eigenen Sorgen und Gefühle, an denen sie, wie sie findet, fast gestorben war, wieder:

39 „Ihre Ekstase erreichte ein Stadium des Überschwangs und der Leidenschaft, der sich mit den so gewaltigen Gefühlen vergleichen ließ, die Julien seit einiger Zeit für sie empfand.“

40 „Die Melodie, voll von göttlicher Grazie, deren Text sich anscheinend so treffend auf ihre Situation anwenden ließ, erfüllte alle die Augenblicke, wo sie nicht von Julien selbst träumte.“

41 Vgl. dazu auch K. Ludwig Pfeiffer: „Die (Neu-)Inszenierung des Anthropologischen: Zur Funktionsgeschichte von Theater und Oper“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge. 1 (1992). S. 7-30: 8.

„Elle reconnaissait tous les enivrements et les angoisses dont elle avait manqué mourir. La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait, quelque chose même de sa vie.“ (MB, S. 247)⁴²

Emma und Charles verkörpern zwei unterschiedliche Rezeptionsweisen, welche die Oper beide zulässt, die aber nicht beide der Oper gleich angemessen sind. Emmas Rezeptionsweise ist das, was man intuitiv nennt; sie nimmt eine identifikatorische und emphatische Haltung ein und ‚versteht‘ mit ihren Gefühlen und mit ihrem Körper. Im Unterschied zu Emmas intuitiver Rezeptionsweise ist jene von Charles Bovary kognitiv. Er kann sich mit dem Geschehen auf der Opernbühne nicht identifizieren und möchte wissen, worum es überhaupt geht: „C’est que j’aime [...] à me rendre compte, [...]“ (MB, S. 247).

Schon Hegel hat darauf hingewiesen, daß bei einer operngerechten Rezeption die Wahrnehmung schwankt:

„Was nun die Handlung als solche anbetrifft, so ist sie, obschon sie das Zusammenhaltende aller einzelnen Teile ausmacht, doch als Gang der Handlung weniger musikalisch und wird zum großen Teil rezitativisch bearbeitet. Der Zuschauer nun befreit sich leicht von diesem Inhalt, er schenkt besonders dem rezitativischen Hin- und Widerreden keine Aufmerksamkeit und hält sich bloß an das eigentlich Musikalische und Melodische.“⁴³

Charles Bovary besitzt nicht die Fähigkeit, sich „an das eigentlich Musikalische und Melodische“ zu halten. Mit seiner Konzentration auf die „Handlung“ und auf den „Inhalt“ scheitert er unweigerlich an der gesteigerten Künstlichkeit und am Codepluralismus der Oper. Indem er sich nur auf die semantische Divergenz, d.h. auf die Diskrepanz zwischen dem schönen Gesang und der dramatischen Gestik, konzentriert, versteht er nichts. Der verselbständigte Affektausdruck hat auf ihn nicht die geringste Wirkung. Menschen wie Charles Bovary bleibt das Opernhafte verschlossen.⁴⁴

42 „Sie erkannte all die Verzückungen und Herzensängste wieder, an denen sie fast gestorben wäre. Die Stimme der Sängerin schien ihr nur der Widerhall ihres Bewußtseins, und die Illusion, die sie bezauberte, dünkte sie ein Stück ihres eigenen Lebens“ (MBD, S. 277).

43 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 215.

44 Vgl. Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre*, op. cit., S. 374: „Die Oper wirkt erst natürlich, wenn man ihre ‚unnatürlichen‘, das heißt nun aber lediglich unalltäglichen [...] Prämissen als selbstverständlich hinnimmt.“

Für die Ästhetik der Oper sind zahlreiche und verschiedenartige Divergenzen geradezu konstitutiv. Opernhelden sterben oft einen schönen und „lyrischen“ Tod, einen Tod, den man genießen kann, mit Walzermusik und raffinierter Illumination. Man denke an die unzähligen „gelungenen Todesfälle“ in der Oper, bei denen Sängerinnen oder Sänger wunderschöne Arien singen, während die Figuren, die sie darstellen, sterben.

