



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die gesungene Erinnerung -
Form und Funktion der Erinnerung in ausgewählten
Opern vom frühen 19. Jahrhundert
bis in die Zwischenkriegszeit“

Verfasser

Philipp Simon Reichel

Angestrebter akademischer Grad

Mag. phil.

Wien, im Oktober 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt A-312

Studienrichtung lt. Studienblatt Geschichte

Betreuer a.o. Univ.-Prof. Dr. Reinhard Sieder

Meinem Großvater
Dr. Kurt Reichel
gewidmet

INDEX

I Einführung: Gedächtnis, Erinnerung und Oper	3
I.1 Die Formen der Erinnerung in der Oper	11
I.2 Die Oper in der kulturwissenschaftlichen Untersuchung: Ein Gegentrend zum Gegentrend	16
I.3 Was will die Arbeit jetzt im Konkreten? – Fragestellungen	18
II Zwischen Hoffnung und Erinnerung - <i>Fidelio</i>	21
III Die Stimmen der Vergangenheit - <i>Semiramide, Lucia di Lammermoor</i> und <i>Norma</i>	30
III.1 <i>Lucia di Lammermoors</i> Wahnsinnsarie und <i>Norma</i>	38
IV Zwischen Verzögerung und Auflösung. <i>Robert le Diable</i> und <i>Parsifal</i>	46
IV.1 Die Formen der Erinnerung in Richard Wagners <i>Parsifal</i>	53
V Die Liebe im Gedächtnis. Form und Funktion der Erinnerung in Giuseppe Verdis <i>Othello</i> und Jules Massenets <i>Werther</i>	66
V.1 Das Liebesduett von Othello/Desdemona und das <i>Lied der Weide</i>	69
V.2 Jules Massenets <i>Werther</i> und die Liebe im Gedächtnis	79
VI Trauerarbeit und Oper. Erich Wolfgang Korngolds <i>Die tote Stadt</i>	87
VII Epilog. Oper als Erinnerung	98
Literaturangaben	101
Anhang.....	104

I Einführung: Gedächtnis, Erinnerung und Oper

Die herkömmliche Unterscheidung fasst das Gedächtnis als *Speicher* von Erfahrung und die Erinnerung als das *Abrufen* der Erfahrung auf. Eine enzyklopädische Definition des Begriffes *Erinnerungsbild* beschreibt dieses Abrufen im Besonderen: Vorstellung von Erlebtem.¹ Der Umgang mit den beiden Begriffen unterliegt keiner eindeutigen Unterscheidung, man könnte sich in technischen Termini die Erinnerung als die Operation des Gedächtnisses und das Gedächtnis wiederum als den dafür verantwortlichen Apparat vorstellen. Neurophysiologische und erinnerungstheoretische Erkenntnisse kommen immer weiter davon ab, Erinnerungen als konstante Manifestationen eines sammelnden Gedächtnisses zu betrachten, sondern auf Prozesse und Wiederholungen gestützt darzustellen.² Das ist vielleicht der größte Schritt, den die „Erinnerungstheorien“ getan haben: Erinnerungen werden demnach geschaffen, und nicht abgerufen, sie sind nur im Moment der Medialisierung (Sprache, Bild, Ton) existent, intern als Vorstellung und extern als Kommunikation.

„Das Gedächtnis ist kein externer Speicher. Die Medialität und ihr In-Der-Zeit-Sein sind vielmehr konstitutiv für das Gedächtnis. Die Medien des Gedächtnisses (...) sind nicht lediglich Hilfsmittel für die Realisierung der Speicherfunktion. Sie sind vielmehr Operationen und Formen der Medialität, durch die sich Konstellationen von Identität (Praktiken der Vergewisserung) oder Alterität (Praktiken der Differenz) erst konstituieren.“³

Eine der bedeutendsten Kommunikations- und Gesellschaftstheorien stammt von Niklas Luhmann (1927-1998) dessen Adaption der Systemtheorie auf das Gesellschaftssystem und somit auf diverse kommunikative Systeme eine Brücke von der Kommunikationstheorie direkt zur Gedächtnistheorie legt.

„Von Gedächtnis soll hier nicht im Sinne einer möglichen Rückkehr in die Vergangenheit, aber auch nicht im Sinne eines Speicherns von Daten oder Informationen die Rede sein, auf die man bei Bedarf zurückgreifen kann. Vielmehr geht es um eine stets, aber immer nur gegenwärtig benutzte Funktion, die alle anlaufenden Operationen testet im Hinblick auf Konsistenz mit dem, was das System als Realität konstruiert.“⁴

Anders ausgedrückt,

¹ Schwarz-Mackensen, Gesine (Hrsg): Deutsches Wörterbuch (11. Auflage). Südwest Verlag, München 1986, S. 330

² Vgl. Siegel, Daniel J.: Entwicklungspsychologische, interpersonelle und neurobiologische Dimensionen des Gedächtnisses. Ein Überblick. In: Welzer, Harald / Markowitsch, Hans J. (Hrsg.): Warum Menschen sich erinnern können. Klett-Cotta, Stuttgart 2006

³ Borsó, Vittoria: Das Unbehagen und die Chance der Differenz. In: (u. a.) dies.: Medialität und Gedächtnis. Verlag Metzler, Stuttgart 2001, S. 78

⁴ Luhmann, Niklas: Gesellschaft der Gesellschaft. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997, S. 578 f.

„(...) dass die Kommunikation (...) immer auf Rückschlüsse aus ihrer eigenen Vergangenheit (...) angewiesen bleibt.“⁵

Wir können nicht kommunizieren, ohne uns zu erinnern. Die Kommunikation bezieht sich auf sich selbst und ist autopoietisch. Durch diese Selbstbezüglichkeit ist Sprachlichkeit der Erinnerung immanent. Natürlich erinnert man sich nicht nur an die Dinge, die man gehört oder gesagt hat, man erinnert sich auch an Bilder, Gefühle usw.. Dafür braucht es allerdings ein von kollektiver Seite her definiertes Bezeichnungsinstrumentarium, mit dem wir diese nonverbalen Erinnerungen einsortieren, und eben sprachlich bezeichnen können.⁶

Damit wir unsere Erfahrungen im Moment verstehen können, hat unsere Psyche einen Übersetzungsmechanismus entwickelt: so genannte Strukturelle Kopplungen⁷, welche die Erschütterungen des psychischen Systems durch „echte“ komplexe Erlebnisse zu codierten Bezeichnungen der gedachten Erlebnisse machen. Es handelt sich hier um eine Art „Analog-Digital-Wandler“, der undefinierte Reize in signifikante Erfahrungen übersetzt. Der Erinnerungsvorgang arbeitet ähnlich. Marcel Prousts (1871-1922) *A la recherche du temps perdu* (erschienen von 1913-1922) exemplifiziert Erinnerungsvorgänge, die durch plötzliche sinnliche Reize entstehen und als Erschütterungen auf das Gedächtnis wirken, um vergangene Episoden und Emotionen wieder bewusst zu machen.⁸

Die Tatsache, dass diese Umwandlung von Erlebnis zu Gedächtnis „Nachträglichkeit“ im Sinne Sigmund Freuds mit erzeugt und auch die Erinnerung zeitversetzt abläuft, bleibt für die Theorie einer Erinnerung wesentlich. Daher

„muss das System (...) intern Einrichtungen schaffen, die dem Umstand Rechnung tragen, dass in der Umwelt andere Zeitverhältnisse herrschen als im System. Das System entwickelt Strukturen, um in seinen Operationen Zeitverhältnisse auseinander zu halten und die Eigenzeit organisieren zu können.“⁹

Diese Strukturen sind Kulturen der Erinnerung, die „Real“-Zeit in der Umwelt wird in die „Eigen“-Zeit im System überführt.¹⁰

Andere, wie Henri Bergson (1859-1941), sehen diese Eigenzeit ‚verräumlicht‘ -

⁵ Luhmann: 1997, S. 73

⁶ Somit ist eine Theorie des kollektiven Gedächtnisses nicht nur auf den Akt der gemeinsamen Erinnerung in der Gruppe beschränkt, sondern auch auf die gemeinsame Zeichensprache auszulegen, die nicht nur zwischen Menschen, sondern auch im Menschen, (scheinbar) für sich selbst, in der gedachten Erinnerung, verwendet wird. Der Poststrukturalismus (v. a. bei Jacques Lacan) vertieft diese interne Sprachbedienung.

⁷ Vgl. Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1984, Kap. VI.: ‚Operative Schließung und strukturelle Kopplungen‘

⁸ Vgl. Nalbantian, Suzanne: Memory in Literature. Palgrave Macmillan, (u. a.) Basingstoke 2003, Kap. IV.: ‚Proust and the Engram, the trigger of the senses‘

⁹ Luhmann: 1997, S. 83

¹⁰ Das System in diesem Fall ist die Gesamtheit der an Erinnerungsprozessen beteiligten kommunikativen Sub – Systemen = Gesellschaft.

“Bergson regarded the un-lived, physical clock time of the referee-physicist in relative motion as fictional time, the latter dependent on the bodily reference system of the observer to imagined systems that are ‚spatialized‘.“¹¹ Diese zur Erstwahrnehmung einer Umwelt nachträgliche Kommunikation der Wahrnehmung ist in oralen Kulturen ausschließlich auf die Form der mündlichen Sprache selbst zurückzuführen. Durch die im Kollektiv ausgelösten Konsensbestrebungen einer gemeinsamen Wahrnehmung ergibt sich notwendiger Weise eine von der „Realität“ im empirischen Sinn abweichende Zeitwahrnehmung. Wir erzählen *uns* die Vergangenheit. Wie man an den Forderungen der Bauern im Rahmen der deutschen Bauernkriege 1524-1525 in der Reformation erkennen kann, sieht diese noch wesentlich mündliche Gesellschaft die Vergangenheit immer als gleich an und fordert, dass auch die Gegenwart gleich der Vergangenheit sein sollte, *so, wie es immer schon gewesen ist*.¹² In oralen Kulturen haben Erinnerungen einen höheren Aktualitätsgehalt als in Schrift-Kulturen. So werden für die Performance von Liedern und Dichtungen die Teile an den jeweiligen Kontext konzeptuell angepasst.¹³

Erinnerungen leben davon, kommuniziert und gehört zu werden.

Daher sind die Einzelgedächtnisse nicht nur an das kollektive Gedächtnis einer Gruppe als Sammlungsbegriff (gemeinsames Wissen), sondern in vielen Fällen auch an die Notwendigkeit von körperlicher Präsenz dieser Gruppe gekoppelt, um erinnerungsfähig zu sein. Der Mensch einer oralen Gesellschaft braucht sozialen Kontext, um „persönliche“ Erinnerungen aufleben lassen zu können.

Maurice Halbwachs (1877-1945), einer der bekanntesten Vertreter dieses Ansatzes, merkt allerdings an, dass die Gebundenheit an Kommunizierbarkeit nicht bedeutet, dass die kommunizierte Erinnerung von der Gruppe auch vollends geteilt wird, und auch nicht, dass die Erinnerung mit dem Geschehenen übereinstimmt. In den kommunizierten Erinnerungen sei immer ein fiktionaler Anteil enthalten.

«(...) à quelques souvenirs réels s’ajoute ainsi une masse compacte de souvenirs fictifs.»¹⁴

¹¹ Nalbantian: 2003, S. 13

¹² „Two things were noteworthy in these revolts. They were conducted with the argument that this or that duty had not been usual at the time of their ‚parents and grand-parents‘, (...) there was no demand without legitimation, and the legitimation given was old custom (...).“

Blickle, Peter: *Biblicism versus Feudalism*. In: Scribner, Bob / Benecke, Gerhard (Hrsg.): *The German Peasant War of 1525 - New Viewpoints*. Allen & Unwin, London/Boston 1969, S. 138

¹³ „An oral poet does not read the a text stored in memory, but creates it as he goes along. In the epic singer’s mind are not entire texts, but lines, images, stanzas, formulae, themes – the stock in trade of the poetic craft.“

Fentress, James / Wickham, Chris: *Social Memory*. Blackwell, Oxford UK 1992, S. 46

¹⁴ Halbwachs, Maurice: *La Mémoire Collective* (1939). Michel, Paris 1997, S. 55

Je nachdem, ob die Erinnerungen von Anderen der Gruppe getragen und kommuniziert, von sich selbst aus erfunden oder von anderen Gruppenzusammenhängen gefördert worden sind, diese Erinnerungen aus voneinander verschiedenen Kontexten passen sich schnell in unser Vergangenheitsbild ein, wie « un germe dans un milieu saturé »¹⁵, in unser Bewusstsein. Gedächtnis wird Bewusstsein,

« (...); ce qui fonderait la cohésion des souvenirs, c'est l'unité interne de la conscience. »¹⁶

Von der Vorstellung einer internen Aufbewahrung des Erinnerten im individuellen Gedächtnis entfernt sich schon Friedrich Schleiermacher (1768-1834). Bei ihm wird der Gedächtnisinhalt immanent sozial, sobald er sich als Gedanke manifestiert und in das Kommunikationsspektrum eintritt.¹⁷ Allerdings könnte man die zeitgleich ablaufende Ästhetisierung von Erinnerung im Romantischen Diskurs (durch Ahnung, Schwärmen, Vision und dergleichen) als Verwandlung von einer öffentlichen in eine intime Erinnerungspraxis verstehen. Sie geht mit der Entwicklung vom öffentlichen zum privaten Leben einher, die sich in den europäischen Gesellschaften im Lauf des 19. Jahrhunderts ausfächert.¹⁸

In vorliegender Arbeit wird Erinnerung als ein immanent kommunikativer Prozess im menschlichen Bewusstsein angenommen. Damit erschwert sich die Rekonstruktion der Herkunftskontexte von Erinnerungen, weil die Erinnerung durch ihre immanente Kommunikativität das Gedächtnis re-kontextualisiert, neuen Sinn prozessiert und somit die „Spuren verwischt.“ Diese Spurensuche¹⁹ spielt in der westlichen Moderne eine wesentliche Rolle in der Psychoanalyse und wird in der Geschichte vieler Gesellschaften mittels *Divination* oder im Genius-Diskurs als unergründliche Inspiration („Je ne sais quoi“) erklärt.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 83

¹⁷ Vgl. Wirtz, Thomas: Schleiermacher zum Gedächtnis. In: Oesterle, Günter (Hrsg.): *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, S. 77. Luhmann setzt die Verschränkung von persönlicher Empfindsamkeit mit dem damit verbundenen Diskurs, in seinem Fall in der Kunst im Allgemeinen, mit dem Begriff der *Reflexion* in Verbindung, der die spät-aufklärerische Ästhetikdebatte im Wesentlichen akzentuiert. Vgl. Luhmann, Niklas: *Kunst der Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1995, S. 441

¹⁸ Vgl. Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* ((engl. *The fall of public man* 1974). Fischer, Frankfurt a. Main 1986

Inwieweit die Theorie Sennetts auf die Erinnerungspraxis konkret zu übertragen möglich ist, würde eine aufwendige Analyse erfordern, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll.

¹⁹ In der Hermeneutik Schleiermachers wird diese Spurensuche individueller Erkennungsmerkmale eines Autors in Textanalysen zur dialektischen Auflösung der Individualität, da die Individualisierung den geteilten Stil nicht entkräftet, sondern bestätigt. So könnte man das Problem des hermeneutischen Zirkels auch auf die Gedächtnisforschung umlegen, weil die Rekonstruktion „des unbewussten Autors“ aus seiner literarischen Erinnerung eine Zuschreibung verlangt, welche der Originalität einer Erinnerung entgegenlaufen würde. Vgl. Wirtz, in: Oesterle (Hrsg.): 2001, S. 92 ff.

„Die latente Funktion der Divination lag in einer Neutralisierung von anderen Einflüssen auf den Entscheidungsprozess (N.B.: in der Einordnung von Träumen, Zeichen, Omen, Visionen), etwa der Zufälle persönlicher Erinnerungen oder der Pression sozialer Einflüsse.“²⁰

Einen signifikanten Umbruch in der Erinnerungspraxis erfahren die kommunikativen Systeme mit der Kultivierung der Schrift.

„Schrift desynchronisiert den alten Zeitrhythmus der Autopoiesis gesellschaftlicher Kommunikation.“²¹

Somit vollzieht sich, rückkehrend zur oben genannten Annahme einer Zeitverzerrung durch Kommunikation im Allgemeinen, eine zweite Verzerrung der Eigenzeit der Kommunikation zu einer neuen Eigenzeit. Die ursprüngliche Realität, über die schriftlich kommuniziert wird, verliert „ihre Realzeit“ zu erst über die Mündlichkeit, und dann über die Schriftlichkeit. Was verliert die Schriftlichkeit gegenüber der Mündlichkeit an Erinnerungsfähigkeit?

„Mündlichkeit zeichnet sich durch die Fähigkeit des Vergessens, der Entwertung, der Neuanpassung aus.“²²

Natürlich, durch den Akt der Selektion, der Entscheidung, was aufgeschrieben wird, kann der Text bewusst die Dinge, die nicht in ihm enthalten sind, ebenfalls „vergessen“. Entscheidend für die mündliche Kommunikation, die jeder schriftlichen Festhaltung vorausgeht und sozusagen eine „Vor“-Vergessen für den Text bietet, ist jedoch, dass dieses Vergessen im Gedächtnis ein Nebenprodukt seiner Selbstbezüglichkeit ist, wie der endgültige Abfall, der nicht mehr recycelt werden kann.

„Die Hauptfunktion des Gedächtnisses liegt also im Vergessen, im Verhindern der Selbstblockierung des Systems durch ein Gerinnen der Resultate früherer Beobachtungen.“²³

Das Vergessen wird deswegen Hauptfunktion, weil profan gesprochen, das Erleben passiv Eindrücke hinterlässt, das Gehirn allerdings aktiv selektieren bzw. filtern muss.

„Die eigentliche Funktion des Gedächtnisses liegt denn auch nicht in der Bewahrung des Vergangenen, sondern in der Regulierung des Verhältnisses von Erinnern und Vergessen; (...)“²⁴

Welche Vorteile bringt die Erfindung der Schrift dann überhaupt für den Erinnerungs-Mechanismus der Kommunikation?

Den wesentlichsten Unterschied macht seine Unabhängigkeit von dem zeitlichen Ereignis der Kommunikation zwischen Autor und Leser. Der Text kann auch beim Leser Erinnerung auslösen, wenn der Verfasser nicht anwesend ist.²⁵

²⁰ Luhmann: 1997, S. 237

²¹ Ebd., S. 289

²² Ebd., S. 253

²³ Ebd., S. 579

²⁴ Ebd., S. 270

Außerdem potenziert die Schrift die Medien der Kommunikation, denn

„(...)während die Schrift ganz allgemein ihre Form als Differenz von Laut und Sinn findet, ermöglicht die Schrift eine Symbolisierung genau dieser Differenz in einem anderen Wahrnehmungsmedium, im Medium der Optik.“²⁶

Mit dem Lautzeichen als Denotation (z.B. Zeichen S = Laut S) kann das Sehen das Hören direkter assoziieren als mit einer Konnotation (z.B. Zeichen S ähnelt Figur einer Schlange, assoziiert mit Zischlaut). Die Umsetzung läuft schneller und bald nur noch unbewusst über ein optisches Medium.²⁷ Das Nacheinander der Zeichen entspricht einem Nacheinander der Laute, so wohnt dem Text eine Art Rhythmus, eine Musikalität inne. Die Musikalität erscheint als Vorform der Schriftlichkeit, allerdings:

„An die Stelle der rhythmisch unterstützten Zeit des Erinnerns anderer Zeiten tritt die Vorstellung einer messbaren Bewegung, die einer beschreibbaren Dimension, in der jene Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen gewährleistet ist.“²⁸

Die Schrift bietet also der Mündlichkeit eine Kultivierung, eine Ordnung; nicht zuletzt wegen der Schriftlichkeit und der Verbreitung der Bibelübersetzungen in die jeweiligen Nationalsprachen, ausgehend von der Reformation, ordneten sich diese gesprochene Sprachen, die, auf sich selbst gestellt, diese Regelmäßigkeit einer ständigen Aktualisierung und d.h. Variation unterordnen würden.

So „(...) stimuliert der Ausbau der Schriftkompetenz zunächst die Parallelentwicklung mündlicher Kommunikation.“²⁹

Und schließlich:

„Schrift verändert die Möglichkeiten, ein soziales Gedächtnis einzurichten, das von den neurophysiologischen und psychologischen Mechanismen der einzelnen Menschen unabhängig ist. Die Fixierung von Erinnerung und Wiederholbarkeit in Objekten und Inszenierungen (Riten, Festen) wird nicht sogleich aufgegeben; aber die ständige Selektion dessen, was aufgeschrieben wird, produziert jetzt Erinnern und Vergessen in der Form von Entscheidungen, die auf Kriterien und Kontrollen angewiesen sind.“³⁰

Die Entwicklung der Schrift und im weiteren Verlauf die Verbreitung über Buchdruck und schließlich die Erfindung der elektronischen Medien entsprechen einer Art Evolution der

²⁵ Mit einbezogen fallen darunter auch Tonbandaufzeichnungen, allerdings fehlt jeder Aufzeichnung die Möglichkeit, miteinander „zwischenleiblich“ (Merleau-Ponty) im Sinne Halbwachs erinnert zu werden.

²⁶ Luhmann: 1997, S. 255

²⁷ So beschreibt Maurice Halbwachs die Übersetzung der Notenschrift auf die musikalische Praxis nur noch als unbewusste Übertragung, da die Musiker zum Teil nur einen Einsatz von ein paar Noten brauchen, um sich an den weiteren Verlauf zu erinnern. Sie lesen darüber hinweg, als ob die Partitur eher eine Stimulation als eine Vorgabe wäre. Vgl. Halbwachs: (1939) 1997, S. 28 f.

²⁸ Luhmann: 1997, S. 272

²⁹ Ebd., S. 287

³⁰ Luhmann: 1997, S. 289 f.

Gedächtnisproduktionsformen. Diese Evolution beschreibt aber nicht nur die materiellen Veränderungen, sondern auch die Evolution des Gedächtnis selbst, das im Erinnerungs-„Endverbraucher“, dem psychischen System, mitläuft.

„Das Gedächtnis ist seinerseits ein Produkt von Evolution, aber das kann es nicht erinnern. Es baut in das, was geschehen ist, eine selbstkonstruierte Zeitdifferenz mit ein, mit der es umgehen kann. Die Formen, in denen das geschieht, also die Unterscheidungen, mit denen das Gedächtnis arbeitet, evolvieren mit der Evolution und wirken dann in ihr mit.“³¹

Eine Evolution ist nach vorne, ein Gedächtnis inhaltlich „nach hinten“ ausgerichtet. Dennoch widersprechen einander die beiden Begriffe nicht, da sie auf zwei verschiedenen Ebenen beobachtet werden. Das Gedächtnis evolviert im Rahmen der sozialen Evolution, und eben die dadurch determinierten Strukturen im Gedächtnis konstituieren eine Evolution der Gedächtnisformen.