Charles Rosen hat der Oper eine „gewisse extravagante Absurdität“ zugeschrieben. Die Oper dürfe „gar nicht vernünftig sein, und diese Erwartung einer grundlegenden Verrücktheit beherrscht das Genre und prägt das Verhalten aller, die mit ihr zu tun haben.“⁴⁵ Je näher die Oper „ihrer eigenen Parodie“ sei, so Adorno, „um so näher ist sie zugleich ihrem eigensten Element.“⁴⁶

Emma erinnert sich in beim Anblick Lucias an ihren eigenen Hochzeitstag. Sie muß feststellen, daß solche großen Leidenschaften, wie sie die Oper zu präsentieren vermag, in ihrem eigenen Leben nicht vorkommen. Emma kennt nur „la petitesse des passions que l'art exagérait“ (S. 248). Sie beschließt schließlich, „dans cette reproduction de ses douleurs“, „in jener Wiedergabe ihrer eigenen Schmerzen“, nichts weiter als „une fantaisie plastique bonne à amuser les yeux“ (MB, S. 248) „eine plastische Phantasie“ zu sehen, „die als Augenweide“ dient.

Dieser Vorsatz Emmas, das Bühnengeschehen nicht als mimetische Re-Präsentation von Leidenschaften und Erfahrungen, sondern als bedeutungsloses sinnliches Vergnügen zu rezipieren, verfliegt beim Auftritt Edgars, der mit den anderen Sängern ein Sextett anstimmt:

„Edgar, étincelant de furie, dominait tous les autres de sa voix plus claire. Ashton lui lançait en notes graves des provocations homicides, Lucie poussait sa plainte aiguë, Arthur modulait à l'écart des sons moyens, et la basse-taille du ministre ronflait comme un orgue, tandis que les voix de femmes, répétant ses paroles, reprenaient en chœur, délicieusement. Ils étaient tous sur la même ligne à gesticuler; et la colère, la vengeance, la jalousie, la terreur, la miséricorde et la stupefaction s'exhalaient à la fois de leurs bouches entr'ouvertes. L'amoureux outragé brandissait son épée nue; sa collerette de guipure se levait par saccades, selon les mouvements de sa poitrine, et il allait de droite et de gauche, à grands pas, faisant sonner contre les planches les éperons vermeils de ses bottes molles, qui s'évasaient à la cheville.“ (MB, S. 248)⁴⁷

45 Rosen: „Der Kult der Diva“, op. cit., S. 72.

46 Theodor W. Adorno: „Die bürgerliche Oper“. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 16. Frankfurt am Main 1978. S. 24-39: 24.

47 „Edgar, mit vor Wut funkelnden Augen, beherrschte mit seiner helleren Stimme alle übrigen. Ashton schleuderte ihm in wuchtigen Tönen mörderische Herausforderungen entgegen; Lucia stieß schrille Klagerufe aus, Ar-

Bei der Präsentation dieser Szene und beim Ertönen dieses Gesangs unterscheidet Emma nicht mehr zwischen Edgar und dem Sänger, der eine Rolle verkörpert, und sie genießt es, daß sie das nicht mehr unterscheiden kann. Lebensweltliche Realität, Phantasie und dargestellte Realität überschneiden sich. Emma fühlt sich „entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage“ (MB, S. 248) „durch die Illusion der Bühnengestalt [...] zu dem Mann hingezogen“ (MBD, S. 279). Sie läßt sich durch den Sänger – und gleichzeitig durch den von ihm dargestellten Edgar – hinreißen und ist davon überzeugt, daß der Sänger bzw. die von ihm dargestellte Figur zu großen Gefühlen fähig ist: „Il devait avoir [...] un intarissable amour, pour en déverser sur la foule à si larges effluves“ (MB, S. 248).⁴⁸ Emma versucht, sich mit ihm – dem Sänger oder der Figur – ein spektakuläres Leben („retentissante, extraordinaire, splendide“) vorzustellen, welches mit etwas Glück, wenn der Zufall es gewollt hätte, ihr eigenes hätte sein können („si le hasard l'avait voulu“) (MB, S. 248). In einem solchen Leben würde Emma mit Edgar bzw. mit seinem Darsteller durch ganz Europa („par tous les royaumes de l'Europe“) und von einer Hauptstadt zur anderen („de capitale en capitale“) reisen. Sie würde seine Kostüme sticken und jeden Abend – „au fond d'une loge, derrière la grille à treillis d'or“, „hinten in einer Loge hinter dem goldenen Gitterwerk“ – glücklich dem Gesang, jenem Ausdruck der Seele („expansions de cette âme“) lauschen. Sie wäre die ideale und auserwählte Adressatin dieses exklusiven Gesangserlebnisses („qui n'aurait chanté que pour elle seule“) (MB, S. 248).