Aber noch eine andere Sache bringt diese Evolution in Gang – die Vorstellung von Zukunft. Steht die Erinnerung der Zukunftsvorstellung im Wege, wenn sie beide in der Gegenwart, als momentanes Konstrukt, ablaufen?

„Die Gegenwart ist aber nichts anderes als die Unterscheidung von Vergangenheit und Zukunft. (...) Wenn das Gedächtnis seine Funktion nur im aktuellen Operieren, also nur in der Gegenwart ausüben kann, so heißt dies: dass es mit der Differenz von Vergangenheit und Zukunft zu tun hat; dass es diesen Unterschied verwaltet – und nicht etwa einseitig vergangenheitsbezogen operiert.“³²

Sowie das Gedächtnis vergisst, so kann es auch nur das erinnern, was die Zukunft gegen- definiert, daher von Zukunft unterschieden wird. Gedächtnis arbeitet als Unterscheidungsmaschine schlechthin und stellt sich damit mit dem Begriff Bewusstsein auf eine Stufe. Und Bewusstsein bedeutet auch Prozessieren von Identität, die Wiedereinführung der Differenz in die Form³³. In der ersten Definition von Gedächtnis war von *Identität (Praktiken der Vergewisserung) oder Alterität (Praktiken der Differenz)* als Aufgaben des Gedächtnisses die Rede. Man könnte meinen, dass Identität ein Hindernis für die Regulierung von Gedächtnis ist:

³¹ Ebd., S. 593

³² Ebd., S. 581

³³ Vgl. Spencer-Brown, George: *Laws of Form* (1969). E. P. Dutton, New York 1979, Kap. XII: ‚Re-entry into the form‘

Um die Theorie des Re-Entry mit einer Theorie der Erinnerung zu verknüpfen, müsste man mindestens eine Dissertation schreiben. Sie soll hier nur am Rande erwähnt bleiben und andeuten, dass Vergessen und Erinnern rekursiv, daher auf einander bezogen, Wahrnehmung und Bewusstsein manifestieren. Niklas Luhmann kommt auf der Ebene der sozialen Systeme darauf zu sprechen.

„Jeder Gedächtnisinhalt, der eine zeitüberdauernde Identität postuliert, ist ein Gewaltakt, weil die Fixierung symbolischer Zeichen des Gedächtnisses alle anderen möglichen Formen ausgrenzt. Wie kann man aber das repräsentieren, was im Fluss ist?“³⁴

Gegenüber der Gefahr, sich in Widersprüche zu verwickeln, will ich Identität in dieser Arbeit vereinfacht als ‚momentane Selbstbestimmung unter Beachtung der vergangenen Erfahrungen‘ verstehen. Diese Erfahrungen sind sowohl von Selbstbild und Fremdbild geprägt und machen erst die Individuen.³⁵

Die lyrisch gelebten Dialektiken von Identität/Alterität und Bewusstsein/Unbewusstsein machen Erinnerung als Voraussetzung für die romantische Poesie. Auch der prosaische Briefroman *Hyperion* (1797-1799) von Friedrich Hölderlin (1770-1843) spielt mit komplexen Erinnerungsebenen und lässt die Erzählung zwischen dem bewussten Einblenden und Ausblenden von Erinnerung variieren. Dieses Beispiel aus der deutschen Frühromantik deutet oben genannte Evolution des Gedächtnisses an, die verlangt, dass das Vergessen von einstmalig Erinnerungtem und das gleichzeitige Erinnern an dieses Vergessen zusammen gedacht werden müssen (Wir wissen, dass wir einst gewusst haben).³⁶

Theorien von Gedächtnis und Erinnerung werden umso komplizierter, je mehr sie empirische Data mit einbeziehen. Vorliegende Untersuchung schränkt sich auf die künstlerische Form der Erinnerung ein. Jedoch wird sich herausstellen, dass auch die höchst mögliche Kultivierung, Verzerrung und Codierung von Erinnerung das „echte“ Vorbild der menschlichen Notwendigkeit, zu erinnern, widerspiegeln lässt.

³⁴ Borsó, in: Borsó (Hrsg.): 2001, S. 80

³⁵ Vgl. Scott, Joan W.: The evidence of experience. In: *Critical Inquiry* (17) 1991

³⁶ So wie in weiterer Folge der dialektischen Philosophie Hegels die Gegenbegriffe in einer Synthese gedacht werden müssen, um eine geistige Entwicklung, hier Bewusstsein, vorantreiben zu können.

I.1 Die Formen der Erinnerung in der Oper

Das Grundlagenwerk aller dramatischen Formen ist die *Poetik* von Aristoteles. Gedächtnis spielt in seiner Theorie nur in der Form der *Anagnorisis*, der Wiedererkennung, eine Rolle.³⁷ Sie taucht in vier Formen auf. Die beste Variante ist seinem Erachten nach die Wiedererkennung, die sich aus den Geschehnissen ergibt. Aristoteles schätzt Erinnerung als Charakterdarstellung in der Theaterpraxis als minderwertig ein:

„Die dritte Art vollzieht sich auf Grund der Erinnerung, dadurch, dass man bei einem Anblick etwas bemerkt. (...) auch in der Erzählung vor Alkinoos: jemand (Odysseus in der *Odyssee* bei den Phäaken, Anm.) hört dem Zitherspieler zu, erinnert sich und bricht in Tränen aus.“³⁸

Den epischen Formen ist Erinnerung durch die Einzelperformance als *Erzählung* immanent.

In der ästhetischen Kultivierung von Erinnerung in der vorindustriellen Zeit spielt das Musikdrama eine ganz andere Rolle als die Kultur des epischen Liedes, weil es vor allen Dingen in einen dramatischen Rahmen und nicht in eine erzählerische Performance gebettet ist. Das epische Lied, das vor der Renaissance die Aufgabe der säkularen Musikunterhaltung am Hofe übernommen hatte, gleitet offenbar in die Volkstradition ab. Die weltliche Musik wird in der (v. a. italienischen) Frührenaissance von den *Intermedien* dominiert. Diese *Intermedien*, gesanglich und instrumental aufgeführte und mit mythologischen Themen angereicherte Zwischenspiele des Theaters, werden im Laufe des 16. Jahrhunderts immer selbständiger und überflügeln bald das reine Sprechtheater in seiner Popularität.³⁹ Die Oper entsteht schließlich durch den Versuch einer authentischen Rekonstruktion der klassischen griechischen Tragödie.⁴⁰ Eben aufgrund dessen, dass die frühneuzeitliche Oper eine aristokratische Angelegenheit ist, forcieren die Sujets der gesungenen Texte, ähnlich wie die Heldenepen (Z.B.: *Rolandslied*) der vor-neuzeitlichen Gesangeskultur, eine *Aristokratisierung der Erinnerung*. Die Heldengeschichten und Göttergeschichten im Stile der klassischen griechischen Tragödie und Komödie stellen Schicksale der Außerordentlichkeit dar. Die höfische Gesellschaft, für die Komponisten wie Claudio Monteverdi (1567-1643) und Henry

³⁷ Aristoteles: *Poetik* (Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann). Reclam, Stuttgart 1982, S. 51 f.

³⁸ Ebd., S. 123, Anmerkung 16/5

³⁹ Vgl. Kindermann Heinz: *Theatergeschichte Europas* (II. Band). Das Theater der Renaissance. Otto Müller Verlag, Salzburg 1959

⁴⁰ „Im Kreis der Camerata Fiorentina (...) wurde in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts die Ansicht vertreten, in der Antike hätten die Schauspieler den Text der Tragödien vollständig gesungen.“ Gier, Albert: *Das Libretto – Theorie und Geschichte*. Insel Taschenbuch, Frankfurt/Main 2000, S. 71

Purcell (1659-1695) schreiben, will ihre eigenen Ideale auf der Bühne abgebildet sehen. Diese Ideale codieren die Darstellungsformen, wie in Kapitel III kurz erläutert werden wird. Oper bezeichnet in der frühen Neuzeit ein sinnhaft geschlossenes System, welches an die Machtstrukturen des Publikums gekoppelt ist. Mit der Entwicklung hin zu einer industriellen und bürgerlich dominierten Gesellschaft im Lauf des 18. und 19. Jahrhunderts öffnet sich dieses System zu einem *sinnhaft offenen*, allerdings *ästhetisch* nach wie vor *geschlossenen* System.⁴¹ In der Theaterwelt kommen nach und nach Figuren aller sozialen Schichten dazu, um die gesamtgesellschaftliche Symbolkraft der Operndarstellung noch zu vertiefen.⁴²

Es gibt Erörterungen, die sich fragen, ob Oper als Medium oder als System zu denken sei:

„Form jedoch zwingt das soziale System Künstler dem Medium in jeder Kopplungs- und Entkopplungssituation des Zeitkunstwerks Oper auf. In jedem Augenblick wird nur Text in Beziehung zu Musik und Szene gesetzt. Text, also Sprachelemente untereinander werden gekoppelt, so wie musikalische Subelemente in Verbindung gebracht werden. So generiert sich abermals vor dem Hintergrund der Entstehung von Sinn ein Kommunikationsprozess, der zwar Elemente der Kunstkommunikation in sich birgt, aber, anders als wenn man beispielsweise Oper als System definiert – auch außerkünstlerische Verweisungen transportieren kann. Die in Gang gehaltene Kommunikation stellt das Opernwerk selbst dar.“⁴³

Auf die Frage, ob man die Oper nun als ein System oder besser als ein Medium⁴⁴ betrachten kann, kann man nur sehr vage antworten, weil die theoretischen Grundpfeiler für den Brückenschlag von Systemtheorie zur Theaterwissenschaft noch nicht hinreichend stabil sind. Die hier vorliegende Arbeit versucht, einfach gesprochen, Oper als Sub-System des Kunstsystems, und dieses als kommunikatives System zu denken.

Oder medientheoretisch ausgedrückt: An der Verstrickung der Entscheidung, ob Oper aufgrund der zusammen arbeitenden verschiedenen Sub-Medien wie Musik, Text, Bild nun als komplexeres Medium (wie auch audiovisuelle Medien wie Fernsehen) zu betrachten ist, welches außerkünstlerische Inhalte *überträgt*, oder ob gerade diese Verschränkung der kunstkommunikativen Sub-Elemente zu einem eigen-korrespondierenden Komplex (System) avanciert, welches Inhalte welcher Art auch immer reflexiv, daher systemintern, *reproduziert*, schabt die grundlegende, semantisch unlösbare Frage, ob nicht jedes Medium ein System

⁴¹ Niklas Luhmann spricht von der Kunst der späten Aufklärung allgemein als „(...) Verweisungszirkel, der die schon auseinanderstrebenden Codierungen und strukturellen Asymmetrien, einschließlich solcher der Politik, noch einmal zusammenhalten sollte – aber jetzt als durchgeplante Ordnung der Zeichen.“ Luhmann: 1995, S. 432

⁴² Auch wird schon früh mit der Etablierung der komischen Oper (*Opera Buffa*) eine Umkehrung vollzogen, wie zum Beispiel Pergolesis *La Serva Padrona* (1733): „Die bestehende Ordnung wird nicht negiert, sondern karnevalisiert.“ Gier: 2000, S. 152

⁴³ Böhme-Mehner, Tatjana: Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns? Verlag: Die Blaue Eule, Essen 2003, S. 79

⁴⁴ Im Gebrauch von ‚symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien‘, vgl. Luhmann: 1997, S. 316 ff.

darstellt, das auf seine eigene Geschichte verweisen (wie Kommunikation im allgemeinen) und somit autopoietisch agieren muss.⁴⁵ Dieser Frage wird analytisch nicht weiter nachgegangen, allerdings ist es gerade im Fall der Oper wichtig, mit zu denken, inwieweit der Komponist einerseits und der Librettist andererseits Inhalte transportieren oder konstruieren wollen und inwieweit sich diese Absichten im Endeffekt decken können.

Die Kombination von Text und Musik, die sich über Auflösung und Neubildung entwickelt, bildet die Basis für die Erinnerungsformen in der Oper.

So bleiben wir für die vorliegenden Zwecke bei der Feststellung:

„Das Ergebnis des Zusammenwirkens von Musik und Text ist also ein eigenständiges funktionierendes System.“⁴⁶

Was dieses Zusammenwirken zum System macht, lässt sich mit dem Begriff der doppelten Kontingenz⁴⁷ erklären: Die Koevolution von Musikregeln und Sprachregeln erzeugt Muster, die sich teilweise decken können, so sind Vokale für lang anhaltende Töne geeignet und Konsonanten für Rhythmuszäsuren. Silben sind Kombination der beiden, sowie Variationen von Ton und Dauer in der Musik ebenfalls möglich ist. Nun ist Musik als „vertextbar“ und Sprache als „vertönbar“ zu verstehen. Da die beiden Klangformen (Instrumental) – Musik und Sprache für sich selbst stehen können, allerdings zusammenfallen können, beweist eine der Evolution der Singsprache inhärente doppelte Kontingenz, die auf kulturelle und sprachliche Unterschiede zurückzuführen ist. Die italienische Sprache eignet sich für einen rhythmisch definierten und melodiosen Gesang besser als die deutsche, da sich letztere aufgrund ihrer syllabischen Unregelmäßigkeit mehr auf die Harmonie konzentrieren kann. So bezeichnet 1836 Giuseppe Mazzini (1805-1872) in seiner „Filosofia della Musica“⁴⁸ das Verhältnis folgendermaßen:

L’Uomo
Pensiero individuale
Melodia
Scuola italiana

L’Umanità
Pensiero sociale
Armonia
Scuola Tedesca

Richard Wagner hat in diesem Sinne diese Doppelte Kontingenz von (deutscher) Sprache und harmonischer Orchestermusik im Musikdrama am ehesten zu einer Struktur bilden können.

⁴⁵ Vgl. Nöth, Winfried: Selbstreferenz in systemtheoretischer und semiotischer Sicht. <http://www.sjschmidt.net/konzepte/texte/noeth.htm> (Abruf 4.9.06)

In: Empirische Text- und Kulturforschung (Heft 2). Ram-Verlag, Lüdenscheid 2002

⁴⁶ Böhme-Mehner: 2003, S. 85

⁴⁷ Niklas Luhmann verwendet diesen Begriff für das Zustandekommen von Kommunikation. Die beiderseitige Bereitschaft, Sprachelemente zu einem kommunizierten Sinn zu formieren, wird mit der Doppelten Kontingenz gekennzeichnet, das statische *shared symbolic system* wird zu einem *repeatedly symbolic system*. Vgl. Luhmann: 1984, Kap. IV

⁴⁸ Zit. nach Grempler, Martina: Rossini e la Patria. Bosse, Kassel 1996, S. 94

Die Kunstsprache der Oper ist anders als die Kunstsprache des Theaters. So zeigt Opernsprache, dass sie Opernsprache ist, oder allgemein ausgedrückt:

„Damit ist die Information von Kunst, in jedem Fall auch immer, dass es sich um Kunst handelt, von Oper, dass es Oper ist.“⁴⁹

Und, da diese Sprache eigen ist, an Musik gebunden ist, so ist auch die Erinnerungspraxis eigen, und dem Kommunikationskomplex Oper zur dramaturgischen Unterstützung verpflichtet. Die *Erinnerungspraxis* im alltäglichen Gebrauch wird zum *Erinnerungsmotiv*⁵⁰ in der Oper, zum systeminternen Kunstgriff, um ein Narrativgerüst bilden zu können.

Aber wo bleibt die ursprüngliche, lebensnotwendige Funktion des Gedächtnisses über, wenn das Erinnern zu einem Motiv „verkommt“? Als psychoanalytisches oder neurowissenschaftliches Untersuchungsobjekt ist die *Erinnerung in der Oper* wohl äußerst ungeeignet, da es sich um die künstlichste Form von Gefühlsausdruck oder allgemein Reminiszenz handelt und daher keine authentischen Seelenzustände, keine psychologische Erinnerungspraxis repräsentiert. Niemand könnte ernsthaft die Charaktere einer Oper mit den Maßstäben der Psychoanalyse betrachten, um daraus Schlussfolgerungen für die affektiven Dynamiken eines „realen“ Menschen zu ziehen. Allerdings werden uns Beispiele zeigen, dass die reale Person Komponist oder Librettist sehr wohl Spuren der eigenen Biographie/Erinnerungspraxis in der Arbeit hinterlässt. Als kulturwissenschaftliches Objekt mit Schwerpunkt auf ihrer bewusst artifiziellen und ästhetischen Komponente wäre die *Erinnerung in der Oper* jedoch möglicherweise gerade eben ein Untersuchungsfeld, das Boden für neue Spekulationen und Diskurse zulässt, und zwar inwieweit die so genannte bürgerliche Hochkultur des 19. Jahrhunderts den emotionalen Umgang mit Erinnerung und Emotion auf der Bühne/im Roman/auf der Leinwand codiert und sozusagen einen schematisierten Gefühlsausdruck konstituiert. Das Erinnern bzw. das Ausdrücken von Erinnerung ist nicht zuletzt durch die Codierung Affektkontrolle und Kultivierung des Inneren. Somit kultiviert der Mensch sein Innenleben nicht bloß als Konsument von Hochkultur.⁵¹

⁴⁹ Böhme–Mehner: 2003, S. 131

⁵⁰ Das Erinnerungsmotiv gilt in der Fachsprache eigentlich als musikalisches Leitmotiv und hat die Aufgabe, innerhalb der Oper auf Charakterisierungen von Personen aufmerksam zu machen. Hier wird das Wort anders, und zwar als vor allem sprachliches Moment verstanden. Die Fragestellung nach „Form und Funktion der Erinnerung“ wird bevorzugt.

⁵¹ Im Bezug auf die Arie als potentielles Medium für Erinnerung: „Zweck der Arie ist im Übrigen nicht Affektdarstellung, sondern Affektkontrolle.“ Gier: 2000, S. 115. Umgelegt auf die Literatur im Allgemeinen beschreibt der Utilitarist John Stuart Mill in seinen Memoiren die Literatur als „internal culture of the individual“

Eines verliert die *Erinnerung in der Oper* mit Sicherheit nicht: ihre Narrativfunktion. Daher ihre Kraft, Zusammenhang herzustellen und einen Anfang sowie ein Ende zu beschreiben.

Wir erinnern uns, je älter wir werden, immer mehr assoziativ: ausgehend von einem dominanten Sinneseindruck, einer dazugehörigen Emotion und in einem Setting, wir erinnern uns stets im Narrativ. Empfindung wird zu Erfahrung. Das Narrativ kann für eine Ablaufmöglichkeit im Rahmen eines Setting stehen, das andere Narrative wiederum mitführen könnte:

“(…) the characterization of actions allegedly prior to any narrative form being imposed upon them will always turn out to be the presentation of what are plainly the disjointed parts of some possible narratives.”⁵²

Die Wahl einer Erzählung, die diese Möglichkeiten nicht mit einbezieht, allerdings auf diese verweisen kann, bildet sich im Rahmen einer Motivation, auf einen bestimmten Handlungsstrang einzugehen, der für die Identität als Erzähler relevant ist.

“Thus personal identity is just that identity presupposed by the unity of the character which the unity of a narrative requires.”⁵³

Immanuel Kant betont die Notwendigkeit der synthetischen Selbstwahrnehmung als Teil der allgemeinen Synthesis der Mannigfaltigkeit der Wahrnehmung:

„Also nur dadurch, dass ich ein Mannigfaltiges gegebener Vorstellungen in einem Bewusstsein verbinden kann, ist es möglich, dass ich mir die Identität des Bewusstseins in diesen Vorstellungen selbst vorstelle, (...)“⁵⁴

Daher ist das zusammenhaltende Moment verschiedener Erinnerungsbrocken in der Einheit des Bewusstseins des Erinnernden zu finden (Vgl. Halbwachs: Gedächtnis wird zu Bewusstsein). Die Herstellung der Einheit über das Narrativ ist notwendig, um Narrative der Erinnerung von Narrativen der Aktion zu trennen.

Das Spannungsfeld in der performativen Erinnerung (v.a. die Arie) kann so in einem bestimmten gesamten Setting (Opernnarrativ) auf Kohärenzen und Widersprüche untersucht werden. Im Bewusstsein, mit der paradigmatischen Opernstruktur⁵⁵ der meisten spätneuzeitlichen Opern (1800-1900, Ausnahme ist Richard Wagner⁵⁶) einer Gattungsform

Vgl. Mill, John Stewart: *Autobiography* (1873). In: Robson, John M. (Hrsg.): *John Stewart Mill. Autobiography*. Penguin Books, London 1989, S. 118

⁵² MacIntyre, Alasdair: *After Virtue*. Duckworth, London 1985, S. 215

⁵³ Ebd., S. 218

⁵⁴ Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* (1781, 1787). In: Weischedel, Wilhelm (Hrsg.): *Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft* (Band 1). Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1974, S. 137

⁵⁵ Gier benennt die paradigmatische Opernstruktur gegenüber dem Syntagma als eine auf Nummernstücke ausgelegte, Beispielsszenen darbietende Struktur, welche die Zwischennarrative ausschaltet, die im Zuhörer weitergedacht werden sollen. Vgl. Gier: 2000, S. 42

⁵⁶ Vgl. Ebd.

gegenüber zustehen, die eine gewisse interne Zeitlosigkeit in sich trägt, kann sich das Motiv der Erinnerung auf sich wiederholende Vorgänge („So, wie es immer war und sein wird“ – daher überzeitlich und eventuell auch konjunktivisch gegenwärtig, „wie es sein könnte“,) und sich auf Erfahrungen stützende Zukunftsvisionen („So, wie ich es schon mal sah und auch so erwarte zu sein“) ausweiten.

Bevor aber die Untersuchungsobjekte herangezogen werden, sollte auf eine Frage geantwortet werden: zu welchem Zweck wird heutzutage, nach dem *Cultural Turn*, die Hochkultur, hier mit der Oper vertreten, überhaupt noch kulturwissenschaftlich behandelt?

I.2 Die Oper in der kulturwissenschaftlichen Untersuchung: Ein Gegentrend zum Gegentrend

Nachdem die britischen Cultural Studies mit u.a. Raymond Williams (1921-1988) und Stuart Hall (geb. 1932) von den Anfängen her ganz bewusst den Kulturbegriff von der elitären Hochkultur wegbewegt haben und die u. a. deutschen Kulturwissenschaften nach einer Ausweitung und Universalisierung des Begriffs streben, scheint es beinahe wie eine Provokation, die Oper als Manifestation der Elitekultur schlechthin als Untersuchungsobjekt für die Kulturwissenschaften heranzuziehen. So wäre im Diskurs der Kulturwissenschaften der Oper als Erstes eine Art selektive Erinnerungspraxis im Kollektiv zuzuschreiben, die bestimmt, an welche Sujets in welchen Opern erinnert wird. Welche Komponisten werden vergessen und wieder entdeckt? (z.B.: die Werke der zwangsemigrierten Opernkomponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie Erich Wolfgang Korngold, Ernst Krenek, usw.). Fragen, die quantitativ anhand von Repertoire- und Spielplan- Analysen beantwortet werden könnten. Vieles ist geschrieben worden über Konstruktionen von Geschlechterrollen und Rassenrollen in den hermetischen Bereichen der Hochkultur wie auch über seine Bedeutungsmacht und Propagandafähigkeit, sodass über dem hinweg, in Anbetracht der humanistischen Anforderung an eine kulturwissenschaftliche Untersuchung, eine gewisse Grundlagenarbeit für gesellschaftsdienliche und daher sozial ausgleichende Zwecke zu leisten, noch eine Provokation auftaucht, und zwar das bewusste Ignorieren dieser Anforderung. Und dass es bei diesem „reaktionären“ Herantreten nicht bleibt, so handelt es sich hier auch noch um die Kultur der Erinnerung, im zeitgeschichtlichen Verständnis ein Synonym für

Wobei, wie in Parsifal angedeutet wird, das syntagmatische Moment inhaltlich ‚verräumlicht‘ wird, sodass ich die Zuordnung nicht widerspruchsfrei gelten lassen kann. Dazu erfolgt eine differenzierte Betrachtung im Kapitel IV.

Vergangenheitsbewältigung von Zeitzeugen des Zweiten Weltkriegs, die für höchst ästhetisierte Kulturformen herangezogen („missbraucht“) wird.

Ist diese Arbeit als Protest gegen die Popularisierung der Wissenschaften zu verstehen?

Mit den neuesten Fernsehübertragungen mit Untertitel, den Untertitel - Monitoren in hiesigen bekannten Opernhäusern zum synchronem Mitlesen, den Radioübertragungen und Online-Textbüchern, den im Verhältnis zu Popularkultur - Veranstaltungen geringen Eintrittspreisen für Stehplätze ist die Oper wohl von den meisten unerkannt zur demokratischsten und am leichtesten zugänglichen Form der so genannten Elitenkultur avanciert, auch wenn man selbstverständlich die Subventionshöhe seitens des Staates dabei beachten muss.

Das, was ein „volksnaher“ Entertainer auf einem Münchener Oktoberfest verdient, übersteigt bei weitem die Gagen der „elitären“ OpernsängerInnen und noch vielmehr der MusikerInnen. Tatsächlich ist die Oper mehr ein übergebliebenes Symbol als eine Manifestation von Reichtum und Macht, dafür sind andere Kunstformen bei weitem zweckdienlicher für mögliche Populismen geworden. Dazu aber noch mehr im Epilog.

Sich mit Dingen zu beschäftigen, die zwar keine Auseinandersetzung mit praktischen sozialen Phänomenen formulieren, ist trotzdem ein Beitrag zu einem wissenschaftlichen Diskurs und einer Bildung, die den am Diskurs Beteiligten in ihrer Sensibilität gegenüber Kulturphänomenen zu Gute kommt. Auseinandersetzung mit Kultur ist Auseinandersetzung mit sich selbst. Das Dogma der Politisierung von Kulturtheorie steht sich selbst im Wege, wie die Cultural Studies bzw. Kulturwissenschaften bald feststellen werden. Es ist eben die Distanz zur Politik, die Wissenschaft politisch macht, ebenso wie es nur die Distanz zur Wirtschaft sein kann, die Wissenschaft wirtschaftlich macht. Der politische Nenner der Wissenschaften und der Lehre ist auf einer Ebene zweiter Ordnung zu verorten, welche die jeweiligen Systeme Wissenschaft und Lehre nicht in ihrer Eigencodierung erfassen können. Der Sinn einer Arbeit wie dieser für einen sozial orientierten kulturwissenschaftlichen Diskurs erfolgt indirekt, denn über die Reflexion von abstrakten Inhalten nährt sich die Aufmerksamkeit gegenüber lebensnahen Problemstellungen. Es sollte die Distanz sein, die hier fruchtbar wirkt. Man kann die Arbeit als Anwendung von zeitgemäßen Diskursen wie dem der Erinnerungstheorie auf neue Felder betrachten, als kleinen Beitrag zur Untersuchung von Kultur als Selbstzweck. Ich lade allerdings ein, etwas tiefer zu gehen, und allgemein die Aufmerksamkeit gegenüber Sprache zu forcieren.

Diese Arbeit versucht nicht, die Opernsprache zu dekonstruieren (und somit neue Ansichten zu konstruieren), sondern sich ihr als vernachlässigte Poesie zu widmen, und die literarische Aufmerksamkeit in die Multimedialität wieder zu integrieren.

Im heutigen Verständnis muss das Wort in einer vordergründig von Bildern dominierten Kultur nicht argumentativ verteidigt werden. Mir liegt letztendlich nicht die Präferenz der einen oder anderen Ausdrucksform am Herzen, sondern die Bewusstseinschärfung, dass Sprache vom Bild nicht zu lösen ist. Die sprachliche Kontextualisierung und Narration des Visuellen sowie die immanente Wortbotschaft wird als Basis aller Bilderkraft vorausgesetzt.

Ich verstehe diese Erörterung als Schärfung einer Aufmerksamkeit, die wir dem Fundament der Kultur, der Sprache, inmitten einer Reizüberflutung durch Bilder und Klänge wieder entgegenbringen können.

I.3 Was will die Arbeit jetzt im Konkreten? – Fragestellungen

1) Heranziehung von repräsentativen Opernlibretti vom frühen 19. Jahrhundert bis zur Zwischenkriegszeit, deren dramatische Angelpunkte bzw. Peripetien entweder von Erinnerungserzählungen getragen sind, oder andererseits deren Narrativ von Erinnerungen durchsetzt ist, die keine direkte Auswirkung auf den dramatischen Verlauf haben, aber als ästhetisches Moment der Komplikation dienen.

2) Auffindung von Textpassagen, die eindeutig Erinnerungen darstellen, und deren Einordnung nach inhaltlichen Kriterien:

Wer erinnert in der Arie, oder im Rezitativ, im Duett, oder im Chorstück?

Woran wird erinnert? Handlungen, Bilder oder Gefühle

An welche Sinneseindrücke wird erinnert? Gesehenes, Gehörtes, Gefühltes

Wie sieht das Setting in der Erinnerung aus? Tag/Nacht, Ort, Rahmen

Wie sieht das Setting aus, während erinnert wird? Gibt es Kohärenzen, Widersprüche zum erinnerten Setting? Was sieht, hört und fühlt die Person im Moment oder während des Auslösens der Erinnerung?

3) Wird, wie in vielen Fällen, die Erinnerung als Vorgeschichte zur Bühnenhandlung konstruiert (als Einführungsmonolog wie im klassischen Sprechtheater oder als nachgereichte Erklärung für den noch unwissenden Zuhörer), oder ist das sprachlich Erinnerte schon Teil der

sichtbaren und unsichtbaren (daher zwischenzeitlich ablaufende Episoden wie zwischen den Akten, ‚hinter dem Vorhang‘) Handlung auf der Bühne gewesen?

4) Inwieweit ist der Operngesang die „bessere“ Form der Erinnerung, im Gegensatz zum gesprochenen Monolog? Was sind die möglichen Unterschiede? Ästhetisierung gegen Inhalt

5) Inwiefern dient Orchestermusik als Erinnerungshelfer? Symphonische Operndichtung wie die Richard Wagners kann den Moment einer Erinnerung im Sinne einer zusätzlichen Emotionalisierung des Zuhörers motivisch unterstützen (ein chromatischer Verlauf des Motivs für komplexe Erinnerungen usw.). Das Wiederholen von Melodiemotiven kann sich auf eine interne Vorgeschichte beziehen, daher den Zuhörer an ein im Rahmen der Aufführung schon gehörtes/gesehenes Motiv verweisen, das wiederum inhaltlich selbst eine Erinnerung dargestellt haben könnte (orchestrale Erinnerung an gesungene Erinnerung) oder ein Gesangsstück, das keine Erinnerung aufgewiesen hatte (dramatischer Dialog, momentane Gefühlszustände). Als Verstärkung der Überzeitlichkeit von Erinnerungsbedeutung treten immer wieder Orchesterpassagen hervor, die ein Leitmotiv für die Handlung selbst produzieren oder bestimmte Charaktere andeuten, die nicht in der Handlung auftauchen. Im manchen Fällen stimmt ein musikalisches Leitmotiv mit einem zentralen Erinnerungsmoment in der Librettovorgabe überein, daher wird die Bedeutung der Erinnerung auf das wiederkehrende Bewusstsein eines Charakters ausgeweitet.

6) Lässt sich mit den in der Einleitung dargelegten Erinnerungstheorien und methodologischen Grundanalysen ein Zusammenhang (keine Deckung im Sinne eines eindeutigen Induktionsverfahrens!) mit zeitgenössischen Voraussetzungen für Erinnerung in der Oper herstellen bzw. sind die vorgefundenen Formen der *gesungenen Erinnerung* in einen kulturgeschichtlichen Kontext zu setzen?

Als Sinnsysteme des 19. Jahrhunderts werden somit die ausgehende Klassik, die Romantik und die künstlerische Moderne herangezogen. In deren Rahmen bewegen sich die ästhetischen und philosophischen Anhaltspunkte für diese Arbeit. Das 19. Jahrhundert wird in seiner heutigen Wahrnehmung als Entwicklung dargestellt, die Brüche und Kontinuitäten kennt. Die Zwischenkriegszeit wird in ihren ersten Jahren berücksichtigt, da sich bestimmte künstlerische

Sonderformen von Erinnerungsästhetik mit den frühen 1920er Jahre abzeichnen, die sich implizit auf die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg beziehen.

II Zwischen Hoffnung und Erinnerung - *Fidelio*

Die einzige Oper von Ludwig van Beethoven (1770-1827) stützt sich auf die Stoff- und Textvorlage der Oper *Léonore ou L'Amour conjugal* des Librettisten Jean Nicolas Bouilly (1763-1842), mit der Musik von Pierre Gaveaux (1761-1825), uraufgeführt am 19.2.1798 im Pariser Theater Rue Feydeau. Im Libretto verarbeitet findet sich eine autobiographische Episode des Textdichters. Der Hintergrund dieser künstlerischen Rekonstruktion ist die Vendée im Jahre 1793, als der Librettist als republikanischer Ankläger (bis zum Wendepunkt in der Revolution war er Monarchist) einen gräflichen, konterrevolutionären Jugendfreund in Gefangenschaft geholfen hatte, indem er die Gerichtsverhandlung verzögerte. Die Hilfe des Kerkermeisters und die Szene mit der bewaffneten Frau des Gefangenen (Leonore bedroht Pizarro) stellen eine genaue Vorgabe für den Opernstoff dar. Die zweite Verarbeitung erlebte das Sujet unter Ferdinando Paer (1771-1839) und dem vermutlichen Librettisten Giacomo Cinti (Lebensdaten unbekannt), uraufgeführt am 3. Oktober 1804 in Dresden, mit dem Titel *Leonora ossia L'Amor conjugale* in italienischer Sprache. Schließlich ließen Simon Mayr (1763-1845) und der Textverfasser Gaetano Rossi (1774-1855)⁵⁷ ebenfalls eine Version namens *Die eheliche Liebe* von der Hand, herausgekommen 1805 in Padua.

Den Weg in die Werkstatt von Beethoven findet die Erzählung mit dem unmittelbar an die Originalversion von Bouilly angelehnten Libretto von Joseph Ferdinand von Sonnleithner (1766-1835), Sekretär des Hoftheaters in Wien. Der Theaterzettel der Uraufführung dieser Beethovenschen Erstfassung am 20.11.1805 im K. K. Theater an der Wien trägt zur Unterscheidung zur zeitlich so nahen Paerschen Version den Namen *Fidelio oder: Die eheliche Liebe*. Die zweite, verkürzte Fassung erscheint 1806, aufgeführt am 29. März und am 10. April, umgearbeitet von Stephan von Breuning (1774-1827), einem Freund Beethovens, unter dem Titel *Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe*.

Die endgültige dritte Fassung stammt aus der Feder von Georg Friedrich Treitschke (1776-1842), stellvertretender Direktor des Theaters an der Wien. Sie wurde am 23.5.1814 im K.K. Hoftheater uraufgeführt.⁵⁸

⁵⁷ Lebensdaten ergänzt aus: Csobadi, Peter (Hrsg.): *Fidelio/Leonore, Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters, Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996*. Müller-Speise, Salzburg 1998, S. 209

⁵⁸ Zusammengefasst aus Csampai, Attila (Hrsg.): *Ludwig van Beethoven, Fidelio, Texte, Materialien, Kommentare*. Rowohlt, Hamburg 1981

Um die Herangehensweise an das Thema in allen möglichen Facetten nachvollziehbar zu machen, wird im vorliegenden ersten Beispiel ein geistesgeschichtlicher und gesellschaftspolitischer Hintergrund⁵⁹ stärker berücksichtigt. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die Analyse stärker auf der Erinnerungsform und -funktion auf der textlichen Ebene der Libretti beschränkt sein, während Musik und Gesangstil als zusätzliche Elemente beachtet werden.

Beethoven formuliert keine direkte politische Kernaussage im Kontext der französisch/europäischen Ereignisse, sondern ein universal geltendes Statement für die Freiheit des Einzelnen im Konsens mit der Menschlichkeit. Aus deutscher Sicht herrscht zu jener Zeit ein Sinnsystem vor, die *Deutsche* (bzw. *Weimarer*) *Klassik*. Die *Deutsche Klassik* kommt gegenüber den Klassiken anderer Kulturnationen zwar verspätet, bedeutet allerdings wie der gesamte Kanon des neuzeitlichen Kunstsystems seit der Renaissance eine Adaption der griechischen und römischen Kulturgeschichte.

„Die unschätzbare Bedeutung der hellenischen Kultur für die Menschheit besteht darin, dass sie stets die bereitwillige Form, das schöne Gefäß zu bilden vermochte, wovon jedes Zeitalter und jeder Mensch sein eigenes Ideal gießen konnte.“⁶⁰

Aus diesem Idealismus der *Deutschen Klassik*⁶¹ heraus erklärt sich dann auch die Essenz der Beethovenschen Oper: die *Transzendenz/Zeitlosigkeit des Ideals*, situiert im „unmarked space, in den der Letzthorizont der Welt sich zurückzieht“⁶², dessen Bezeichnung schließlich durch die symphonische Struktur geschieht.

Die Formen der Erinnerung in *Fidelio* vollführen eine *Praxis der Vergewisserung* bestimmter Ideale, diskursiv in dem *repeatedly symbolic system* der *Deutschen Klassik* situiert (Freiheit des Einzelnen, Hoffnung auf rational gerechtfertigte Mitmenschlichkeit).

Um diese diskursive Praxis der Vergewisserung aufrecht zu erhalten und gleichzeitig einer gewissen Transzendenz (Unerklärbarkeit) gerecht zu werden, schafft sich *Fidelio* eine

⁵⁹ die historischen Eckdaten aus Schmale, Wolfgang: Geschichte Frankreichs. UTB, Wien/Köln/Weimar 2000

⁶⁰ Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit (1927-1931 bei Verlag C.H.Beck). Vorliegende Ausgabe bei dtv, München 1976, S. 787 f.

⁶¹ Auch wenn die italienischen Renaissance- bzw. Barockklassiker wie Claudio Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (1642/43) ein klassisches römisches Sujet bearbeiten, so fallen jegliche Tugendideale aus dem Kern der Aussage, das Ideal wird karnevalisiert bzw. ironisiert. Vgl. Gier: 2000, S. 84

⁶² Luhmann: 1997, S. 232. Luhmann meint damit die Ausdifferenzierung der Religion: „Religion hat es unmittelbar mit Eigentümlichkeiten des Beobachtens zu tun. Alles Beobachten muss unterscheiden, um etwas bezeichnen zu können, und sondert dabei einen *unmarked space* ab, in den der Letzthorizont der Welt sich zurückzieht.“

Eigenzeit im Sinne von *Musik im Stillstand*. Das Ideal der stillstehenden Transzendenz ist historisch paradigmatisch aber nicht historisch signifikant verankert. Denn die Klassik gilt als „ästhetischer Normenbegriff: Aus einer Reihe von Dichtern und ihren Werken werden einige als herausragend angesehen. Sie bilden einen Kanon, der zeitlose Gültigkeit hat, dessen Ursprünge in der Vergangenheit liegen und der auch für die Zukunft als Wertmaßstab von Bedeutung sein wird.“⁶³

Man könnte allgemein behaupten, dass am ehesten die Kunstform Oper mit der Möglichkeit, Stillstand der Handlung durch Musik darzustellen, für die *Deutsche Klassik* die geeignete transzendente Sinnggebung hätte bieten können. Allerdings muss man beachten, dass die Bezeichnung *Klassik* und deren Bedeutung als überzeitlich geltendes Sinnsystem der nachkommenden Betrachtung entsprungen ist und die Kunst, die dieses Sinnsystem stützt, an sich noch nicht in diese nachgereichte Form „gießt“. Friedrich Schiller (1759-1805) spielt nicht mit Stillstand – ganz im Gegenteil: die Handlung und nicht die verharrenden Charakterbilder machen sein klassisches, auf aristotelische Grundsätze ausgelegtes Drama aus. Aber eben die Gemeinsamkeit von Oper und Theater ist und bleibt, mit einer zeitlichen und räumlichen Geschlossenheit als Kunstzustand (im Moment der Aufführung) auf eine kontinuierliche (draußen weiter ablaufende) Umwelt zu verweisen und daher (draußen zu gelten habende) Ideale ‚hier drinnen‘ beispielhaft vorzuführen. Oper transzendiert die Zeit demnach dramaturgisch bedingt, und nicht sinnhaft bedingt:

„Transzendenz, - das Unbeobachtbare in der Religion – ist nicht mit jenem Transzendentalen der Oper, dem darüber Hinausreichen zu vergleichen, das oft analog zum Abstrakten, Zeitlosen gesehen wird.“⁶⁴

Ich werde im Rahmen der Arbeit noch die allegorische Zeit bzw. die Traumzeit als Variante der Transzendenz nennen. Das Strenge und Vernünftige am klassischen Tragödien-Drama Schillers bleibt durch seine Künstlichkeit ideal, allerdings verstrickt man sich mit dem Versuch, es in einer rein positiven Idealität zu beobachten, in Widersprüche.⁶⁵

Im Falle des *Fidelio* handelt es sich aber um eine doppelte Transzendierung von weltlicher Wahrnehmung: durch den der Form Oper inhärenten Außenverweis als geschlossenes System im klassischen Sinn und wegen der Teilhabe an einer nicht logo-zentrischen romantischen

⁶³ Rainer, Gerald (Hrsg.): Stichwort Literatur, Geschichte der Deutschsprachigen Literatur. Veritas, Linz 1996, S. 123

⁶⁴ Böhme-Mehner: 2003, S. 105

⁶⁵ „(...) Die Darstellung des Leidens soll beim Betrachter die innere Erfahrung der Idee der Freiheit ermöglichen, wie umgekehrt die Bühne sich nie in der Vergegenwärtigung des Leidens – es ist *nie der letzte Zweck der Darstellung* – erschöpfen darf, sondern die Veranschaulichung des *moralischen Widerstands gegen das Leiden* anzustreben hat und eben damit auch die *moralische Independenz von Naturgesetzen* demonstriert.“

Radler, Rudolf (Hrsg.): Kindlers Neues Literaturlexikon. Kindler, München 1991, S. 945

Mitzierte Kursivstücke aus Friedrich Schillers ‚Über die Tragische Kunst‘ (1792)

Ästhetik, die wortlos (daher mit Schwerpunkt auf orchesterlicher Musik) auf das Unbeobachtbare verweist.

Immanuel Kant als Teil der „Kulmination der Aufklärung“⁶⁶ hatte mit seiner berühmten Definition der Aufklärung als „Befreiung des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ dem Menschen die Möglichkeit von christlicher Utopie genommen, weil christliche Utopien durch die Abhängigkeit von transzendentaler Erlösung im Wesen der kantischen Aufklärung überflüssig geworden sind.⁶⁷

Fidelio transzendiert allerdings diese Maxime in die Tradition christlicher Erlösungssehnsucht, nachdem die Errettung im Endeffekt nicht nur durch das moralische ideale Verhalten Leonores erfolgt (sie verzögert bloß das Unglück), sondern vor allem durch einen „Deus ex machina“, den Minister Don Fernando.⁶⁸

Ein Sinnbild dieser hoffnungsvollen Utopie, die sich in *Fidelio* anbietet, ist das Trompetensignal beim Erscheinen von Don Fernando, II./7, und wiederholt in der 3. Leonoren – Ouvertüre. Ernst Bloch (1885-1977) bezieht sich dabei auf das *Tuba Mirum Spargens Sonum* aus dem *Dies Irae*,⁶⁹ einem christlichen Gedicht über das Jüngste Gericht von Tomaso da Celano aus dem 13. Jahrhundert. Bloch erklärt die Musik zum zeitlosen Gedächtnis:

„(...) die 3. Leonoren – Ouvertüre, die in Wirklichkeit eine utopische Erinnerung ist, eine Legende der erfüllten Hoffnung, konzentrisch um das Trompetensignal.“⁷⁰

Fidelio erzählt vom Schicksal eines Paares, Florestan und Leonore. Florestan wird von Don Pizarro widerrechtlich und aus politischen Gründen gefangen gehalten. Leonore, seine Frau, verkleidet sich als Mann und nimmt den Namen Fidelio an, um sich in das Gefängnis einschleusen zu können. Über die Liebe der Marzeline zur Figur Fidelio versucht Leonore, das Vertrauen ihres Vaters, des Kerkermeisters Rocco, zu gewinnen.

Schließlich schafft es Leonore, in den Kerker zu ihrem Mann vorzudringen. Pizarro erwartet mit Sorge den Besuch des zur Inspektion des Gefängnisses anreisenden Ministers Don Fernando. Er befiehlt Rocco, Florestan zu ermorden und den Leichnam zu vergraben. Leonore

⁶⁶ Friedell: (1927-1931) 1976, S. 762

⁶⁷ Nicht jedoch als Leitvorstellung für moralische Grundsätze, „soll nicht das praktische - ethische Streben des Menschen orientierungslos werden.“ Liessmann/Zénaty K. / Zenaty G.: Vom Denken – Einführung in die Philosophie. Braumüller, Wien 1998, S. 154

⁶⁸ Ob das mit dem Wechsel Beethovens aus dem protestantischen Weimar ins katholische Wien zusammenhängt? Vgl. Gülke, Peter: Beethoven im romantischen Wien – Aspekte einer verweigerten Zeitgenossenschaft. In: Müller-Funk, Wolfgang (u. a.) (Hrsg.): Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. WUV, Wien 2006

⁶⁹ Vgl. Bloch, Ernst: Zu *Fidelio* (1927). In: Csampai (Hrsg.): *Fidelio* 1981, S. 210

⁷⁰ Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung* (1959). Suhrkamp, Frankfurt/Main 1969, S. 1296

stellt sich schützend vor Florestan, als Pizarro selbst in den Kerker steigt. Don Fernando erscheint rechtzeitig, Florestan wird gerettet, und Pizarro unschädlich gemacht.