Die auf der Opernbühne künstlich und kunstfertig produzierte Re-Präsentation punktuell für die Realität zu halten, ist nicht nur Emma Bovarys Naivität zuzuschreiben: Nahezu alle Opernbesucher tun das.

Es gehört geradezu zu einer „richtigen“ Rezeption der Oper, daß sich der Rezipient der Artifizialität prinzipiell bewußt ist, diese aber als authentische Erfahrung erleben kann. Die Faszination des „künstlichen Na-

thur stand abseits und modulierte in der Mittellage, und der Baß des Predigers dröhnte wie eine Orgel, während die Frauenstimmen, die seine Worte wiederholten, sie auf bestrickende Weise im Chor aufnahmen. Alle standen sie in einer Reihe und gestikulierten, und Zorn, Rache, Eifersucht, Angst und Mitleid entströmten gleichzeitig ihren halb geöffneten Mündern. Der beleidigte Liebhaber schwang seinen blanken Degen; sein Spitzkragen hob sich stoßweise, entsprechend den Bewegungen seiner Brust, und er ging mit großen Schritten bald nach rechts, bald nach links und ließ die silbervergoldeten Sporen seiner weichen Stiefel, die sich an den Fußgelenken weiteten, auf den Bühnenbrettern klingen“ (MBD, S. 279).

48 „Seine Liebe müsse unerschöpflich sein [...] um sie in so reichen Ergüssen über die Menge zu verströmen“ (MBD, S. 279).

turlauts“⁴⁹, wie Adorno es nannte, gehört zur Oper. Diese Paradoxie – extreme Künstlichkeit und Kunstfertigkeit der Oper plus extreme natürliche (Körper-)Wirkung – funktioniert als ein Vertrag zwischen Oper und Publikum.⁵⁰ Sie ist die Hauptursache für die Popularität der Oper und ein Hauptmerkmal des Opernhaften.

Reproduzierbarkeit

Aus dem Divergenzen und Konvergenzen erzeugenden Codepluralismus ergibt sich, daß ein Opernspektakel Teile enthalten kann, die leicht decodierbar und memorierbar sind, und Teile, die nicht oder nur schwer decodierbar und memorierbar sind. Gramsci z.B. war der Meinung, daß vertonte Worte einprägsamer als unvertonte sind.⁵¹

Für Mathilde in Stendhals *Le Rouge et le Noir* ist das der Fall: Der Gesang, durch den sie aus ihren Träumereien herausgerissen wurde, ist melodisch eingängig. Die aus der Oper isolierte Stelle prägt sich bei Mathilde so sehr ein, daß sie ihr auch zu Hause nicht mehr aus dem Sinn geht:

„De retour à la maison, quoi que pût dire Mme de La Môle, Mathilde prétendit avoir la fièvre, et passa une partie de la nuit à répéter cette cantilène sur son piano. Elle chantait les paroles de l'air célèbre qui l'avait charmée:

49 Adorno: „Die bürgerliche Oper“, op. cit., S. 36.

50 Vgl. dazu auch Luigi Castagna: „Statue parlanti, strumenti attori, prologhi in cielo e agli inferi: alcune riflessioni sull'oralità del melodramma“. In: Bruno Gallo (Hg.): *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*. Milano 1988. S. 83-94: 91: „[...] nella realtà quotidiana gli innamorati cantano assai meno di quanto scrivano o telefonino, né i generali che partono per guerre di liberazione rivolgono ai loro soldati allocuzioni musicali, come Radames. Per quanto sia di risibile ovvietà, bisogna ricordare che nel melodramma, per l'appunto, si canta: e il pubblico, se è incline ad accettare, come una clausola di contratto, questa convenzione, accetta di adeguarsi a una forma simbolica.“

51 Peter Ross („Mehrdimensionalität als Prinzip in Verdis Spätwerk“. In: Pierluigi Petrobelli/Fabrizio della Seta [Hg.]: *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*. Atti del Congresso internazionale di studi [Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica „A. Boito“, 28-30 settembre 1994]. Parma 1996. S. 46-57) unterscheidet in Verdis Spätwerk z.B. drei Formen von Mehrschichtigkeit: Versüberlagerung, Schichtung von Ausdrucksebenen und die „Aufspaltung der Bühne mit simultanen Teilhandlungen in Aktionsräume.“

Devo punirmi, devo punirmi,
Se troppo amai, etc.“ (RN, S. 293)⁵²

Mathilde kann von dem memorierten Ausschnitt aus der Arie gar nicht ablassen und verbringt einen Teil der Nacht damit, daß sie ihn nachsingt und sich am Klavier dazu begleitet. Hier ereignet sich das Opernhafte im bürgerlichen Alltag.