Es scheint beinahe einer Suche nach der Nadel im Heuhaufen gleich zu sehen, in einer Oper, die dramatisch „nach vorne“ ausgerichtet ist, von den Protagonisten eine signifikante Häufung gesungener Erinnerungen zu erwarten. So wiederum entmutigt mich der große *Fidelio*-Interpret Ernst Bloch:

„Es gibt ein Stück, worin der Ton ganz sonderlich gleichzeitig ladet und zielt. Es ist der „Fidelio“, (...) *Alles ist auf Zukunft gestellt, (...)*“⁷¹

Da wir aber davon ausgehen, dass Kommunikation (auch die der Kunst) nicht ohne Erinnerung auskommt, bleibt die Suche dennoch nicht zu lange ergebnislos. Es gibt zwei wesentliche Stellen in der Endfassung, die bewusste Anklänge an eine persönliche Vergangenheit zulassen, 1. Akt, 6. Szene (Leonore allein) und 2. Akt, 1. Szene (Florestan allein)

Leonore beobachtet Pizarro und klagt:

Abscheulicher! Wo eilst du hin?

Sie stellt gegen seine Bosheit ihre Hoffnung:

So leuchtet mir ein Farbenbogen,

der hell auf dunklen Wolken ruht,

Der blickt so still, so friedlich nieder

Der spiegelt alte Zeiten wider

Und neu besänftigt wallt mein Blut

Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern

Der Müden nicht erbleichen!

(...)

Der in der Definition der Klassik genannte *Kanon*, der *zeitlose Gültigkeit hat*, dessen *Ursprünge in der Vergangenheit liegen* und in der *Zukunft als Wertmaßstab* von Bedeutung ist, leitet auch dieses Sub-Narrativ. So stehen visuell der *helle Farbenbogen* und die *dunklen Wolken* zueinander, wie die *alten Zeiten* das Blut *besänftigen*, aber die *Hoffnung* auch *wallen* lassen. Die Paradoxie des besänftigten, und doch wallenden Blutes wird auf eine sichtbare Vision/Metapher für Hoffnung zurückgeführt.

In einem Duett aus der Fassung von 1805 mit dem Titel *Um in der Ehe froh zu leben* von Leonore und Marzelline erscheinen die *Schreckenstage*, die das *matte Herz* ertragen musste.

⁷¹ Bloch: (1959) 1969, S. 1296

Allerdings handelt es sich da offenbar nur um einen paradigmatischen Vergleich ohne dramatische Relevanz, vielleicht wurde es daher auch in der nächsten Fassung gestrichen.⁷² Diese Relevanz von Spannungsentwicklung durch Gegensätzlichkeiten im Seelenleben Leonores kann so erklärt werden:

„Sie bezieht die Vergangenheit mit ein („der spiegelt alte Zeiten wider“) Aus der Reaktion des Anfangs ist, über die Vergangenheit, die Wendung nach innen erfolgt. Aus der so gewonnenen Reflexion und Identität heraus wächst die Aktion, das Drängen nach außen, die Beziehung zur Außenwelt, zu Florestan.“⁷³

Durch die Erinnerung ordnet sich der emotionale Zustand und kann in die Zukunft bzw. Hoffnung wechseln. Die Figur kontrolliert ihre Affekte in der Arie, indem sie die Zeitdifferenz ordnet.

Wie verhält es sich mit ihrem Gatten? Seine Memoiren stellt Florestan unmittelbar in Verhältnis zu seiner Situation:

In des Lebens Frühlingstagen

Ist das Glück von mir geflohn!

Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen

Und die Ketten sind mein Lohn.

Aus dieser Momentaufnahme entsteht bald die Vision eines Engels in Gestalt der Leonore. Somit vollzieht Florestan eine ähnliche Erinnerungspraxis wie die Leonores, die im Moment der Verzweiflung beginnt (Leonore, als sie die Bosheit Pizarros erkennt, sowie Florestan im Kerker) und in Hoffnung mündet.

Diese persönlichen Erinnerungsmomente im *Fidelio* als signifikante Stellen von angedeuteter Autobiographie sind immanent an den Gedanken von Zukunft und Hoffnung gebunden. Dennoch, weil die Hoffnung Florestans einer fieberkranken Vision entspringt,

„findet Florestan seine Identität (...) in der Vergangenheit (...) und nicht, wie Leonore in der (realistischen, Anm.) Hoffnung.“⁷⁴

Ihre Wiedervereinigung ignoriert vermutlich der dramatischen Schnelligkeit wegen einen Bezugspunkt zu einer gemeinsamen Vergangenheit. Daher

„(...) transzendiert die Musik die Zeit, zunächst im Duett der Ehegatten (II/5, Nr. 15), dann im Sostenuo Assai „oh Gott, welch' ein Augenblick!“ des Finales (II/8, Nr. 16), das die Befreiung Florestans zur sozialen Utopie ausweitet. Hier ist Pizarro nicht mehr beteiligt; der Stillstand der Zeit in idealer Harmonie setzt für Beethoven offenbar die Abwesenheit des Bösen voraus.“⁷⁵

⁷² Vgl. Csampai (Hrsg.): *Fidelio* 1981, S. 29

⁷³ Ebd., S. 30

⁷⁴ Ebd., S. 31

⁷⁵ Gier: 2000, S. 225

Das würde auch die im vorhergehenden Punkt erörterte Ansicht unterstützen, mit dem „Vergessen“ von Vorher und Nachher sei das „Vergessen“ von seelischer Spannung bzw. „des Bösen“ zu schaffen.

Wenn der Stillstand der Zeit Harmonie bedeutet, dann steht das Finale aber im Gegensatz zu den persönlichen Narrativen von Leonore und Florestan, welche den Frieden entweder in der Erinnerung an die Vergangenheit oder in der Hoffnung auf eine Befreiung in der Zukunft verorten. Diesem Dilemma kommt die „Faustsche“ Suche nach dem *Augenblick* entgegen, so interpretiert Thrasybulos Georgiades die Musik Beethovens einen „Nenn-Akt“, eine Bezeichnung des Augenblicks, wo Zeit erst durch die Musik dem Zeitverständnis ein Objekt der Wahrnehmung wird.⁷⁶ In zwei Szenen der Oper, dem Quartett Nr. 3 (1. Akt / 4. Szene) und in dem Finale Nr. 16 (2. Akt / 8. Szene) wird der Augenblick über einige Minuten bezeichnet. Während im ersten Fall die Innenschau aller vier Quartettstimmen parallel und unabhängig von einander abläuft, wo das jeweilige Gefühl nur durch die Musik mit den anderen Affektdarstellungen vereint wird (ohne von einander zu wissen), so stellt das Finale eine gemeinsame Ode an den Augenblick dar:

Alle: O Gott! O welch' ein Augenblick!

Beethoven löst die Schillersche Regel des *Ideals der Freiheit durch den Kampf des Leidens gegen das Naturgesetz* (hier: das Schicksal) durch den selbstständigen Einsatz von Musik auf, der keine dramaturgische Logik als bestimmenden Parameter braucht.

Die Evokation des Augenblicklichen in der Oper scheint sich immer dann zu eignen, wenn das Bewusstsein der Protagonisten an der Schwelle von einer signifikanten unmittelbaren Vergangenheit zu einer Umwälzung, in der Furcht vor oder im Wunsch nach Veränderung, steht. Das Auflösen von Kontext in einem Finale wie jenem des *Fidelio* erscheint als irrational, die mit einem eruptiven Gebet an die Barmherzigkeit Gottes (...) *Du prüfest, du verlässt uns nicht, (...)* zum Vorschein kommt. Keine Art Reflexion wird verlaublich, es scheint, als führe das absolute (Liebes-) Glück der Protagonisten eine Unsicherheit und Spannung mit sich, über die hinweg gesungen wird. Diese Deutung stützt sich auch darauf, dass Beethoven selbst laut seinen Biographen das Eheglück auf das sehnlichste erwünscht und nie erfüllt bekommen hatte⁷⁷ und dass die anbrechende Restaurationszeit alles andere als eine

⁷⁶ Vgl. Beitrag von Harald Haslmayr in: Csobadi (Hrsg.): 1998, S. 258 ff.

⁷⁷ Dazu möchte ich nur auf das berühmteste Selbstzeugnis in derlei Hinsicht hinweisen, den Brief von 1812 „An die unsterbliche Geliebte“. Vgl. Schanze, Helmut: Ein Engel, Leonore(n) - "Bei dieses Namens holdem Klang" : zur Begegnung Goethe-Beethoven in Teplitz 1812 und deren Bedeutung für die Umarbeitung der "Leonore" (1805) zu "Fidelio" (1814). In: Csobadi (Hrsg.): 1998, S. 161

Aufbruchsstimmung in eine neue Humanität bedeutet. *Fidelio* ist demnach als Wunschvorstellung, als Befreiungsschlag gegen die Angst vor einer Bedeutungslosigkeit des Zeitgeistes zu verstehen. In der Originalfassung der *Leonore* von Bouilly kommt es noch zu einer interessanten Variante des Schlussappells von Don Fernando:

(Don Fernando)

*Verlassen wir die traurige Stätte, wo das Verbrechen endlich demaskiert wurde. Strengen wir uns an, die Erinnerung daran auszulöschen durch die unmittelbare Wiederkehr der Gerechtigkeit und der Wahrheit.*⁷⁸

Hier wird das Vergessen zur Notwendigkeit einer Wiederherstellung. Das Vergessen im Sinne Luhmanns als *Verhindern der Selbstblockierung des Systems durch ein Gerinnen der Resultate früherer Beobachtungen* kann in diesem Textbeispiel nicht gemeint sein, weil hier keine Auseinandersetzung mit Erinnerung vorgenommen wird. Die in der Schlusszene inszenierte Errettung und Befreiung impliziert daher den Zwiespalt zwischen einer Wiederherstellung und einer Erneuerung, ein Dilemma, dem sich die gesamteuropäische politische Kultur von 1815 stellen musste.

„In einer Zeit radikaler gesellschaftlicher Umwälzungen erfüllen Melodram und Rettungsoper offenbar eine psychohygienische Funktion (...).“⁷⁹

Nichtsdestotrotz verhält sich diese „Psychohygiene“ wie im Allgemeinen die Entwicklung der Bedeutungssysteme der Klassik und Romantik dialektisch und initiiert eine Steigerung der Komplexität des ideologischen Erinnerungsverhaltens in der abendländischen Kunst im 19. Jahrhundert. Die Regulierung von Erinnern und Vergessen wird durch die Evokation des Augenblicks in *Fidelio* symbolisiert, allerdings irrational codiert.

Man könnte es allerdings auch anders verstehen: Gerade weil die Zeit im Finale transzendiert wird, ist die Hoffnung auf Frieden sowie die Erinnerung an eine harmonische Vergangenheit realisiert, wird Vergangenheit und Zukunft gleichzeitig aus ihrer Transzendenz heraus in der Unmittelbarkeit vereint.

Wie man diese Auflösung der Zeit im Finale auch immer interpretiert, gerade aufgrund dieser Semantik des Zeitlosen und Absoluten eignet sich *Fidelio* wie keine andere Oper zur Re-Inszenierung und Adaption an Gegenwärtiges. Das beweist die Signifikanz seiner Aufführungsgeschichte in der neuesten Geschichte bis zur Gegenwart. Der „Faustsche

⁷⁸ zit. nach Csampai (Hrsg.): *Fidelio* 1981, S. 110

⁷⁹ Gier: 2000, S. 221 f.

Mensch“ wird im *Fidelio* in seiner absoluten Bestimmung zu einem zeitlosen Typenprogramm.

„Die deutsche Klassik insgesamt war der Versuch, aus der klassenmäßig zerstückelten Gesellschaft den ganzen, unzerstückelten Menschen zu entwickeln.“⁸⁰

⁸⁰ Bloch: (1959) 1969, S. 493 f.

III Die Stimmen der Vergangenheit - *Semiramide*, *Lucia di Lammermoor* und *Norma*

Das folgende Kapitel versucht anhand von drei repräsentativen Belcanto-Opern⁸¹ desselben sprachlichen u. zeitlichen Hintergrundes (Italienische *Opere Serie* von 1823-1835) die Inhalte der Erinnerungen einerseits und deren dramatische Wirkung andererseits zu vergleichen. Schließlich sollte eine Möglichkeit gefunden werden, die Motive mentalitäts- und kulturgeschichtlich in den Diskurs der europäischen Hochromantik einzubetten.

Semiramide (Rossini, 1823)

Norma (Bellini, 1831)

Lucia di Lammermoor (Donizetti, 1835)

(Jahreszahlen zum Zeitpunkt der Uraufführung)

Die zu untersuchenden Opern enthalten romantische Motive, welche hier besonders interessieren:

- 1) Elemente der Metaphysik bzw. des Unerklärlichen
- 2) Widersprüchlichkeit im Seelenleben der Protagonisten
- 3) Nacht/Tagsymbolik und Stimmenhören

Diese letzte romantische Kategorie ist rhetorisch im Wesentlichen getragen von der Gegenwirkkräftigkeit von Sichtbarkeit und Hörbarkeit.

Begonnen wird mit dem Vorreiter der romantischen Adaption des barocken Belcantos, Gioacchino Rossini (1792-1868).

Die Gesangskarriere seiner Mutter am Theater und der Beruf des Vaters als Orchestermusiker stellten die frühkindliche Bindung zu den Elternteilen über die Musik her. Ein Umstand, der sich bald in seiner Opernsprache auswirken sollte. Genauso, wie wir am Beispiel Beethovens die persönliche (und letztlich unerfüllte) Vorstellung von Ehe nicht außer Acht lassen dürfen, wenn wir über sein Œuvre, und insbesondere *Fidelio* als menschlichen Ausdruck von *Hoffnung* sprechen, so bietet sich auch der italienische Konterpart bzw. Nachfolger Gioacchino Rossini an, mögliche Verarbeitungsmotive in der Lebensgeschichte des Komponisten zu suchen.

Den Höhe- und Schlusspunkt in Rossinis Schaffen in der venezianischen Phase stellt die Oper *Semiramide* dar. Das Libretto ist von Gaetano Rossi (1774-1855), uraufgeführt 1823 Teatro la

⁸¹ Belcanto ist im Wesentlichen die dominante Singart der frühneuzeitlichen Barockoper und wird mit Rossini zu einer Wiederbelebung im 19. Jahrhundert geführt. Eine differenzierte Erörterung erfolgt später.

Fenice in Venedig. Die Oper, an deren Textproduktion Rossini wesentlichen Anteil genommen hatte, erzählt die Geschichte der Semiramide, Königin von Assyrien. Sie ist verantwortlich für die hinterhältige Ermordung ihres ehemaligen Gatten und Königs Nino, woran sie durch Orakelsprüche und das Erscheinen des Schattens des Ermordeten erinnert wird. Ihr machthungriger Assistent Fürst Assur versucht, an ihre Seite als neuer König zu treten. Doch Semiramide hofft auf Erlösung ihrer Schuld durch die Liebe dieses Fremden Arsace, der zum Schluss als ihr verloren geglaubter Sohn Ninia identifiziert wird. Ninia muss dem Orakel nach den König rächen und zielt auf Assur, erschlägt aber in der Dunkelheit unwissentlich seine eigene Mutter. Dazu ein kleiner Exkurs:

Einer für diese Arbeit interessanten Publikation⁸²eines spanischen Psychoanalytikers zufolge ließe sich Rossinis ästhetische Schwerpunktsetzung auf den Belcanto („Schöngesang“) auf einen Verlust der Bindung zur Mutter hin interpretieren. Rossini konnte ab einem gewissen Alter nicht mehr mit seiner Mutter im Sopran- bzw. Countertenor-Duett singen, wodurch die gemeinsam verbrachte Zeit drastisch reduziert wurde.

Die Oper *Semiramide* wurde unmittelbar vor Rossinis Wechsel nach Frankreich (1823) uraufgeführt, zu einem Zeitpunkt, als er vermutlich bewusst oder unbewusst begann, sich von seinem vertrauten Umfeld zu verabschieden.

Als Moment von Identifikation mit seiner kindlichen Vergangenheit blieb die Stimme der Mutter, die durch ihre Abwesenheit bei Rossini das Bedürfnis verursacht haben können, diese Stimme immer wieder für sich selbst neu zu komponieren.

„L'importanza di queste identificazione con il timbro della voce della mamma è continuamente presente come un filo rosso lungo tutta la vita di Rossini. (...) Questo vincolo frequentemente interrotto dai numerosi viaggi che la professione la imponeva e che la obbligavano a lasciare il bambino solo (...)”⁸³

Das pränatale Medium zur Wiedererkennung der Mutter ist im Wesentlichen ein gewisses Timbre (Klangfarbe) der Stimme. Weiters erklärt der Psychoanalytiker die unbewusste Bindung nicht nur über das Wiedererkennen des Timbres, sondern auch über die Variation der Tonhöhen im Spektrum dieses Timbres:

„Le ricerche recenti sulla relazione madre-bambino hanno condotto ad un altro dato di grande interesse: il bambino non soltanto riconosce, attraverso questi primi vincoli, il timbro della voce materna, ma è capace di riconoscere anche l'ordine dei suoni di altezze diverse da lei emessi.”⁸⁴

⁸² Romero , José Rallo: Il mondo affettivo di Gioacchino Rossini e la sua opera musicale (Conferenza al Museo Poldi Pezzoli, Milano, 5 marzo 1994, Trad. di Charo Morganti). Teda Ed., Castrovillari 1995

⁸³ Ebd., S. 20

⁸⁴ Ebd., S. 21

Eine Verknüpfung zwischen obigem Exkurs und der These des vorliegenden Kapitels ist demnach, dass sich mit der wieder adaptierten Belcanto-Oper eine Kunstform von gesanglich verstärkter Emotionalisierung durch bestimmte Gesangstypen manifestierte. In der italienischen reaktionären Romantik beginnt die Stimme als selbstbezügliches Mysterium von Unterbewusstheit zu walten. Somit baut sich ein gespanntes Verhältnis zwischen okularen und auditiven Inhalten auf.

In der Literaturwissenschaft gibt es einen Ansatzpunkt, der uns im vorliegenden Fall helfen könnte:

„Seit der Antike war die rhetorische Wiedererinnerung leidenschaftlicher Erlebnisse okular ausgerichtet, denn das Auge galt als der leidenschaftlichste Sinn. (...) Der Hörsinn gewinnt gegenüber dem Gesichtssinn in der Romantik an Bedeutung.“⁸⁵

Welche Erzählmomente der Narrative sind eindeutig als Erinnerungen auszumachen und welche als Ahnung oder rhetorischer Kunstgriff einer Anrede? Gerade die romantische Poesie erlaubt es nicht, Erinnerungserzählungen von Zustandsbeschreibungen so einfach zu unterscheiden.⁸⁶ Im Drama lässt sich der Unterschied jedoch sequenziell relativ leicht festmachen, so wie wir das Romantische an speziellen Qualitäten der Szenen und Motive, und nicht an der Gesamtheit einer Oper erklären wollen. Im Diskurs in der und über die Romantik ist viel vom sensitiven Individuum die Rede. Ich lasse bewusst die Hervorhebung der Individualisierung weg, da sich eine Betrachtung von Individuumskonstruktionen in einer Kunstform schnell in Widersprüche verstrickt. Nur soviel dazu: Festzumachen scheint, dass Oper im Falle der italienischen Belcanto *Opere Serie* eine ästhetische Individualisierung von Erinnerung als Rückbezeichnung auf die Kunstform Solo-Gesang selbst beschreibt, was eine logische Schlussfolgerung erklärt: Der Einzelne erinnert, weil er allein singt. Im sozialen Kontext des Vormärz klingt das wiederum anders –

⁸⁵ Oesterle, in: ders. (Hrsg.): 2001, S. 9

So auch für einen der Mitbegründer der britischen Romantik, William Wordsworth. In einer Passage des *Discourse of the wanderer* wird die Erinnerung auditiv dominiert, sobald sie in die Kindheit schweift, während die okularen Eindrücke verblassen. Die Allegorie versetzt den Erzähler auf einen Berggipfel, als Sitz des Alters, von dem aus er auf das Tal der Jugend hinunterblickt: “But, while the gross and visible frame of things/Relinquishes its hold upon the sense,/yea almost on the mind herself, and/seems/unsubstantialized, - how loud the voice/ of waters, with invigorated peal/From the full river in the vale below/Ascending!” Wordsworth, in: Hutchinson (Hrsg.): 1969, S. 690

⁸⁶ Die Individual-Poesie der Romantik lebt im Grunde von der Möglichkeit, zu erinnern, daher auch umgekehrt: Die Erinnerungspraktiken u. Motive in der Romantik leben davon, dass überhaupt so etwas wie Poesie und Erzählung existieren. Das gilt freilich für alle narrativen Kommunikationen, doch scheint es im Diskurs *der* sowie *über die* Romantik das Einverständnis zu existieren, dass Poesie aus der individuellen Innenschau und Erinnerung geboren wird.

Im Vergleich von Rossini mit Wagner lässt sich die von Mazzini aufgestellte Orientierung (Siehe Einführung) von kulturellen Unterschieden folgendermaßen paraphrasieren:

„Rossini stellt die Musik des Individualismus dar, Wagner die der Menschheit.“⁸⁷

Dieser Meinung soll hier nicht weiter gefolgt, allerdings im IV. Kapitel wieder angedacht werden. Daher zurück zum Spannungsverhältnis in der Gegenwirkkräftigkeit von Sichtbarkeit und Hörbarkeit in den Erinnerungen.

Eine These könnte nun lauten: Formen der Erinnerungen im romantischen Belcanto tendieren stärker dazu, auditive Metaphern und Erfahrungselemente zu transportieren, weil die Kunstform sich auf die Stimme des/r Sängers/Sängerin konzentriert. Man könnte das von einer vernunftskleptischen Grundstimmung in der Kunst nach dem Kantschen „Zerschlagen“ der von Verstandeskategorien abhängigen Erkenntnistheorie ableiten. Kants Reform hatte vielleicht die Metaphernwelt der Lyrik in ihrem Wesen bestätigt, da sie Raum als äußere Anschauung und Zeit als innere Anschauung in der Darstellung nicht kohärent behandeln muss.⁸⁸ Aber auch die Stimme selbst, als Medium dieser Metaphern, weiß sich dieser fehlenden Kohärenz dramaturgisch bestens zu bedienen, um das Unbedachte, Unverarbeitete, Unkontrollierbare ästhetisch zu verwirklichen. Der Mensch hört eine Stimme, ohne die körperliche Quelle sehen zu müssen.

Allerdings ist diese Arbeit methodisch vor allem von der Luhmannschen Kommunikationstheorie als Eingangsdirektive geprägt, und daher viel mehr an einer rekursiven Gegenbedingung als an einer Trennung der beiden Beobachtungsentitäten interessiert. Der Ansatz versucht daher, ebenfalls im formalen Spektrum die zu untersuchenden sprachlichen Muster der Arien in ihrer Rückbezüglichkeit auf das Medium zu bewerten. Der eigentliche Duktus der Romantik ist das Unausprechliche, das der wirklich wortlosen Musik, der Instrumentalmusik, vorbehalten bleiben sollte.

„Die romantische Musikästhetik ist aus dem dichterischen Unsagbarkeits-Topos hervorgegangen. (...) Die Entdeckung, dass die Musik, und zwar als gegenstands- und begriffslose Instrumentalmusik, eine Sprache ‚über‘ der Sprache sei, ereignet sich, paradox genug, ‚in‘ der Sprache: In der Dichtung.“⁸⁹

⁸⁷ Zit. nach Grempler: 1996, S. 187

⁸⁸ Z.B.: „Ich schreite durch die Jahre“, „In der Vergangenheit fest sitzen“, „Die Zeit liegt mir zu Füßen“

⁸⁹ Carl Dahlhaus ‚Idee der absoluten Musik‘ (1978). Zit. nach Nicklaus, Hans Georg: Paganini und das musikalische Theater der Bilder. In: Müller-Funk, Wolfgang (u. a.) (Hrsg.): 2006, S. 333

Diese scheinbare Paradoxie löst sich dann auf, wenn wir auch den Symphoniker Beethoven mit *Fidelio* als Musikdichter des Unausprechlichen nennen. Diese Unsagbarkeit (in der Orchesterbegleitung) muss dennoch in ein sprachliches Narrativ eingebettet werden, ohne diese sie nicht ihre Wirkung entfalten könne. Im Falle der italienischen Beispiele ist diese Rückbezüglichkeit auf der Ebene der Stimmen-Metapher verlegt.

Die Rückbezüglichkeit des Textes auf den körperlichen Ursprung des Singlautes erkennt man im Libretto⁹⁰ von *Semiramide* nicht nur in den Sequenzen der Erinnerungsdarstellung. Die Angst und das Gefühl der Liebe werden gehäuft in die Metapher vom zitternden Herzen in der Brust gesetzt:

(Oroe, Assur, Idreno, atto primo, scena seconda)

*A quei detti, a quell'aspetto
Fremer sento il cor nel petto,
Celo a stento il mio furor./terror.*

(Arsace, atto secondo, scena quarta)

Langue oppresso in petto il cor.

Die Metapher des Erzitterns wird auch für das Erscheinen des Geistes des ermordeten Königs angewandt, allerdings als dramatisches Element, wo der Tempel von Schlägen aus dem Königsgrab erschüttert wird (atto primo, scena tredicesima).

Die wesentlichen Bestandteile des Belcanto-Gesangs unterliegen einer Koloraturdichte, die einem Zittern in der Stimme sehr nahe kommt, was uns Hinweise darauf gibt, wie die Textproduzenten der Opera Seria im Belcanto Unsicherheit im Umgang mit Emotion tendenziell mit stimmlich-körperlichen Motiven versehen.

Wie neben dem Zittern auch die Nicht-Sichtbarkeit immanent mit Stimmlichkeit zusammenhängt, ersieht man an dem Umgang mit der Morderinnerung in *Semiramide*. Die undurchsichtige Vergangenheit bekommt die negative Konnotation der Nacht: Der Priester Oroe möchte Assur an die Nacht des Mordes (Dunkelheit – Vergangenheit) erinnern. Dieser blockt ab und möchte daraufhin ausweichen, dass der Tag des Friedens und des Glanzes für Assyrien wiederkehren wird (Licht – Zukunft).

(Oroe, atto primo, scena dodicesima)

“Da quella orrenda notte;

(...)

Rammenti Tu quella notte Assur?”

(Assur)

*“Si – ma in tal giorno alla gioia, alla pace,
al suo primiero splendor l’assiria tornéa.”*

⁹⁰ Siehe Textquellen

Ohne auf den Tag-Nacht-Antagonismus genauer einzugehen, steht auf der schicksalhaft dunklen Seite der Vergangenheit auch noch der Orakelspruch der Götter, indiziert durch die allererste Zeile des Opernlibrettos, als der Priester den Wunsch des Gottes stimmlich und nicht sichtbar vermittelt bekommt.

(Oroe)

*Si gran Nume, t'intesi.
I venerandi tuoi decreti adoro*

Als der Geist des verstorbenen Nino erscheint, um sein Opfer zu verlangen, ist er zwar als Schatten sichtbar, aber erst die Stimme macht aus ihm die fordernde Person. Später erinnern sich die beiden Mörder:

(atto secondo, scena prima)

(Assur)

(...)
*Quella ricordati
Notte di morte
L'ombra terribile
Del tuo consorte, (...)*

(Semiramide)

*Notte terribile!
Notte di morte!
Tre lustri corsero,
e del consorte
L'ombra sdegnosa,
in fra le tenebre.*

Was an dieser Erinnerung im Duett auffällt, ist die Vermischung zweier verschiedener Momente der Zeit in einer Darstellung: einerseits die Nacht des Mordes, die nun vermutlich schon Jahre zurückliegt (als Ninia, der Sohn des Königs nach der Tat als Säugling in das Exil gerettet wurde und nun als Mann bzw. Arsace zurückkehrt), und die andererseits mit dem Erscheinen von Ninos Schattens zusammengebracht wird, das soeben (vor vielleicht ein paar Stunden) passiert war. In dem Schock, den die beiden Mörder (die Königin als Auftraggeberin und Fürst Assur als ausführender Giftmischer) nach der Geistererscheinung mit sich führen, vermischen sich die Nacht des Mordes und die Nacht des Spuks in einer einzigen Nacht, als eine in der gesanglichen Rekapitulation untrennbare Erlebenssphäre.

Die im Punkt 2) am Beginn dieses Kapitels genannte *Widersprüchlichkeit im Seelenleben der Protagonisten* als typisch romantische Kategorie äußert sich im Drama *Semiramide* zusehends, wenn man sich an die Auflösung des Mordes in einer Art Bildverschiebung annähert:

So wird im Mutter-Sohn Duett von Semiramide und Nino (bzw. Arsace) der Horror, der auf der Königsfamilie durch diese Erinnerung lastet, nicht verheimlicht, allerdings durch die Tag-Symbolik als widersprüchlich aufgeklärt, im Moment der Umarmung als kurzzeitig aufgehoben und im Sinne des Augenblicks (vgl. Beethovens *Fidelio*) als Vergessen formuliert. Semiramide (atto secondo, scena settima):

Giorno d'orrore!...
E di contento!
Nelle tue braccia,
in tal momento,
Scorda il mio core
Tutto il rigore

Dieser Augenblick währt aber nicht lange und Ninia erschlägt seine Mutter mit der Absicht, Assur zu töten, in der Dunkelheit des Tempels, und wird zum neuen König von Assyrien gekrönt.

Bevor es nun zu den beiden anderen Beispielen kommt, ist ein Exkurs über eine genauere Definition des Belcanto angebracht.

Dem italienischen Musikhistoriker Rodolfo Celletti nach gehören Donizetti und Bellini nicht mehr dem reinen Belcanto, dessen letzter Vertreter Rossini war, sondern den Komponisten der Romantik an.⁹¹ Ursprünglich war der Belcanto kein Stil, der einen Gefühlsausdruck im Sinne von stärkerem bzw. lauterem Gesang hervorbrachte. Die romantischen Opern des 19. Jahrhunderts, sei es auf deutscher Seite oder auf italienischer, sind von einem gespannten Timbre in den Höhen gekennzeichnet.

„ In der romantischen Oper, mit ihrer Emphase, ihrer nervösen Spannung, die bei Verdi einen Höhepunkt erreichten, kamen die extrem hohen Brusttöne in Mode (...) ‚Schreie der Seele‘“⁹²

Ursprünglich den Figuren aus Mythos und Fabelwelt vorbehalten, ist der melismatische Gesang der Barockoper, die auch wesentlich von Georg Friedrich Händel (1685-1759) als

⁹¹ Das Romantische wird hier im Sinne des Gesangsstils, und nicht den verwendeten Themen und Motiven entsprechend wahrgenommen. Kulturgeschichtlich sind alle hier behandelten Opern dem romantischen Diskurs zugeordnet, wie am Anfang des Kapitels erläutert wird.

⁹² Celletti, Rodolfo: Geschichte des Belcanto (ital. Storia del Belcanto 1986). Bärenreiter Verlag, (u. a.) Kassel 1989, S. 202

deutschen Komponisten mitgeprägt wurde, als Stilmittel für die Kultivierung von inneren Dynamiken einer Opernfigur etabliert worden.

„Ornament und Vokalise sind eine Emanation der als ideale Kunst verstandenen Musik; einer Musik also, die sich auch jenseits der realistischen Imitation, die dem Wort auf den Fuß folgt, mit Hilfe der geheimnisvollen ‚versteckten Akzente‘ ausdrücken kann. So gesehen ist der ausgezierte Gesang sogar die konzentrierte Form von Ausdruck; (...)“⁹³

Dagegen

„ In der romantischen Oper neigen also der unverzierte Gesang und der vokalisierte Gesang gleichermaßen zu jener fiebrigen Erregtheit, die, wie wir bereits bemerkten, einer der Schlüssel zur Transposition ungehinderten Gefühlsäußerungen in Musik war.“⁹⁴

Rossini deklariert sich als Gegner dieser neuen Richtung:

„(...) den alten ausgezierten Gesang ersetzte man durch den nervösen, den feierlichen durch Schreie (...)“⁹⁵

und weiters:

„Erlauben Sie mir hinzuzufügen, dass die Regungen des Herzens sich zwar ausdrücken, nicht aber ‚nachahmen‘ lassen.“⁹⁶

Die Emotion wird im Belcanto mit Technik „codiert“, welche die eigentliche funktionelle Leiblichkeit überstilisiert, und daher zu verdecken versucht. Die Romantik findet den Zugang zur Leiblichkeit im unmittelbaren Sinne wieder. Welche Konsequenzen das für die Formen der Erinnerung im Libretto hat, wird am Schluss dieser Betrachtung noch thematisiert werden. Die folgenden beiden Beispiele sind in der geläufigen Meinung als Verbindung des melismatischen Belcanto und des expressiven romantischen Stil, der die Opern Meyerbeers, Verdis, Wagners usw., dominiert, zu verstehen.

⁹³ Ebd., S. 147 f.

⁹⁴ Ebd., S. 196

⁹⁵ Zit. nach ebd. S. 145, Brief an Francesco Florimi

⁹⁶ Zit. nach ebd. S. 142, Brief an Fillippo Fillippi

III.1 *Lucia di Lammermoors* Wahnsinnsarie und *Norma*

Gaetano Donizetti (1797-1848) schaffte die erfolgreichste Bühnenfassung des Romans *The Bride of Lammermoor* (1819) von Sir Walter Scott, mit *Lucia di Lammermoor*, von dem Textdichter Salvatore Cammarano (1801-1852), uraufgeführt 1835, im Teatro San Carlo in Neapel.

Lord Enrico Ashton will seine Schwester Lucia mit Lord Bucklaw verheiraten, um die Gunst des englischen Königs und materielle Sicherheit zu erlangen. Lucia aber liebt Edgardo, den von Ashton verhassten Sohn des Herrn von Ravenswood. Der Herr von Ravenswood wurde von Ashton in einer Fehde ermordet, wie auch der Sitz Ravenswood von dem Mörder okkupiert wurde.

Lucia erzählt ihrer Dienerin eine Vision:

(atto primo, scena terza)⁹⁷

Ascolta.

Regnava nel silenzio

Alta la notte e bruna...

Colpia la fonte un pallido

Raggio di tetra luna...

Quando un sommesso gemito

Fra l'aure udir si fe',

Ed ecco su quel margine

L'ombra mostrarsi a me!

Qual di chi parla muoversi

Il labbro suo vedea,

E con la mano esanime

Chiamarmi a sé pareo.

Stette un momento immobile

Poi rapida sgombrò,

E l'onda pria sì limpida,

*Di sangue rosseggiò!*⁹⁸

Diese Vision eines Schattenbildes an einer Quelle, das ihren Namen rufen wollte, steht für eine Art Orakel und wird im weiteren Verlauf noch Bedeutung erlangen.

Die Unerfülltheit der Liebe erfährt ihren Höhepunkt in der berühmten „Wahnsinnsarie“ Lucias, die dieser Arbeit wesentlichen Boden für die eingangs des Kapitels formulierten

⁹⁷ Siehe Textquellen

⁹⁸ Die Aufnahme der Arie mit Edita Gruberova (siehe Audioquellen) verdeutlicht die Mittelstellung Donizettis zwischen Romantik und Belcanto. Ab Minute 3:05, der letzten Zeile *Di sangue rosseggiò* und deren Wiederholungen, wechselt die Interpretin in eine melismatische Variation.

In der vorliegenden Partitur setzt die Wiederholung schon bei *limpida* ein und variiert auf dem *ah!* mit zweiundzwanzig (!) Zweiunddreißigstel-Noten sowie acht Viertel-Noten. Vgl. RICORDI, Milano 1985, S. 84

Merkmale in den Erinnerungserzählungen in der Belcanto-Opera-Seria der italienischen Romantik bieten soll. Lucia hat soeben ihren neuen Ehegatten Lord Bucklaw im Schlafzimmer ermordet und steht nun mit blutigem Dolch vor all den Anderen im Saal des Schlosses Ravenswood.

Wie in *Semiramide* schon angedeutet, steht die Tendenz der Auflösung von gerader gesanglicher Form mit einer hohen Koloraturdichte ganz im Zeichen des inneren Seelenlebens der Protagonisten.

„(...) so nutzt Donizetti in der Wahnsinnsszene die Koloratur doppelt aus: als Sinnträger der Empfindung über die geistige Zerstörung Lucias hinaus (in den Erinnerungsmotiven, in den flackernden Melodiefloskeln) und als Indiz eben dieser Zerrüttung des Geists. Der Einsatz der Koloratur rechtfertigt, im Verfolg der Koloraturbehandlung in der Rossini-Nachfolge, die Durchlöcherung der Arienform.“⁹⁹

<p>LUCIA (atto secondo, scena quattordicesima)</p> <p><i>Il dolce suono Mi colpì di sua voce!... Ah! quella voce M'è qui nel cor discesa!... Edgardo! Io ti son resa: Fuggita io son da' tuoi nemici... – Un gelo Mi serpeggia nel sen!... trema ogni fibra!... Vacilla il piè!... Presso la fonte, meco T'assidi alquanto... Ahimé!... Sorge il tremendo Fantasma e ne separa!... Qui ricovriamci, Edgardo, a piè dell'ara... Sparsa è di rose!... Un'armonia celeste Di', non ascolti? – Ah, l'inno Suona di nozze!... Il rito per noi, per noi s'appresta!... Oh me felice! Oh gioia che si sente, e non si dice! Ardon gl'incensi... splendono Le sacre faci intorno!... Ecco il ministro! Porgimi La destra.... Oh lieto giorno! Alfin son tua, sei mio! A me ti dona un Dio... Ogni piacer più grato</i></p>	<p>→ Rückbezüglichkeit des Singens auf Stimme</p> <p>→ Leibliches Fühlen von Stimme (Tremare – Zittern)</p> <p>→ Einmischung der Vision aus dem 1. Akt, 4. Szene</p> <p>→ Das Refugium des Altars</p> <p>→ Nonverbale musikalische Metaphysik</p> <p>→ Tagsymbolik als Hoffnungsmoment</p>
--	--

⁹⁹ Miller, Norbert: Donizetti. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters (Band 2). Piper, (u. a.) München 1987, S. 4. Ähnlich wie auch in der Vision *Regnava nel silenzio* erfährt diese Arie der Partitur nach eine Wiederholung der letzten beiden Zeilen, die sogar kurz in Vierundsechzigstel-Noten „durchlöchert“ wird. Vgl. Partitur RICORDI, Milano 1985, S. 441

<i>Mi fia con te diviso Del ciel clemente un riso La vita a noi sarà!</i>	
---	--

Weshalb die Wahnsinnsarie, die bei genauer Hinsicht doch wesentliche Moment- und Hoffnungselemente mit einbezieht, als eine klassische Erinnerungsarie zu bezeichnen ist, erklärt die von dem Librettisten genial unterschobene Psychologie der Hysterie.

Lucia vermischt in einer Arie verschiedene Wirklichkeiten: Erlebte Empfindungen für ihren geliebten Edgardo, Erinnerungen an Visionen (bzw. Wiederholung von Visionen), Halluzinationen (Klänge des Himmels) und Symboliken des christlichen Metaphysikums (Weihrauch, Altar). Die Auflösung aller vernünftigen Ordnung nach dem begangenen Mord holt sie sofort ein, sie steht unter Schock und Bewusstseinsverlust.

Die sprachlichen Phänomene des Automatismus bzw. der Hysterie, untersucht in breiterer Form gegen Ende des 19. Jahrhunderts, erfährt mit Pierre Janet (1859-1947)

eine verblüffend einfache Erklärung:

„Plus l'état psychologique était simple et le champs de la conscience restreint, plus l'activité automatique était manifeste.“¹⁰⁰

In Arie liegt eine Verschränkung von gesanglicher bzw. emotionaler Unruhe mit der Kombination von Vision und Erinnerung vor. Die erinnerte Stimme Edgardos, welcher physisch nicht anwesend ist, ist das erste Motiv im Text und der Leitstimulus aus ihrem Unbewussten, der sie zu den schon gesehenen und neu erhofften Visionen führt.

Vincenzo Bellinis (1801-1835) *Norma*, Textdichter Felice Romani (1788-1865), uraufgeführt 1831 im *Teatro alla Scala* in Mailand, birgt einerseits dem Libretto der Lucia di Lammermoor sehr ähnliche Formen der Erinnerung, gehört aber ebenso zu den großen Belcanto-Stücken, die heute noch einen Prüfstein für das Können von OpernsängerInnen darstellen. Die Geschichte handelt von Norma, einer gallischen Priesterin in der frühen römischen Besatzungszeit, die eine geheime Liebschaft und zwei Kinder mit Pollione, einem römischen Offizier zu verantworten hat. Pollione pflegt seinerseits eine Liebesaffäre mit Adalgisa, einer Novizin Normas. Den Ausgang der Tragik beschließt Norma durch Selbstaufopferung (wegen dem Bruch der Keuschheit als Priesterin dazu verdammt), welcher Pollione, wieder entflammt für sie ob dieser Tat, ihr in den Tod folgt (Die politischen Nebennarrative sind in dieser Zusammenfassung ausgeblendet). Die Oper unter anderem berühmt gemacht hat die für

¹⁰⁰ Pierre Janet, 'L'Automatisme Psychologique' (1889), zit. nach Nalbantian: 2003, S. 14

vorliegende Zwecke geeignete Tenor-Arie *Meco all'altar di Venere* (atto primo, scena prima)¹⁰¹, eine Erinnerung Polliones an einen Traum von der Hochzeit mit Adalgisa, der von Visionen gestört wird, welche passenderweise eingeleitet wird mit den Worten:

In rammentarlo io tremo (Im Erinnern erzittere ich)

Die Arie ist bestückt mit den schon bekannten Elementen der Gegenüberstellung von hoffnungsvolles Glücksgefühl und Schattenbild als Vorzeichen des Todes:

*(...)Eran rapiti i sensi
Di voluttade e amore.
Quando fra noi terribile
Viene a locarsi un'ombra(...)*

Er erzählt vom Wiederhallen einer Stimme eines metaphysischen Ursprungs:

*(...)Ed una voce orribile
Echeggia in fondo al tempio(...)*

Dass diese Traum-Vision selbstverständlich im Kontext des Dramas eine Folge bewirkt, bedarf keiner weiteren Analyse. Ein anderer Erinnerungsmoment soll genauer betrachtet werden. Er enthält eine Komponente, die schon im Duett Assur – Semiramide (*Notte di Morte*) angesprochen wurde, und zwar das Anteilnehmen an einer Erinnerung durch einen Zweiten. Adalgisa vertraut ihrer vorgesetzten Priesterin Norma an, dass sie verliebt ist, ohne dass jene noch weiß, dass es sich um den Vater ihrer eigenen Kinder handelt. Nachdem Norma sich vergewissern will, seit wann es ihr so gehe, antwortet Adalgisa:

*Da un solo sguardo, da un sol sospiro,
Nella sacra selva,
A piè dell'ara ov'io pregava il Dio.
Tremai ! Sul labbro mio
Si arrestò la preghiera.
E, tutta assorta
In quel leggiadro aspetto,
Un altro cielo mirar credetti,
Un altro cielo in lui.*

Wieder erzittert die Person im Moment der Erkenntnis (hier: des Verliebenseins) und ihr Gebet erstirbt ihr auf den Lippen, womit sich die Wandlung von einem auditiven und okularen Moment der wirklichen Erinnerung („durch einen Blick, durch einen einzelnen Seufzer“) zur okularen Vision vollzieht („ein anderer Himmel glaubte ich mir zu erscheinen“).

¹⁰¹ Siehe Textquellen

Dieser Anfang reicht, um für die lauschende Norma selber eine Erinnerung zu evozieren:

Oh! Rimembranza!

Im weiteren Verlauf des Duetts, in dem Norma immer wieder nur bestätigende Ausrufe des Miterinnerns verlautbart, kommt es zu einer weiteren Gegenwirkkräftigkeit von Sehen und Hören,

Adalgisa:

*Dolci qual arpa armonica
M'eran le sue parole,
Negli occhi suoi sorridere
Vedeà più bello un sole*

Darauf Norma:

L'incanto suo fu il mio!

Diese beiden Erinnerungen, die, wie sie gleich feststellen werden, von demselben Mann handeln, führt zunächst noch zu einer Art Schulterschluss.

Die Kommunikation der beiden vollzieht sich in einer gelegentlichen, dezenten Überlagerung der Singstimmen, auf die letzte Silbe oder die letzten beiden Silben eines Teiles des Duetts,

Adalgisa:

*Ed ogni dì più fervida
Crebbe la fiamma arde-----nte-----*

Norma: *Io-----stessa arsi così-----*

Adalgisa: *Vieni-----, ei dicea, concedi*

wird allerdings bei starker Emotionalisierung mit einem *Oh!* nicht unterbrochen, die Überlagerung bzw. die unmittelbare Aneinanderkettung von Erzählung und Reaktion sind formal eher getrennt und nicht polyphon zu verstehen, allerdings einem Laufschemata von Harmoniefolge untergeordnet.¹⁰²

An den vorliegenden Operntexten kann man nun drei mediale Ausdrucksformen der Singstimme erkennen, durch die Erinnerung stilisiert wird:

¹⁰² Vorliegende Analyse erfolgt nach der Aufnahme mit Gina Cigna als Norma, siehe Audioquellen.

-) Der Text: die sprachlichen Symbole der Nacht und des Tages stehen für eine Zeitordnung von Vergangenheit und Gegenwart. Die Leiblichkeit¹⁰³ wird in den Brust- bzw. Herzmetaphern in Verbindung mit dem „Erzittern“ rückbezüglich auf die Stimme selbst. Während die Tag-Nacht Symbolik konkrete Zeitunterschiede festmacht, können die körperlichen Metaphern sowohl in der erinnerten Vergangenheit als auch im Moment der Erinnerung auftauchen. Das Erinnern an das Erzittern kann auch wieder Erzittern verursachen. Der Zustand der Erinnerung entspricht dem erinnerten Zustand.