Die Oper als Spektakel ignoriert sowohl die Regelpoetiken als auch die Regeln der klassischen Ästhetik für das, was Kunstwerke ausmachen. Dazu gehört ein Verständnis von Totalität und Originalität, welches an einen emphatischen Werkbegriff geknüpft ist. Die Oper enthält durch ihre ausgestellte Künstlichkeit und Kunstfertigkeit immer schon einen Aspekt des Nicht-Originalen, des Nicht-Authentischen. Das Prinzip von Differenz und Wiederholung, die konstitutive Rolle des Rezipienten wie auch die Tatsache, daß für ihre Rezeption eine partielle Aufmerksamkeit möglich ist, läßt Opern als Werke erscheinen, welche niemals definitiv abgeschlossen sind und deshalb auch in Fragmenten überdauern.

Unser letztes literarisches Beispiel entnehmen wir dem Kapitel „Fülle des Wohllauts“ aus Thomas Manns (1875-1955) Roman *Der Zauberberg* (1924). In diesem Kapitel wird beschrieben, daß die Oper selbst in ihrer technischen Reproduzierbarkeit ein Faszinationstyp bleibt. Walter Benjamin sprach den Kunstwerken in ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Aura ab.⁵³ Das „unmögliche Kunstwerk“ Oper hingegen verliert in seiner technischen Reproduzierbarkeit seine Aura nicht zwangsläufig. Das Opernhafte erhält sich auch in der technischen Reproduzierbarkeit, d.h., es ist eine transmediale Qualität.

Es war ein „Musikapparat“⁵⁴, der nicht nur die Kraft hatte, Hans Castorp „vom Kartentrick“ zu erlösen, sondern der ihn sogar „einer anderen, edleren, wenn auch im Grunde nicht weniger seltsamen Leidenschaft

52 „Zu Hause beharrte Mathilde, was immer Frau de la Mole auch einwenden mochte, darauf, daß sie Fieber habe, und verbrachte einen Teil der Nacht damit, auf dem Klavier immer wieder diese Melodie zu spielen. Dazu sang sie die Worte der berühmten Arie, die sie bezaubert hatte:

Devo punirmi, devo punirmi,
Se troppo amai, etc.“

53 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1. 2. Teil. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Frankfurt a.M. 1974. S. 431-508.

54 Thomas Mann: *Der Zauberberg. Roman*. Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurter Ausgabe. Peter de Mendelssohn (Hg.). Frankfurt a.M. 1981. S. 894. Im Folgenden beziehen sich die Ziffern in Klammern nach den Thomas Mann-Zitaten auf diese Ausgabe (abgekürzt: Z).