-) Der Gesangstil: In der barocken Tradition werden Emotionalität und Ausdruck der Schönheit mit dichten Koloraturen codiert, die romantische Singart lässt eine Spannung in der Stimme, einen hohen oder lauten Ton als Indiz für eine gefühlsmäßige Emphase erklingen.

-) Der Atem: Während die barocke Technik eine Atemdisziplin sondergleichen verlangt, erlaubt die romantische Singtechnik das Atmen als Laut selbst, die weder dem Singstil noch dem Libretto zugeordnet ist. Jedoch kann das Libretto solche Zeichen vorgeben, wie zum Beispiel ein *Oh!* oder das italienische *Ahime!*, das einen Seufzer klanglich macht.

In späterer Folge, wie bei Verdi, wird der körperlich hörbare Ausdruck für die Interpreten möglich. So hört man nicht selten ein Stimmumschlagen in den Höhen, oder ein leises leicht krächzendes Verhauchen im Moment des Todes.

Ob die späteren italienischen Libretti für ihre Erinnerungserzählungen noch dieselbe Intensität an sprachlichen Metaphern brauchen, um die Intensität des Wiedererlebens auszudrücken, wird anhand von *Othello* anzudeuten versucht.

Was passiert mit der leiblichen Erinnerung? Grenzt sich der „ästhetische Leib“ nun nicht mehr von dem funktionalen Leib ab, sobald er in der Erinnerung auftaucht? Wollen wir annehmen, dass „der Körper“ in den Opern der Mitte des 19. Jahrhunderts einen Wechsel von der Sprache in die Stimme vollzogen hat?

Es besteht ein Konsens darüber, dass zumindest die moderne französische Literatur und Kunst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts das große Leitmotiv der Körperlichkeit, die Themen und die Mittel betreffend, vor sich führt. Sei es der realistische Roman Gustave Flauberts (1821-1880), der in einer Art „Chirurgie“ seine Protagonisten auseinander nimmt.¹⁰⁴ oder die realistische

¹⁰³ Zur Unterscheidung von Körperlichkeit und Leiblichkeit – vgl. Fischer-Rosenthal, Wolfram: Biographie und Leiblichkeit. Zur biographischen Arbeit und Artikulation des Körpers. In: ders. (u. a.) (Hrsg.): Biographie und Leib. Edition psychosozial, Gießen 1999

¹⁰⁴ Vgl. VanderWolk, William: Flaubert remembers: memory and the creative experience. Lang, New York 1990

Malerei Gustave Courbets (1819-1877), später der Modernismus Edouard Manets (1832-1883) und Edgar Degas (1834-1917), wo Körperlichkeit als Thema und die Farbe als Teil dieser Körperlichkeit eine Rolle spielt.¹⁰⁵

Das mittlere und spätere 19. Jahrhundert erlebt seinen Höhepunkt in der französischen Lyrik mit Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891) und Stephane Mallarmé (1842-1898), deren lyrische Erinnerungen mit dem Riechreiz stärker in Verbindung gebracht werden.

Baudelaire „beißt“ sogar in die Haare seiner Geliebten und glaubt, Erinnerung zu essen:

*Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.*¹⁰⁶

Der Schritt vom Okularen zum Auditiven hätte auch in den Operntexten von dem Olfaktorischen gefolgt werden können. Soweit traute man sich vermutlich in dieser relativ konservativen Kunstform noch nicht vor, für die der Geruchssinn wahrscheinlich zu intim gewesen sein möge. Außerdem würde hier der Aspekt der Selbstbezüglichkeit der Stimme fehlen. Eines der wenigen Beispiele sei vielleicht mit *Lohengrin* (1850) von Richard Wagner zu nennen, wo Lohengrin die Düfte der Nacht mit seiner der erinnerten Hoffnung auf seine Geliebte verbindet.¹⁰⁷

Kaum eine andere Kunstform als der Operngesang verbindet Logos und Affekt. Gerade im Erinnern müssen Worte, Stil, Ausdruck und nicht zuletzt das Schauspiel miteinander harmonisieren. Ist Operngesang doch mehr als nur codierte Sinnlichkeit, ist er als die ganzheitlichste Kunst anzusehen? Schafft die Arie den Sprung von der Lieblichkeit zur Leiblichkeit?

Der zeitgenössischen psychozialen Betrachtung nach bewirken sich die Erzählung und das Erzählte unter Umständen gegenseitig:

„Soweit es plausibel erscheint, dass Leib/Körper in biographischer Kommunikation zur Sprache gebracht werden kann, kann auch umgekehrt eine Integrationsfunktion biographischer Kommunikation für Leib und Körper angenommen werden.“¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vgl. Cachin, Françoise: Manet (frz. 1990). Dumont, Köln 1991

¹⁰⁶ Zit. aus Nalbantian: 2003, S. 46

¹⁰⁷ 3. Aufzug, Lohengrin zu Elsa: „Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte?/O wie so hold berauschen sie den Sinn!“ Siehe Textbuch *Lohengrin* in: Friedrich, Paul: Richard Wagners Meisterwerke. A. Weichert Verlag, Berlin 1913, S. 134

¹⁰⁸ Fischer-Rosenthal, in: ders. (u. a.) (Hrsg.): 1999, S. 40

Ähnlich wie von der Affektdarstellung als Affektkontrolle gesprochen wurde, kann man jetzt die Leibdarstellung als Leibkontrolle betrachten. Wobei hier weniger von der therapeutischen Wirkung von Leibeserinnerung die Rede sein kann als von einer Glaubwürdigkeit für das Publikum. Von leiblicher Erfahrung zu singen, eröffnet mehr Ausdrucksmöglichkeiten für die/den Sänger/in als nicht-leibliche Inhalte. Galt die Überstilisierung und Unnahbarkeit der Opernfigur im Barock als höchstes Ideal, so verlangt die Romantik sowie der Realismus Authentizität, und das bedeutet Übereinstimmung von Stilmittel und Inhalt auf allen Ebenen der Kunst.

Was die Leiblichkeit und den „reinen“ Intellekt in den Erinnerungsformen der romantischen Opernlibretti am besten zusammenführen lässt, ist mit dem Begriff der *Evokation*, das wörtliche ‚Stimmlichmachen‘ von Erinnerung zu beschreiben. Wobei sich hier die Stimme auf drei Ebenen manifestieren kann:

Als Erinnerungsinhalt, als Erinnerungstimulus und als Erinnerungsform.

Es wird bei Verdi noch einmal gefragt werden, ob sich die Doppelte Kontingenz von Sprache und Melodie zu Gunsten einer hörbaren Physikalisation von Stimme auflösen, oder ob sich eine neue Art der semantischen Kontingenz zur Formung von Erinnerung entwickelt. Zunächst jedoch wird sich mit *Robert le Diable* und *Parsifal* die Konzentration wieder mehr von der Stimme auf die textliche bzw. instrumentale Ebene verlagern, um einen Konnex zwischen den Beispielen möglich zu machen.

IV Zwischen Verzögerung und Auflösung. *Robert le Diable* und *Parsifal*

Die Oper *Robert le Diable* mit dem Textbuch von Eugène Scribe (1791-1861) nach einem Entwurf von Germaine Delavigne (1790-1868) sowie Komposition von Giacomo Meyerbeer (1791-1864) wurde im « Theatre de l'académie Royale de musique » in Paris am 21. November 1831 uraufgeführt und hat sich als großer Erfolg erwiesen. Sie gilt als „meistgespielte, am weitesten verbreitete und am höchsten geschätzte Oper des 19. Jahrhunderts (...)“¹⁰⁹

Die Geschichte handelt von Robert, einem normannischen Ritter, der zu einem Ritterturnier nach Palermo gereist ist. Dort trifft er seine Ziehschwester Alice, die ihm das Testament seiner bereits verstorbenen Mutter überreicht. Bei der Gelegenheit spricht Robert von seiner Liebe zu Prinzessin Isabelle.

Der Ritter Bertram, langjähriger Weggefährte Roberts, will diese Liaison vereiteln und lockt Robert zu den Ruinen des verfallenen Klosters der heiligen Rosalie. Dort wird er einen magischen Zweig finden, der ihm unumschränkte Macht verleiht. Bertram möchte ihm damit die Möglichkeit geben, Prinzessin Isabelle zu entführen, doch in Wahrheit will er ihn auf die Seite des Bösen ziehen. Robert weiß bis zu dem Zeitpunkt noch nichts von der wahren Identität Bertrams als seinen leiblichen Vater und Dämon der Hölle, der Satan die Seele seines Sohnes versprochen hat. Nachdem der Versuch der Entführung durch Robert selbst durch ein Reuegefühl abgebrochen wird, entflieht er mit Hilfe Bertrams aus dem Palast. Erst der Versuch, Robert für einen Pakt mit dem Teufel zu gewinnen, enthüllt die wahre Identität Bertrams. Nur durch die Intervention Alices und des Verlesen des Testaments seiner Mutter, die darin ihren Sohn vor dem Vater warnt, verzögert sich die Entscheidung Roberts, zu welcher Seite er wechseln wolle. Dadurch läuft die Frist für Bertram ab, innerhalb derer er die Seele Roberts in die Hölle bringen soll, und fährt selbst zur Hölle hinab. Die Hochzeit Isabelles mit Robert wird gefeiert.

Für diese Erörterung interessant ist die latente Erinnerung Roberts an seine Mutter.

Latent deshalb, weil es keine explizite Darstellung in Form einer einzigen Romanze oder Arie gibt, die darauf hinweist, sondern Bruchstücke von Erinnerung, die zusammen gesetzt einen immanenten Einfluss auf die Handlungsverzögerung von Robert darstellen.

¹⁰⁹ Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): Lexikon der Oper. Laaber, Laaber 2002, S. 489

Erster Auslöser dieser Erinnerungsarbeit sind die Worte, die seine Ziehschwester spricht. Sie erklärt, dass sie ihren Vermählungstag mit ihrem Verlobten hinausgezögert hat, um den Auftrag ihrer Mutter zu erfüllen:

(Acte I, Scène IV, S. 6¹¹⁰)

Alice: *Pour accomplir l'ordre de votre mère!*

Robert: *Ma mère bien aimée ! Ah ! parle, à son désir*

Je m'empresserai de me rendre.

Alice: *Vous ne devez jamais la revoir ni l'entendre.*

Robert: *O ciel!*

Alice: *Elle n'est plus.*

Robert: *Quoi ! ma mère ? o tourment !*

Romance : premier couplet

Alice : *Va, dit-elle, va, mon enfant,*

Dire au fils qui m'a délaissée :

Qu'il eut la dernière pensée

D'un cœur qui s'éteint en l'aimant.

Adoucis sa douleur amère,

Il ne reste pas sans appui ;

Dans les cieux comme sur la terre

Sa mère va prier pour lui

Deuxième Couplet

Dis-lui qu'un pouvoir ténébreux

Veut le pousser au précipice,

Sois son bon ange, pauvre Alice,

Il doit choisir entre vous deux.

Puisse-t-il fléchir la colère

Du Dieu qui m'appelle aujourd'hui

Et dans les cieux suivre sa mère

Sa mère qui priera pour lui !

¹¹⁰ Siehe Textquellen

Alice ist somit die Überbringerin der letzten Worte der Mutter, die somit zu einer Beschützerin im Himmel imaginiert, jedoch nur durch die Erinnerung Roberts gegenwärtig wird.

Diese Erinnerung taucht in Form des Gesichts auf, als Robert den Zweig mit den magischen Kräften aus dem verfallenen Kloster der heiligen Rosalie holen will.

(Acte III, Scène VII)

Robert: *Voici le lieu témoin d'un terrible mystère!*

*Avançons... mais j'éprouve une secrète horreur :
Ces cloîtres, ces tombeaux font naître dans mon cœur
Un trouble involontaire.
J'aperçois ce rameau, talisman redouté,
Qui doit me donner en partage
Et la puissance et l'immortalité
Quel trouble ! Vain effroi ! Grand Dieu ! Dans cette image
De ma mère en courroux, oui, j'ai revu les traits !
Ah' c'en est, fait, fuyons, je ne pourrais jamais.*

In der deutschen Übersetzung¹¹¹ für das K.K. Hof-Operntheater Wien wird das Bild der Mutter als Sinnbild der Vergangenheit dem Zweig als Sinnbild der Zukunft wörtlich gegenübergestellt:

Robert: *Ja dort grünt der Zweig; Talisman für die künftge Zeit;*

*Durch deine Macht kann ich erlangen
Mit Gold und Ehre auch Glückseligkeit
(er nähert sich dem Zweige, hält aber schnell an sich)
Ich zittre – welche Angst – O Himmel!
Was muss ich sehen? Ist's der Mutter Gestalt oder nur
Ein Traumgesicht?*

Später im Text, als Bertram Robert zu einem Bund mit der Hölle überreden will, ertönen Gesänge aus dem Himmel, die ihn an seine Kindheit erinnern, als seine Mutter abends betete:

¹¹¹ Siehe Textquellen

(Acte V, Scène II)

Robert: *N'entends-tu pas ces chants?*

Bertram (voulant l'entraîner) :

Ils nous importent pas

Robert (avec émotion) :

Ils frappaient mon oreille aux jours de mon enfance,

Lorsque pour moi, le soir, ma mère priait Dieu.

Im folgenden Ensemble wird der himmlische Gesang (Vermutlich Chor im Hintergrund der Bühne) und Roberts Part gegen Bertrams Part gestellt.

Einem Anflug von Instinkt gehorchend nennt Robert Bertram seinen Feind, worauf dieser auf seine Bedeutung hinweist, die er für die Jugend Roberts hatte, und sich dann zu erkennen gibt:

Bertram: *Qui? Moi,*

Ton ennemi! Moi, qui n'aime que toi!

*Moi, qui dans tous les temps protégeai ton
jeune âge !*

Moi, qui voudrais avoir tous les biens en partage

Pour te les donner tous !

Robert : *O ciel ! Qui donc es-tu ?*

Bertram : *Ce trouble, cet effroi... dont mon cœur est ému,*

Ne te l'ont-ils pas dit ? N'as-tu pas entendu

Ce matin...ce Raimbaut ... et ce récit funeste

Des malheurs de ta mère... ils n'étaient que trop vrais !

Diese Ballade, auf die Bertram anspricht, erfolgte im 1. Akt, 1. Szene und erzählt von der Herkunft Roberts als Sohn eines Dämons der Hölle.

Schließlich, als Alice erscheint, drängt Bertram seinen Sohn, den Vertrag mit der Hölle zu unterzeichnen. Robert verlangt jedoch das Testament seiner Mutter, in dem er die Handschrift seiner Mutter erkennt.

(Acte V, Scène III)

Robert: *O ciel! C'est la main de ma mère*

(lisant en tremblant)

« Mon fils, ma tendresse assidue

*Veille sur toi du haut des cieux
Fuis les conseils audacieux
Du séducteur qui m'a perdue »*

Robert lässt die Schrift fallen, Alice hebt sie sogleich auf und wiederholt die letzten beiden Zeilen. Bertram drängt seinen Sohn, ihm in die Hölle zu folgen, doch es ist zu spät, die Mitternachtsglocke läutet und Bertram, seine Frist nicht einhaltend, fährt alleine in die Hölle hinab.

Die Formen der Erinnerung, welche die Figur Robert in dem Libretto *Robert le Diable* betreffen, haben vor allem eine Funktion: Die Erinnerung wird zum Gewissen. Die Erinnerung ist als so allgegenwärtig vorzustellen, sodass man in dem Fall von Gedächtnis sprechen sollte. Ohne noch einmal eine Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen voranzutreiben, sollte hier auf die Verwendung des Begriffes Gedächtnis deshalb gewechselt werden, da der Prozess der Erinnerung immanent auf den materiellen Gedächtnisstützen des Testaments und seiner Schwester basiert, und Robert nicht nur spontan passiert.

Das Testament kommt schon sehr früh in der Geschichte vor, gelesen wird es erst am Schluss. Die latente Erinnerungsfunktion der schriftlichen Hinterlassenschaft steht in Verbindung mit den Erinnerungen, die Robert im Moment der Furcht und Unsicherheit heraufbeschwört. Diese Kette von Erinnerungsprozessen, die in diesem immanenten Gedächtnis an die Mutter gekoppelt sind, ist in vier Glieder und Medien aufgeteilt:

- 1) Alice überbringt das Testament und mündlich Botschaft von der Mutter
Medium: gesprochen
- 2) Die Vision der Mutter in der Ruine
Medium: visuell
- 3) Die „Gesänge des Himmels“ und die Erinnerung an das Beten der Mutter
Medium: auditiv
- 4) Das Verlesen des Testaments
Medium: schriftlich

Das Gedächtnismedium Schrift nimmt in dem Drama unter den gegebenen Medien die Schlüsselrolle ein, das Testament ist ausschlaggebend für die rettende Verzögerung zum Schluss. Nicht, dass die Botschaft der Schwester oder die beiden Visionen des Gesichtes und der Musik gereicht hätten, es musste die indirekteste Gedächtnisform sein, das Testament, das am unmittelbarsten wirkt. Ob der Wunsch, die Macht der schriftlichen Hinterlassenschaft im

Lutheranischen Sinn der *Sola Scriptura* zu rehabilitieren hier mitgewirkt hat? Möglicherweise hatte der Komponist Giacomo Meyerbeer seine Finger in der Textproduktion:

„Dabei waren es gerade die für das historische Ideendrama konstitutiven Elemente, auf denen Meyerbeer gegenüber Scribe beharrlich insistierte: (...) die Zentrierung aller musikalischen Einzelemente auf eine geschichtsphilosophische oder geschichtstheologische »Botschaft«. In dieser intelligiblen, diskursiven Struktur lag das eigentliche Neue der Meyerbeerschen Oper, das sie zu einem herausragenden Zeugnis nicht nur der Musik-, sondern der Geistes- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts stempelt. Mit den Worten Wagners: » ... wir haben durch diesen Sohn Deutschlands erfahren, wie auch auf der Bühne Religion gepredigt werden kann.«¹¹²

Die zweite wichtige Oper Meyerbeers, *Les Huguenots* (1836), ist eine deutlichere Umsetzung von dem *Topos* des Religionskriegs auf die Opernbühne, mit einer leichten Partei ergreifung seitens der Textdichter für die Protestanten bzw. Hugenotten, die (historisch authentisch) als Opfer dargestellt werden. Jedoch fehlt hier der Aspekt des schriftlichen Gedächtnisses, Luther taucht nur im Zusammenhang mit dem Luther-Choral auf, der als Kriegs-Propaganda eingesetzt wird.¹¹³

So erkennt man die Opposition:

Mutter – Vergangenheit – das Gute – schriftliche Wirkungskraft

Vater – Gegenwart, mögliche Zukunft – das Böse – mündliche Wirkungskraft

Diese Gegenüberstellung kämpft im Innern Roberts, welche durch die in Szene gesetzte Metaphysik externalisiert wird. Sein Nicht-Handeln und Zögern geht schließlich zu Gunsten des Guten aus.

Die Leiblichkeit der Erinnerung, die in vorigem Kapitel besprochen wurde, äußert sich hier ebenfalls auf der sprachlichen Ebene:

Während das Gesicht seiner Mutter sofort nach den Zügen erkannt wurde, verwendet Robert für das Wiedererkennen der himmlischen Musik die Formulierung « *Ils frappent mon oreille* », daher Gesänge, die „mein Ohr schlugen/trafen“. Weiters erkennt Robert nicht die Handschrift seiner Mutter im Testament, sondern direkt „ihre Hand“ - « *C'est la main de ma mère* ». Auch wenn im Französischen die individuelle Handschrift neben *écriture* auch kurz *main* genannt wird, hat die Bezeichnung eine doppelte Botschaft: Die Schrift wird vom Leser Robert mit der körperlichen Präsenz der schreibenden Mutter zusammen wahrgenommen.

¹¹² Döhring, Sieghard: Giacomo Meyerbeer und die Oper des 19. Jahrhunderts. <http://www.uni-bayreuth.de/departments/FIMT/biographie.html#4>

¹¹³ Vgl. Scribe, Eugène / Deschamps, Emile: Die Hugenotten (Übersetzer Ignaz Franz Castelli). Reclam, Leipzig o. J.

Die Formen der visuellen und auditiven Erinnerung in *Robert le diable* sind an metaphysische Umstände gekoppelt, eine Tatsache, die den Operntext Scribes in die Nähe der schon besprochenen romantischen Operntexte der Italiener rückt¹¹⁴. Mehr noch als in den Erinnerungen der Lucia, der Norma und der Semiramide vergegenwärtigt sich Robert jedoch die Erinnerung als konstruktive Handlungsmotivation, oder in dem Fall, als Prävention gegen das Böse.

Semiramides Gedächtnis wird ihr zum Verhängnis, Normas Erinnerung verunsichert ihre Einstellung gegenüber ihrem früheren Geliebten Pollione und Lucias Erinnerung bzw. Wahnsinn ist von einer Horrorvision durchsetzt, die sie schließlich ihrer Handlungsfähigkeit beraubt. Die Erinnerungen in den drei italienischen Beispielen sind als passiv gekennzeichnet, während Roberts Erinnerungen aktive Elemente der Handlungsstruktur darstellen.

¹¹⁴ Auch der Deutsche Heinrich Marschner (1795-1861) baut die Handlungen seiner beiden wichtigsten Opern *Der Vampyr* (1828) und *Hans Heiling* (1833) ausschließlich auf metaphysischen Elementen auf, die allerdings in dem Handlungsverlauf keine Erinnerungserzählungen aufweisen. Romantische Opern mit stark metaphysischem Inhalt sind nicht auf die Funktion von Erinnerung angewiesen, wenn die syntagmatische Struktur ihrer nicht bedarf!

IV.1 Die Formen der Erinnerung in Richard Wagners *Parsifal*

Richard Wagners (1813-1883) Bühnenweihfestspiel *Parsifal* wurde am 26.7.1882 im Festspielhaus Bayreuth uraufgeführt. Er selbst war der Textdichter, Vorbild war vor allem Wolfram von Eschenbachs Epos *Parzival* (um 1170-1220), doch kannte er auch die Gestaltung des Stoffes von Chrétien de Troyes und Robert de Boron.¹¹⁵ Weshalb eine Oper zum Vergleich mit *Robert le Diable* herangezogen wurde, die 51 Jahre später und dazu noch in einem anderen Sprach- und Kulturraum uraufgeführt wurde, wird am Schluss des Kapitels erörtert werden.

Der Oper *Parsifal* ist eine unglaublich große Kommentarbibliographie gewidmet, die ich anhand von wenigen frei gewählten Beispielen zur Ergänzung heranziehen werde.

Die Vorgeschichte zur Handlung wird im 1. Akt nach und nach von der Figur des Ritters Gurnemanz berichtet, der als eine Art Erzähler agiert:

Der Heilige Gral sowie der Speer, der Jesus am Kreuz getötet hat, sind in der Verwahrung des Königs Titurel, und werden von den Rittern des Grals bewacht. Der Ritter Klingsor wird von der Gralsgemeinschaft abgelehnt, weil er das Keuschheitsgelübde nicht einhält. Klingsor entmannt sich selbst und herrscht von da an in einem Zauberschloss, das von verführerischen Frauen bewohnt wird und mit deren Hilfe er zahlreiche Ritter des Grals in das Verderben lockt. Amfortas, der Sohn Titurels, fordert Klingsor mit dem heiligen Speer zum Kampf. Amfortas wird von der verwandelten Kundry, einer mysteriösen Frauengestalt, die einerseits im Dienst der Gralsgemeinschaft steht und andererseits dem Willen Klingsors verpflichtet ist, verführt. Klingsor entreißt Amfortas den Speer und richtet die Waffe gegen ihn, welcher daraufhin weder genesen noch sterben kann.

Parsifal, Sohn der Herzeleide und des im Krieg gefallenen Gamuret, wächst bei seiner Mutter in der Wildnis auf, zum Schutz des Sohnes vor dem Krieg. Er verlässt sie eines Tages, sie stirbt und er vergisst seinen Namen.

Die Bühnenhandlung:

Parsifal gelangt zufällig zum Schloss der Gralsgemeinschaft, wo er in unmittelbarer Nähe mit dem Bogen einen Schwan schießt. Der Ritter Gurnemanz ahnt, den prophezeiten „reinen

¹¹⁵ Schmierer (Hrsg.): 2002, S. 342

Toren“ gefunden zu haben, der Amfortas retten wird können.

Er glaubt jedoch bald, sich getäuscht zu haben, nachdem Parsifal den Heiligen Gral nicht erkennt, und wirft ihn aus der Burg.

Parsifal gelangt zur Burg Klingsors. Klingsor will Parsifal mit Hilfe von Kundry in das Verderben locken. Sie erkennt ihn und ruft ihn beim Namen. Sie erzählt von seinem Schicksal und will ihn verführen. Parsifal widersteht der Verführung und fordert Klingsor zum Kampf. Dieser schleudert den entwendeten Speer auf Parsifal, doch die Waffe bleibt still über seinem Kopf schweben. Er ergreift die Lanze, macht das Kreuzzeichen in der Luft, worauf das Schloss samt Klingsor in der Erde versinkt.

Nach (vermutlich) einigen Jahren kehrt Parsifal zur Gralsburg zurück. Er trifft auf Gurnemanz und Kundry, die ihn als Retter erkennen und ihm rituell die Füße und den Kopf waschen. Titirel ist mittlerweile verschieden, die traditionelle Enthüllung des Grals ist schon lange nicht mehr vollführt worden. Amfortas weigert sich nach wie vor, den Gral zu enthüllen, da ihn der Anblick zu ewigem Leben und somit ewigen Qualen wegen der Speerwunde verdammen würde. Als Amfortas auf den erlösenden Tod wartet, kommt Parsifal, der die Wunde mit der Spitze des Speers schließt. Amfortas ist geheilt und Parsifal als neuer Gralshüter inthronisiert. Kundry, inzwischen getauft, stirbt erlöst bei dem Anblick des Grals, der vor allen Versammelten enthüllt wird.

Die Dichte an narrativen Querverweisen innerhalb des Dramas, sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene, macht es methodisch nicht leicht, eine einzelne Erinnerungssequenz isoliert aus dem Textbuch von *Parsifal* herauszulösen.

Im Folgenden werden die wesentlichen Erinnerungen von der Hauptperson Parsifal in einer bestimmten Szene dargestellt. Danach wird der Versuch unternommen, die Formen der Erinnerung nach theoretischen Erwägungen der Einleitung in ihrer Funktion, mit den damit implizierten Vorbedingungen und Konsequenzen, zu erfassen. Den Abschluss soll ein kurzer Vergleich mit *Robert le Diable* machen.

Die Formen der Erinnerung in der Verführungsszene im 2. Aufzug (Kundry und Parsifal):¹¹⁶

Im 2. Aufzug nennt Kundry Parsifal mit seinem Namen, an den er sich nun erinnern kann.

Kundry: *Parsifal – Weile!*

(...)

Parsifal: *Parsifal...?*

So nannte mich träumend einst die Mutter

Kundry erwähnt, dass sein Vater Gamuret dem noch ungeborenen Parsifal seinen Namen gab, kurz bevor dieser im Krieg verstorben ist. Sie erzählt daraufhin von seiner Kindheit:

Kundry: (...)

Von weither kam ich, wo ich viel ersah.

Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust,

Sein erstes Lallen lacht mir noch im Ohr;

(...)

Nur Sorgen war sie, ach! und Bangen

(Das Motiv der Herzeleide)

(...)

Parsifal erkennt, dass er die Mutter vergessen hatte:

Parsifal: *Die Mutter, die Mutter konnt' ich vergessen*

Ha! Was alles vergaß ich wohl noch?

Wess' war ich je noch eingedenk?

(Speermotiv)

Nur dumpfe Torheit lebt in mir!

Er fühlt ein heftiges Reuegefühl, das Kundry auszunutzen versucht, indem sie die elterliche Liebe zu einer sexuellen Liebe zwischen ihr und Parsifal machen will.

Kundry: (...)

Als Muttersegens letzten Gruß

Der Liebe - ersten Kuss

Der Kuss löst ein für Parsifal unerträgliches Gefühl aus und ruft laut: *Amfortas!*

Im ersten Moment glaubt Parsifal, es sei die Wunde von Amfortas, die ihm schmerzt. Es ist aber das Symptom der Sehnsucht nach Liebe, welches ihm Schmerzen verursacht.

Nein, nein, nicht die Wunde ist es.

¹¹⁶ Das Textbuch in Friedrich (Hrsg.): 1913, S.581 ff.

Die musikalischen Motive mit ergänzender Erinnerungsfunktion in der Partitur sind hier an den rechten Rand der Seiten gestellt und werden anschließend kurz mit Hilfe folgender Publikation erläutert:

Merian, Hans / Pfohl, Ferdinand: Richard Wagners Musikdramen. Meisterführer Nr. 11 (Erschienen in der Reihe: Schlesingersche Musikbibliothek). Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin O. J., S. 281 ff.

*Fließe ihr Blut in Strömen dahin!
Hier! Hier, im Herzen der Brand!
Das Sehnen, das furchtbare Sehnen,
das alle Sinne mir fasst und zwingt!
(...)*

Es starrt der Blick dumpf auf das Heilsgefäß. -

(Gralsmotiv, Liebesmahlsmotiv, Schmerzmotiv)

Parsifal besinnt sich der Lage. Er fühlt die Täuschung und kann sich in die Erfahrung von Amfortas hineinfühlen, als dieser von Kundry verführt und von Klingsor überwältigt wurde.

Parsifal: (...)

Ja! Diese Stimme! So rief sie ihm; -

(Speermotiv, Schmerzmotiv

Und diesen Blick, deutlich erkenn' ich ihn, -

Amfortas-Terzen)

(...)

Die Lippe – ja – so zuckte sie ihm; -

So neigte sich der Nacken, -

So hob sich kühn das Haupt; -

(...)

Das Heil der Seele

Enküsste ihm ihr Mund! –

Er kann sich schließlich von der Versuchung losreißen und seinen Weg zu Klingsor fortsetzen. An dieser Szene ist zu erkennen, dass es sich, grob betrachtet, um drei Erfahrungsebenen von Parsifal handelt, die in einer Kette von Erinnerungen und Visionen aufeinander folgen:

1. Die Erinnerung an die Kindheit, die von Kundry mit dem Nennen seines Namens ausgelöst wird. Das *Herzeleide-Motiv* codiert eine emotionalisierende Anteilnahme Parsifals an der Erzählung Kundrys und stellt die nonverbale Erinnerung an seine Mutter dar. Zum ersten Mal ertönt dieses Motiv, eine Melodie über vier Takte¹¹⁷, im 1. Aufzug, als Gurnemanz seinen Namen wissen will. Wie auch hier ist das Motiv schon im 1. Aufzug im Zusammenhang mit dem Vergessen zu verstehen.

¹¹⁷ Vgl. Merian/Pfohl: O. J., S. 264

Er ist in einem Zustand der Passivität und Verletzbarkeit. Er erinnert sich, dass er vergessen hat und bemerkt eine „dumpfe Torheit“. Das Vergessen wird interessanterweise musikalisch mit dem *Speermotiv* bezeichnet.

„Das (...) Motiv mit dem charakteristisch aufsteigenden Sekundenschritten gewinnt als Schmerzensmotiv insofern eine spezifische Bedeutung, als es den Speer symbolisiert, mit dem die Seite des Gekreuzigten durchbohrt worden war. Der Speer als Gleichnis eines tödlichen Schmerzes wird aber, geweiht durch seine Berührung mit dem göttlichen Blut, zu einem Symbol der Erlösung und so erscheint dieses Motiv in der doppelten Bedeutung eines Speermotivs und in seiner Umdeutung als eine Motiv des Heils und der Erlösung.“¹¹⁸

Man könnte diese Erfahrung als den Schmerz des Vergessens nennen:

„Die Mutter, die Mutter konnt' ich vergessen! Was alles vergaß ich noch? Bei diesen Worten steigt mahnend das Speermotiv empor: aber der schmerzensreiche Parsifal ist noch nicht wissend geworden. Was er vergaß, was er versäumte in seiner dumpfen Torheit, dessen ist er sich in diesem Augenblicke nicht bewusst, obwohl ein dunkles Ahnen, ein trüber Druck, der Schatten seines Vergessens, auf seiner Seele lastet.“¹¹⁹

2. Zweitens, nach dem Kuss Kundrins, erfährt er eine Kette an Emotionen (Schmerz der Sehnsucht, Sündgefühl), die zwar schon mit Amfortas assoziiert wird, aber welche die schicksalhaften Zusammenhänge noch nicht genau erkennen lassen. Das *Gralsmotiv* gibt den ersten Wink einer Hoffnung und gemahnt ihn schon etwas deutlicher als das *Speermotiv* an seine Bestimmung.¹²⁰ Er hat Visionen vom „Heilsgefäß“ und ruft nach Erlösung. Das *Liebesmahlmotiv* sowie das *Schmerzmotiv* haben eine ähnliche Erinnerungsfunktion wie das *Gralsmotiv*, sie sind Hinweise auf eine nahende Erkenntnis Parsifals.

3. Die dritte Ebene der Erinnerung erlebt Parsifal plötzlich sehr klar und deutlich. Es handelt sich um das Nachempfinden durch die Augen eines Anderen, Amfortas. Eine Fülle an musikalischen Motiven unterstreicht die totale Anteilnahme Parsifals an Amfortas Erleben. Parsifal erkennt die Täuschung.

Die Frage, weshalb Richard Wagner Parsifal hier an das Erleben eines eigentlich Fremden und Abwesenden (Amfortas weilt weit weg im Schloss des Grals und hat mit Parsifal noch keinerlei nähere Bekanntschaft) derart hautnah erinnern lässt, ist vermutlich mit der Rolle der zukünftigen Bestimmung Parsifals zu beantworten. Parsifal, als zukünftiger Gralshüter, erlebt

¹¹⁸ Ebd., S. 241

¹¹⁹ Ebd., S. 238

¹²⁰ Diesem Motiv „in seiner symphonischen Natur“, in Dur-Dreiklängen aufgebaut, „kommt die Bedeutung eines Erlösungsgedankens zu.“ Vgl. ebd., S. 243

die Vergangenheit seines zukünftigen Vorgängers wieder, sowie er im 1. Akt auch Amfortas Schmerzen in der Brust nachfühlen konnte.¹²¹ Wie Wagner diese Verbindung herstellt, wird weiter unten behandelt.

Zuvor ergibt sich allerdings, im Anschluss an *Robert le Diable*, noch die Überlegung, wie es sich mit dem Andenken an seine Mutter verhält. Spielt sie eine Rolle in der Erkenntnis Parsifals?

These 1: Die Erinnerung an die Mutter löst die Peripetie der Handlung auf

Die meisten Interpretationen der Kusszene erwähnen die Erinnerung an die Mutter bloß als Initialzündung für den Erkenntnisvorgang Parsifals.

Man könnte demnach meinen, die Erinnerung würde bloß eine emotionale Labilität hervorrufen, die Kundry auszunutzen versucht:

„Die Methode der Verführerin ist von Wagner mit psychologischer Feinheit gezeichnet. Sie weiß mit kluger Berechnung die Seele des Jünglings zu erschüttern, indem sie ihn durch Nennung seines Namens, den er selbst schon vergessen hat, an die geliebte Mutter gemahnt.“¹²²

Eine andere Interpretation stellt das Gefühl der Sehnsucht bei dem Kuss als Weisheit dar:

„(...) wie er bei Kundrys Kuss Sehnsucht empfindet, begreift er Amfortas' Qual und die vorher noch unbegriffenen Zusammenhänge. Tatsächlich macht ihn Kundrys Kuss durch die unvorbereitete Erfahrung der Sehnsucht als Grundmotiv des romantischen Lebens welthellsichtig.“¹²³

Mit welcher Meinung auch an die Szene herangegangen wird, die Spannung bleibt in der Gegenüberstellung der Verführerin und der „keuschen“ Welthellsicht Parsifals.

Kundry ist weitgehend mit Maria Magdalena gleichzusetzen, und noch mehr:

„(...) wie in einem Brennglas versammelt sie die Spektren biblischer und heidnischer, nordischer und südlicher Weiblichkeitsmythen.“¹²⁴

Der wichtigste christliche Weiblichkeitsmythos, die Jungfrau Maria, wird allerdings nicht mit ihr in Verbindung gebracht. Wenn Parsifal als Erlöser, als Christus-Nachfolger gedeutet wird, dann muss die Mutter in der Erkenntnisfähigkeit seiner Bestimmung eine Rolle spielen. Wagner gibt ihr einen Namen als Programm: Herzeleide.

¹²¹ Siehe Textbuch in: Friedrich (Hrsg.): 1913, S. 574

¹²² Ebd., Einleitung, S. 64

¹²³ Keller, Walter: Parsifal-Variationen. Hans Schneider, Tutzing 1979, S. 94

¹²⁴ Krautscheid, Christiane: Dies wunderbare grauenhafte Geschöpf. Annäherungen an Kundry. In: Borris, Sabine (Hrsg.): Zum Raum wird hier die Zeit. Parsifal-Zyklus. Parthas-Verlag, Berlin 2001, S. 74

Wenn wir also annehmen, dass hinter der Mutter eine Art himmlische Beschützerin wie im Falle Roberts in *Robert le Diable* steht, dann haben wir die folgenden Äquivalenzen aufzustellen:

Robert - Parsifal – Jesus

Alice (im Sinne der Mittlerin) - Kundry – Maria Magdalena

Mutter Roberts - Herzeleide – Mutter Maria

Wenn aber seine Identität als Gralshüter nicht in der Vergangenheit zu suchen ist, sondern als zukünftig (als Prophezeiung) konstruiert wird, dann kann die Erinnerung an seine Kindheit, durch die Erzählung Kundrys evoziert wird, nicht signifikant zur Auflösung der Handlungsperipetie beitragen.

Es ist auch aus dem Text sowie aus der Leitmotivstruktur der Partitur nicht ersichtlich, dass das Andenken an die Mutter die treibende Kraft in der Wendung hin zum Guten bewirkt. Man kann höchstens von der Erinnerung an die Mutter als einer Einleitung zur Verwandlung vom „Toren zum Wissenden“ sprechen. Dieses Andenken ist für die Semantik der Erkenntnis eigentlich unbedeutend und eher als ein Teil der dramatischen Komplikation zu verstehen, die der Peripetie unmittelbar vorhergeht.

These 2: Das bewusstgemachte Vergessen der Mutter und seiner Vergangenheit löst die Peripetie der Handlung auf

Für die These möchte ich eine Deduktion versuchen, die sich in drei Denkschritte aufgliedert:

1. Denkschritt: Das Verhältnis von Raum und Zeit

Sehen wir uns den berühmten Ausspruch von Gurnemanz an, mit dem er Parsifal im 1. Aufzug begegnet, und den man getrost als Postulat für die generelle Zeitstruktur in *Parsifal* betrachten kann:

Parsifal: *Ich schreite kaum, -*

Doch wähn' ich mich schon weit.

Gurnemanz: *Du siehst, mein Sohn,*

*Zum Raum wird hier die Zeit.*¹²⁵

¹²⁵ Ebd., S. 569

Richard Wagner könnte sich mit dieser Verschränkung auf Novalis berufen haben.¹²⁶

Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) verortet, in Anlehnung an Kant, Raum und Zeit in zwei verschiedenen Wirkungsentitäten, dem Äußerlichen und dem Innerlichen:

„Zeit ist innerer Raum – Raum ist äußere Zeit. (Synthese derselben) Zeitfiguren etc. Raum und Zeit entstehen zugleich. Die Kraft der zeitlichen Individuen wird durch den Raum – die Kraft der räumlichen Individuen durch die Zeit (Dauer) gemessen. Jeder Körper hat seine Zeit – jede Zeit hat seinen Körper.“¹²⁷

Erinnern wir uns weiters an *Fidelio*. Die dramatische äußere Zeit wird im „Augenblick“ aufgelöst und in einer musikalischen Form (Ensemble, Chor) transzendiert. Die Synthese von Erinnerung und Hoffnung geschieht vor allem im Finale. Die äußere Zeit des Kollektivs bleibt stehen, sie wird zum Raum. Die innere Zeit der Protagonisten in der Komplikation provoziert Zeitordnung (innerer Raum), wie in den Arien Florestan und Leonores demonstriert wurde.

Die äußere Zeit wird, übertragen auf die Oper, als kollektive Zeit und in *Fidelio* im Rahmen der Handlungskette mit Orchestermusik bzw. Chor/Ensemble als dramatische Standbilder dargestellt. Allerdings ist das Verhältnis in *Parsifal* wesentlich komplizierter. Im *Parsifal* ist die äußere Zeit als Raum in seiner gesamten durchkomponierten Form zu verstehen, wo die Leitmotive im Bezug auf die Situation (paradigmatisch), und nicht im Bezug auf die dramatische Logik (syntagmatisch) stehen. Einfacher gesagt, Wagner nimmt diese und jene Leitmotive sowie eine bestimmte Sprache, wo immer, und nicht wann immer er sie braucht. Er setzt die Musik in eine Erzähllandschaft, deren Durchwanderung in der chronologischen Abfolge zweitrangig ist. Dafür steht auf textlicher Ebene der Ausspruch von Gurnemanz (*Zum Raum wird hier die Zeit*) sowie die Tatsache der Unsterblichkeit der Protagonisten. Die Erzählsphäre liegt in der äußeren Zeit als interaktiver Raum. Diese Meinung wird von anderen Interpreten geteilt:

„Claude Lévi-Strauss hat gezeigt, dass hinter der syntagmatischen Oberflächenstruktur des Mythos (der erzählten Geschichte) eine paradigmatische Tiefenstruktur, ein System bedeutungstragender Äquivalenzen und Oppositionen, steht; Richard Wagner aber gilt ihm *unbestreitbar als der Vater der strukturalen Mythenanalyse*, weil er durch die Verwendung musikalischer Leitmotive ein dem mythischen Denken analoges Verfahren der Sinnkonstitution geschaffen habe. (...) Indem die Leitmotive an Vergangenes erinnern oder Kommendes ahnen lassen, heben sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in simultaner Zeitlosigkeit auf; aus der Opposition der

¹²⁶ Das Beispiel Novalis ist nicht beliebig, es gibt zahlreiche Indizien dafür, dass Wagner selbst in dem Dichter einen der großen Inspirationen für seine Kunst gesehen hat. Nicht zuletzt die Sehnsucht nach der Nacht in *Tristan und Isolde* ist leicht mit den *Hymnen an die Nacht* von Novalis zu verbinden.

Vgl. Abendroth, Walter: *Deutsche Musik der Zeitenwende. Eine kulturphilosophische Persönlichkeitsstudie über Anton Bruckner und Hans Pfitzner*. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937/1941, S. 35 ff.

¹²⁷ Schulz, Gerhard (Hrsg.): *Novalis Werke*. C.H.Beck, München 1969, S. 494

zwischen linearer Erzählung und atemporaler Sinnstruktur aber resultiert notwendigerweise die zeitliche Diskontinuität der dramatischen Handlung.¹²⁸

Der Grund für die Verwendung dieser Zeitanschauung ist wesentlich tiefer liegend als in einer rein ästhetischen Absicht. Es handelt sich dabei um vormoderne Vorstellung von Zeit, die Wagner bewusst oder unbewusst in seine Tondichtung übernimmt und sie in dem Verhältnis Parsifal – Amfortas manifestieren lässt.

2. Denkschritt: Allegorische Zeit und die Figuraldeutung

Ich hatte im vorhergehenden Kapitel einmal die Fremdmeinung anklingen lassen, Wagner mache Musik für die Menschheit, Rossini für das Individuum. Denken wir diese lapidare Anmerkung für den vorliegenden Fall weiter und reduzieren wir die Menschheit auf eine durch ein Schicksal verbundene Gruppe von Charakteren in einer Bühnenhandlung. In *Parsifal* stoßen wir auf die Gralsgemeinschaft, Klingsor, Parsifal, Gurnemanz, Kundry und Mittlerpersonen, kurz, auf sämtliche Figuren im dramatischen System der Oper.

Die Handlungsmotive der „Guten“ auf der Seite der Gralsgemeinschaft, ihres semantischen Gegenspielers Klingsor sowie Kundrys sind in einem (bestimmten oder unbestimmten) christlichen Bedeutungssystem verankert.¹²⁹

Welches Zeitempfinden kann dann eine solche durch ein Schicksal verbundene artifizielle Mikro-Menschheit haben?

Zur Beantwortung dieser Frage muss man sich vergegenwärtigen, aus welcher Zeit der Mythos von Parsifal stammt.