in die Arme“ (Z, S. 893) führte. Die Anziehungskraft dieses Apparates bestand darin, daß ihm eine menschliche „Stimme entströmte [...], männlich, weich und gewaltig auf einmal, vom Orchester begleitet“ (Z, S. 897). Sie gehörte einem italienischen „Bariton berühmten Namens“, dessen herrliches „Organ“ die Zuhörer beeindruckte. Völlig unabhängig von der Technik des Apparates, „erscholl“ das Organ „nach seinem vollen natürlichen Umfang und Kraftinhalt, und namentlich wenn man in eines der offenen Nebenzimmer trat und den Apparat nicht sah, so war es nicht anders, als stände dort im Salon der Künstler in körperlicher Person, das Notenblatt in der Hand, und sänge“ (Z, S. 897). Der Bariton „sang eine Opernbravourarie in seiner Sprache – eh, il barbiere. Di qualità, di qualità! Figaro qua, Figaro là, Figaro, Figaro, Figaro!“ (Z, S. 897). Und was taten die Gäste des Sanatoriums, die Hörer? Manche „wollten sterben vor Lachen über sein falsettierendes parlando, über den Kontrast dieser Bärenstimme und dieser zungenbrecherischen Sprechfertigkeit“, andere verfolgten und bewunderten „die Künste seiner Phrasierung, seiner Atemtechnik“. Der abwesende, aber dank seiner mit Hilfe des Grammophons reproduzierten Stimme um so anwesendere, Bariton wird als ein „Meister des Unwiderstehlichen“, als „Virtuose des welschen Da capo-Geschmacks“ bezeichnet. Thomas Mann beschreibt einen akustischen Vorgang, den aus Grammophon ertönenden Gesang, wie eine Operszene. Die Hörer im *Zauberberg* können sich aufgrund des Gesangs folgende Szene vorstellen: Der Sänger hielt „den vorletzten Ton, vor der Schlußtonika, zur Rampe vordringend, wie es schien, und offenbar die Hand in der Luft, auf eine Weise aus, daß man in gezogene Bravorufe ausbrach, bevor er geendigt hatte“ (Z, S. 897). Nach dem Bariton „schmetterte“ eine Sopranistin und „stakkierte und trillerte eine Arie aus ‚La Traviata‘ mit der lieblichsten Kühle und Genauigkeit“ (Z, S. 897). Es gibt „Oper in Hülle und Fülle“ in Thomas Manns Romankapitel, zum Beispiel in Form eines internationalen Chors „gefeierter Sänger und Sängerinnen“, der, „begleitet von diskret zurücktretendem Orchester, die hochgeschulte Gottesgabe seiner Stimmen“ einsetzt „zur Ausführung von Arien, Duetten, ganzen Ensembleszenen aus den verschiedenen Gegenenden und Epochen des musikalischen Theaters“ (Z, S. 900).

Der „Zwiegesang aus einer modernen italienischen Oper“ wird als emotionale, geradezu erotische, Begegnung zweier Stimmen – „Zärtlicheres gab es auf Erden nicht“ – beschrieben. Über die technische Virtuosität, mit der es vorgetragen wird, ist dieses Duett – das „Da mi il braccio, mia piccina“ und „die simple, süße, gedrängt melodische kleine Phrase,“ welche die Sängerin „ihm zur Antwort gab“ – in Thomas Manns Roman eine „bescheidene und innige Gefühlsannäherung zwischen der weltberühmten Tenorstimme [...] und einem glashell-süßen kleinen So-

pran“ (Z, S. 901). Thomas Mann betont, daß Hans Castorp die Sänger und Sängerinnen, „die er hörte“, nicht „sah“, daß aber das, „was er von ihnen hatte“, ihr „Bestes“ war: „ihre Stimme“. Diese allein war schon „sinnlich genug“ (Z, S. 903).

Gilles Deleuze schrieb der ‚Musik-Kunst‘ zwei wesentliche Aspekte zu. Der eine betrifft „den Tanz der klingenden Moleküle, welche ‚die Materialität der Bewegungen zutage treten lassen, die man im allgemeinen der Seele zuschreibt‘, während sie über den ganzen Körper hinweg agieren, der sich wie seine eigene Bühne entfaltet“. Der andere Aspekt betrifft „die Errichtung der zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb dieser tönenden Materie, welche die Affekte, die im allgemeinen durch die Psychologie erklärt werden, geradewegs herstellt.“⁵⁵ Das heißt für Deleuze: „Musik präsentiert nicht und repräsentiert auch nichts“, sondern sie „besitzt durch ihre Kunstgriffe das Privileg, die ganze Körperoberfläche sensibel zu machen, einschließlich der von ihm tief geheißenen Teile, der Einschlagstelle der tönenden Qualitäten und ihrer Kombinationen.“⁵⁶

In Thomas Manns *Zauberberg* hat der künstliche – sicherlich auch krächzende – Klang des Grammophons auf die Hörer eine natürliche Wirkung und versetzt sie in intensive emotionale Zustände.

Es gehört zum Opernhaften, daß es offensichtlich technisch reproduzierbar ist und daß es sich zur Verbreitung in unterschiedlichen Medien eignet und das sogar in Fragmenten. Durch die Simulation des Opernhaften erweitert die Literatur ihre eigenen Möglichkeiten und steigert ihre eigenen Effekte. Gerade das Kino und das Fernsehen, die medienhistorisch in gewisser Weise die Nachfolge der Oper angetreten haben, greifen gerne auf das Opernhafte zurück.

55 Gilles Deleuze: *Perikles und Verdi. die Philosophie des François Châtelet*. Wien 1989. S. 25.

56 Deleuze: *Perikles und Verdi*, op. cit., S. 26.