Richard Wagner nimmt einen mittelalterlichen Stoff als Vorlage, der in der Version Eschenbachs um die Jahrhundertwende vom 12. zum 13. Jahrhundert aufgeschrieben wird. Die literarischen Aktivitäten zu jener Zeit wurden von den Formen der scholastischen Bibelexegese und der Hagiographie¹³⁰ dominiert. In diesen Disziplinen wurde die Vorstellung kultiviert, Zeit sei etwas Kollektives und nur allegorisch zusammenhängend¹³¹. Thomas von

¹²⁸ Gier: 2000, S. 264

¹²⁹ In einem ganz anderen Zusammenhang wird die Welt der Gralsritter im *Parsifal* als „kunstreligiös fundiertes geschlossenes System“ bezeichnet. Csampai, in: ders. (Hrsg.): *Othello* 1981, S. 17

¹³⁰ Zu diesem unerschöpflichen Thema möchte ich nur anmerken, dass hagiographische Elemente ebenfalls im Parsifal-Mythos zu verorten sind. Dafür spricht vor allem das Widerstehen der Verführung, das allen Heiligengeschichten eigen ist. Vgl. z. B. Elliott, Alison Goddard: *Roads to Paradise: Reading the Lives of the Early Saints*. Brown University Press, Providence 1987, Kapitel 3: 'Hagiographic Romance'

¹³¹ „(...) (die Allegorie ist nichts anderes als eine Kette kodierter Metaphern, die von einander abgeleitet werden)(...)“ Eco, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter* (ital. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*

Aquin wird, in Berufung auf Aristoteles, diese Ansicht etwas später in einer strengeren Logik relativieren¹³². Die biblische Geschichtsdarstellung arbeitet mit Figuraldeutungen, welche das Verhältnis des Alten zum Neuen Testament konstituieren¹³³:

„Die Figuraldeutung stellt einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnisse oder Personen her, in dem eines von ihnen nicht nur sich selbst, sondern auch das andere bedeutet, das andere dagegen das eine einschließt oder erfüllt. Beide Pole der Figur sind zeitlich getrennt, liegen aber beide, als wirkliche Vorgänge oder Gestalten, innerhalb der Zeit; sie sind beide in dem fließenden Strom enthalten, welcher das geschichtliche Leben ist, und nur das Verständnis, der *intellectus spiritualis*, ihres Zusammenhangs ist ein geistiger Akt. (...) ein Zusammenhang, der auf vernünftige Weise in dem horizontalen Ablauf, wenn man dies Wort für eine zeitliche Ausdehnung gestattet, gar nicht herzustellen ist. Herzustellen ist er lediglich, indem man beide Ereignisse vertikal mit der göttlichen Vorhersehung verbindet, die allein auf diese Art Geschichte planen und allein den Schlüssel zu ihrem Verständnis liefern kann (...) das Hier und Jetzt ist nicht mehr Glied eines irdischen Ablaufs, sondern es ist zugleich ein immer schon Gewesenes und ein sich in Zukunft Erfüllendes; und eigentlich, vor Gottes Auge, ist es ein Ewiges, Jederzeitliches im fragmentarischen Erdgeschehen schon Vollendetes.“¹³⁴

Das Zeiterlebnis Parsifals in der Peripetie ist in keiner chronologischen Ordnung durch eine syntagmatische Logik, sondern an die Erfahrung von Amfortas durch eine allegorische Zeit gekoppelt (man beachte die Symbole des Grals und des Speeres, die auf musikalischer Ebene evoziert werden). Wie lässt Wagner das geschehen? Man darf dazu nicht außer Acht lassen, dass Parsifal nicht einfach spontan fremde (von Amfortas) „Gedächtnisse anzapft“, bloß weil er sein prophezeiter Nachfolger ist, sondern weil er, als „reiner Tor“, seine individuelle Geschichte zum größten Teil vergessen hat. Dieser Konnex, der im Sinne der Figuraldeutung zwischen Amfortas und Parsifal im geteilten, allegorischen Raum besteht, muss in irgendeiner Weise für den „vergesslichen Toren“ verständlich gemacht werden.

3. Denkschritt: Das Vergessen im inneren Raum wird zur Erkenntnis im allegorisch äußeren Raum

Das Vergessen seiner individuellen inneren Zeit, daher seine geschichtliche Identität, wird ihm bewusst, daher vom *unmarked space* zum *marked space* gewandelt. Die Zeit, die Parsifal nicht

1987). Dtv, München 2004, S. 83. Für einen Überblick zur Thematik verweise ich auf das gesamte Kapitel 6 „Symbol und Allegorie“

¹³² Vgl. ebd., S. 109 ff. – Unterkapitel 6.8. „Thomas von Aquin und die Auflösung des allegorischen Universums“

¹³³ wie z. B.: „(...) das alte Testament wurde als Volksgeschichte und Gesetz der Juden entwertet, und verwandelte sich in eine Reihe von <Figuren>, das heißt Vorverkündigungen und Vorandeutungen des Erscheinens Jesu und der damit zusammenhängenden Ereignisse.“ Auerbach, Erich: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (1946). Francke Verlag, Bern/München 1967, S. 51

¹³⁴ Ebd., S. 75

mehr innerlich chronologisch erkennt¹³⁵, wird, mit der Erkenntnis, etwas vergessen zu haben (seinen Namen, seine Mutter), wieder in eine kurzfristige Nacheinander-Ordnung gebracht, allerdings nur in dem folgenden Verhältnis:

- a) früheres Vergessen, ohne es zu wissen
- b) aktuelles Vergessen, und es wissen

Der unmarkierte innere Raum der individuellen Zeit (das Vergessene) wird markiert und ausgesprochen. Im Moment der Verführung fühlt er nur Sehnsucht, und ruft *Amfortas!*

Was ist geschehen?

Meine These ist, dass Richard Wagner den ersten Schritt zur Peripetie der Handlung mit dem *Speermotiv* im Vergessen anzeigt. Der Grund liegt darin, dass in die Bewusstseinssebene des Vergessens eine Erfahrung tritt, die seine innere Erfahrung an etwas allegorisch Äußeres koppelt. Parsifal spürt den Speer, als er bemerkt, dass er vergessen hat. Der Speer hat schon Jesus und Amfortas Schmerzen verursacht und stellt die figurative Verbindung zu den beiden anderen her.

Das Schicksal des Heilands und des Königs ist gleichzeitig mit dem Schicksal Parsifals verbunden. Die Unsterblichkeit, die der Gral verleiht, trennt die Erlebnissphären der drei nicht mehr voneinander. Richard Wagner löst die Individualität Parsifals auf, indem er ihm das Zeitgefühl und somit das Gedächtnis nimmt, um Platz für ein neues Bewusstsein zu geben. Das Mitleid Parsifals wird im Sinne eines „ent-individualisierten“ christlich geprägten Mitfühlens verstanden.¹³⁶ Um seine Bestimmung zu erfüllen, muss er seine geschichtliche Identität ablegen und eine figurale Identität annehmen.¹³⁷

Die Psychologie würde sich vielleicht an dieser Konstruktion noch wünschen, dass der Stressmoment Parsifals einen entscheidenden Beitrag zum Mitfühlen am Erlebnis Amfortas beiträgt. Sowie die Hysterie, die wie im Falle der *Lucia di Lammermoor* zwischen Erlebtem und Phantasiertem schwer trennen lässt, so wird in dieser Art religiöser Hysterie im Moment der Gefahr und des Identifikationsstress' das Ich-Gefühl Parsifals in ein Du-Gefühl umgewandelt, um schließlich zu einem Wir-Gefühl zu werden.

Wie konstituiert Richard Wagner selbst die Funktion von Erinnerung in der Oper?

¹³⁵ Im ersten Aufzug glaubt Parsifal, „kaum zu schreiten“. „Parsifal ist also halb-ohnmächtig, sein Geist passiv. Wohl erlebt er vage, aber er ist nicht fähig, Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges zu unterscheiden.“ Rihm, Wolfgang: Raum, Zeit, hier. Bemerkungen zu einem Axiom Wagners. In: Borris (Hrsg.): 2001, S. 120

¹³⁶ Vgl. Kollowein, Hedwig: Der philosophische Gehalt von Richard Wagner „Parsifal“. Dissertation, Universität Wien 1940

¹³⁷ Ich verweise auf die Einleitung. Der Diskurs über Gedächtnis und Identität ist, wie in der Einleitung angedeutet, derart komplex, sodass ich hier wie in der Einleitung, Identität als ‚momentane Selbstbestimmung‘ definiere.

In seinem Theoriewerk *Oper und Drama* (1852) lässt er Text und Musik in zwei verschiedenen Funktionen der erinnerten Empfindung dienen:

„In dem reinen Wortverse enthält sie die aus der Erinnerung geschilderte, gedachte, beschriebene ungegenwärtige, aber *bedingende* Empfindung, in der rein musikalischen Melodie dagegen die *bedingte* neue, gegenwärtige Empfindung, in die sich die gedachte, anregende, ungegenwärtige Empfindung als in ihr Verwandtes, neu Verwirklichtes auflöst.“¹³⁸

Die musikalische Zusatzinformation ist somit keine Untermalung des Textes, sondern eine Unmittelbarmachung der Affekte eines Charakters, ein nonverbaler Code, der

„(...) mehr als der Gedanke, nämlich der vergegenwärtigte Gefühlsinhalt des Gedankens ist.“¹³⁹

Die Funktion von Erinnerung ist bei Wagner, so in *Oper und Drama*, immer auch an die Funktion der Ahnung gekoppelt:

„Die Ahnung ist das sich ausbreitende Licht, das, indem es auf den Gegenstand fällt, die dem Gegenstande eigentümliche, von ihm selbst aus bedingte Farbe zu einer ersichtlichen Wahrheit macht; die Erinnerung ist die gewonnene Farbe selbst, wie sie der Maler dem Gegenstande entnimmt, um sie auf ihm verwandte überzutragen.“¹⁴⁰

Auch wenn zwischen dem Theoriewerk und der Endfassung *Parsifals* beinahe drei Jahrzehnte vergangen waren, bleibt diese Interdependenz für Wagner erhalten, wie an der obigen Analyse gezeigt worden war. Die Erinnerungen sind nur im Zusammenhang mit den Visionen zu verstehen, ohne die sie sich nicht in der Verwirklichung der Ahnung (Bestimmung als Gralshüter), durch die musikalische Melodie gestützt, auflösen könnten.

Nun zurück zur vorhergehenden Oper, *Robert le Diable*:

Roberts Erinnerung an die Mutter dient nicht direkt einer sich erfüllenden Bestimmung, sondern als Verzögerung der Handlung, die zur Errettung führt. Er erhält im Moment der Verführung (durch die Geister in der Klosterruine und durch seinen teuflischen Vater Bertram) die rettenden Hinweise aus (s)einem Gedächtnis. Wenn die Anwesenheit der Schwester Alice, ihre Botschaft, sowie die plötzlichen Erinnerungsbrocken Roberts eine manifeste Absicht zur Beschützung Roberts spielt, so könnte auch Wagners Kundry eine Botin der Mutter darstellen. Was die beiden Erinnerungsstellen der Opern jedoch im Wesentlichen unterscheidet, ist, dass die Erinnerung an die Mutter im *Robert le Diable* im Verlaufe der Struktur syntagmatisch immer manifester wird und im *Parsifal* nur latent bzw. paradox über das Vergessen abläuft.

Weshalb dann überhaupt der Vergleich?

¹³⁸ Wagner, Richard: *Oper und Drama* (1852). Reclam, Stuttgart 1984, S. 340 f.

¹³⁹ Ebd., S. 342

¹⁴⁰ Ebd., S. 349

Auch wenn Giacomo Meyerbeers *Robert le Diable* für Richard Wagner eine musikalische und thematische Vorlage und Inspiration dargestellt hätte¹⁴¹, ist trotzdem in den vielen Jahren zwischen der *Robert*-Periode und der Vollendung des Textes von *Parsifal* das kollektive Erinnerungsverhalten in der abendländischen Kunst des 19. Jahrhunderts entschieden komplexer geworden. Der Umgang mit religiösen Themen in der Oper des 19. Jahrhunderts, wie am Beispiel Wagners und Meyerbeers gezeigt, schlägt sich im Umgang mit der Erinnerungsfunktion in der Peripetie nieder. In beiden Fällen ist die Vergangenheit, sei es durch ihre Auflösung oder ihre Erinnerung, als die wesentliche Präfiguration für das moralische Verhalten der Hauptperson zu verstehen.

¹⁴¹ „(...) hat doch Wagner als Chordirektor in Würzburg bei den „Robert“-Aufführungen vom 21., 25. und 30. April mitgewirkt;(...)“ Keller: 1979, S. 86
Zur Ähnlichkeit der Partituren dient der Abschnitt ‚Von Robert zu Parsifal‘ in genannter Publikation.

V Die Liebe im Gedächtnis. Form und Funktion der Erinnerung in Giuseppe Verdis *Othello* und Jules Massenets *Werther*

Bevor es mit der Untersuchung der Text- und Musikstruktur in den folgenden ausgewählten Opern weitergeht, sollte eine kurzer Rekurs auf die Frage nach dem Zusammenspiel von Gesang und körperlichem Ausdruck gemacht werden. Zur Wiederholung: Rossinis letzter Einsatz für eine Erhaltung des barocken Belcanto fand schließlich nur noch bei seinen beiden Zeitgenossen Bellini und Donizetti eine erkennbare Weiterführung. Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts öffnet sich die Gesangsform der Hauptstimmen zu einem dramatischen Sopran bzw. Tenor. Die feine Melismatik der Einzelstimmen tritt zugunsten anderer Emphasen zurück, wie zum Beispiel größere Orchester, aufwendige Inszenierungen und Chöre für die Massenszenen. Für die Komponisten von Solonummern ist somit das barocke Erbe keine Regel mehr, sondern eine mögliche Ausdrucksform und Verfeinerung.

Die erzählte Emotion als Inhalt und die emotionalisierte Erzählung als Form müssen in der Opernliteratur keine Kohärenz bilden. Erregung kann unerregt und codiert mitgeteilt werden, oder umgekehrt, uncodiert und erregt. Im barocken bzw. klassischen Gesang handelt es sich um die Codierung von Emotion, die in eine Art Reglementierung gesetzt ist, aber nicht um die Codierung von Emotion explizit in Erinnerung. Es gibt keine Notwendigkeit eines programmatischen Zusammenspiels in der Erinnerungsform, allerdings gibt es in jeder einzelnen Oper inhärente Funktionen der Erinnerung als Erzähkraft.

Der Belcanto lässt sich im Großen und Ganzen „heraus hören“, nicht zuletzt deshalb, da er sich als melismatischer Gesangstypus aus anderen Singstilen herausdifferenziert hat.

Die Codierung ist nachvollziehbar. Wie im III. Kapitel beschrieben, wird die Zerstückelung der Arienform als Sinnträger gewertet. Die Melismatik zeigt an, dass es sich um bestimmte Darstellungen von Emotion handelt, die in vielen Fällen den Operncharakter kennzeichnen.

In Giuseppe Verdis (1813-1901) *Othello*, Text von Arrigo Boito (1842-1918), uraufgeführt 1887 am Teatro della Scala in Mailand, ist eine Öffnung der Codierung aus der geschlossenen Arienform hin zur Deklamation vorgenommen worden.

„Mit dem Begriff der musikalischen Deklamation verbindet sich denn auch meist die Idee eines Gesanges, der die Sprache hervorkehrt, der sie verständlich, schön, sinngemäß und leidenschaftlich vorträgt. Wo deklamiert

wird, beherrscht die Sprache die Musik oder hält ihr wenigstens die Waage. In dem Maße, in dem sich Sprache in der Musik verliert (Belcanto, Anm.), hört diese auf, zu deklamieren.“¹⁴²

Aus dieser Gegenüberstellung synthetisiert Verdi einen einzigartigen Stil:

„Rezitativisches und Arioses schmelzen zusammen in den unendlich wandlungsfähigen *canto declamato*, aus dem Verdi alle Nuancen zwischen pathosgefülltem, ausladendem Gesang und rezitativischem Tonfall entfaltet.“¹⁴³

Die letzte seiner tragischen Opern entpuppt sich als Innovation, die, vielleicht von Wagner beeinflusst, die barocke Tradition der Melismatik in der Arienform zugunsten eines orchestralen und deklamatorischen Schwerpunkts verabschiedet.

„(...) durch die Bevorzugung der Deklamation vor dem Belcanto (wenn man diesen auf das späte 19. Jahrhundert im Grunde nicht zutreffenden Begriff verwenden will) wurde – nach Wagner mit *Othello* eine neue Epoche des Gesangs auch in Italien eingeleitet, (...)“¹⁴⁴

Der Grund für die Auflösung gewisser Praktiken der klassischen italienischen Schule dürfte vielleicht auch mit der Herangehensweise an den Shakespeareschen Stoff zu tun haben.

Die Formen der Erinnerungen in *Othello* sind zu komplex, um sie bloß mit dem Medium der Stimme anzeigen zu können. Die geschlossene Arienform lässt nicht so sehr auf den Aktualitätsgehalt der Aussage schließen, sowie es deklamatorische Sequenzen vorführen können. In *Othello* bekommt die deklamatorische Form der Erinnerung allerdings eine Tiefenstruktur, die vielschichtiger als ihre Funktion im Handlungsverlauf ist.

Was mit den leiblichen Komponenten auf der Ebene des Textes und des Gesangs geschieht, sollte anhand der beiden hervorgehobenen Erinnerungsmomente untersucht werden.

Zunächst aber noch zur Handlung:

Der afrikanisch stämmige Othello, siegreicher Führer der venezianischen Flotte, kehrt zu seinem Stützpunkt auf der Insel Zypern zurück. Nach der Rückkehr erfährt sein Adjutant Jago, dass Cassio an seiner Statt zum Hauptmann befördert wurde, was in ihm Neid erweckt. Jago verursacht einen bewaffneten Streit zwischen Cassio und Roderigo. Othello tritt auf und bestraft Cassio, indem er ihm den Hauptmannstitel wieder entzieht.

Othello und Desdemona bekunden in der folgenden Szene ihre gegenseitige Liebe. Als Cassio bei Desdemona um Hilfe bittet, um Gnade von Othello zu erlangen, wirft Jago den Verdacht eines Ehebruchs auf. Wegen des Taschentuchs von Desdemona, das angeblich im Gemach Cassios gefunden wurde, glaubt Othello immer mehr an die Untreue seiner Frau. Einer langen

¹⁴² Metzler, J. B. (Hrsg.): Das Neue Lexikon der Musik. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1996, S. 632, ‚Deklamation‘

¹⁴³ Kunze, Stefan: Der Verfall des Helden. In: Csampai (Hrsg.): *Othello* 1981, S. 35

¹⁴⁴ Schmierer (Hrsg.) : 2002, S. 314

Kette von Szenen, in denen die Eifersucht Othellos, von Jago unterstützt, immer stärker wird, folgt schließlich die Ermordung der unschuldigen Desdemona durch Othello. Er ersticht sich zum Schluss selbst.

Die Harmonie der Liebesbekundung, die Intrige des bösen Charakters Jago, die Komplikation durch den Verdacht der Eifersucht, die Instrumentalisierung von sachlichen Symbolen (das Taschentuch) und der sukzessive Anstieg zum tragischen Ende ergeben einen Spannungsverlauf, der eben auch schon in der Vorlage Shakespeares gegeben ist. Es wird alles geboten, was im Sinne von Aristoteles' *Poetik* „Jammer und Schaudern“ hervorrufen soll.¹⁴⁵

Boito und Verdi dürften aber noch etwas Anderes als den strengen Vollzug der Tragödie im Sinne gehabt haben. Es sind in den paradigmatischen, daher aus dem Handlungsverlauf enthobenen Stellen einige Feinheiten im Umgang mit Erinnerung zu erkennen, die allerdings schon bei Shakespeare formuliert worden sind. So ist die Liebeserklärung Othellos und Desdemonas auf zwei Erinnerungsebenen gebettet. Sie erinnern sich nicht vorrangig an ihre ersten Handlungen als Liebende, sondern an die Erzählungen Othellos von einer davor liegenden Zeit. Sie erinnern sich an die Praxis der Erinnerungserzählung. Noch vielschichtiger ist das Lied vom Weidenbaum, als „Musik in der Musik-Element“, das Desdemona kurz vor ihrer Ermordung singt. Dazu aber etwas später. Die Erinnerungen in *Othello* funktionieren allesamt als eine Verzögerung der Spannungsentwicklung, allerdings nicht als Verzögerung der Handlung selbst. Es werden für die bedrohte Desdemona keine rettenden Minuten gewonnen, als sie das *Lied der Weide* singt. Die beiden signifikanten Erinnerungsmomente in *Othello* sind nur für die Zuschauer gedacht, als das, was die „Fallhöhe“ aufbauen soll, von der die Protagonisten schließlich stürzen sollen.¹⁴⁶

¹⁴⁵ „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werde – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorrufft (...)“ – Aristoteles: *Poetik*. Reclam, 1982, S. 19

¹⁴⁶ Vgl. Kunze, in: Csampai (Hrsg.): *Othello* 1981, S. 11

V.1 Das Liebesduett von Othello/Desdemona und das *Lied der Weide*

Nachdem der Kampf ziemlich am Beginn der Handlung beruhigt worden war, schickt Othello alle Anwesenden zurück auf ihre Posten bzw. nach Hause. Nur er und die wach gewordene Desdemona bleiben in der Nähe der Festungsmauer zurück.

Die Erzählzeit ist im Moment des Sprechens gegeben, die erzählte Zeit unterteilt sich in

1. Ordnung: Die geteilte Erinnerung an die Erzählungen Othellos und an die Reaktionen Desdemonas darauf.
2. Ordnung: Die Inhalte dieser Erzählungen einer individuellen Vor-Vergangenheit Othellos.

<p>(Desdemona, atto primo, scena terza)¹⁴⁷ (...) <i>Te ne rammenti!</i> <i>Quando narravi l'esule tua vita</i> <i>E i fieri eventi e i lunghi tuoi dolor,</i> <i>Ed io t'udia coll'anima rapita</i> <i>In quei spaventi e coll'estasi in cor.</i> (Othello) <i>Pingea dell'armi il fremito, la pugna</i> <i>E il vol gagliardo alla breccia mortal,</i> <i>L'assalto, orribil edera, coll'ugna</i> <i>Al baluardo e il sibilante stral.</i></p>	<p>Desdemona erinnert Othello an ihre Anteilnahme an seinen Erzählungen (1. Ordnung) von einem Leben voll Schmerz (2. Ordnung).</p> <p>Er gibt die Erzählungen wieder (1. Ordnung), die von Kriegserfahrungen berichten (2. Ordnung).</p>
<p>(Desdemona) <i>Poi mi guidavi ai fulgidi deserti</i> <i>All'arse arene, al tuo materon suol;</i> <i>Narravi allor gli spasimi sofferti</i> <i>E le catene e dello schiavo il duol.</i> (Othello) <i>Ingentilia di lagrime la storia</i></p>	<p>Hier wechselt die Erinnerung 1. Ordnung kurz in ein anderes Setting, welches die Erzählung des Sklavenschicksals Othellos hervorruft (2. Ordnung).</p> <p>Othello bringt in seine Erinnerung 1.Ordnung</p>

¹⁴⁷ Vorliegende Textquelle bei Reclam, 1996, S. 31 f.

<p><i>Il tuo bel viso e il labbro di sospir; Scendean sulle mie tenebre la gloria, Il paradiso e gli astri a benedir.</i> (Desdemona)</p> <p><i>Ed io vedea fra le tue tempie oscure Splender del genio l'eterea beltà.</i> (Othello)</p> <p><i>E tu m'amavi per le mie sventure Ed io t'amavo per la tua pietà.</i> (Desdemona)</p> <p><i>Ed io t'amavi per le mie sventure E tu m'amavi per la mia pietà.</i> (Othello)</p> <p><i>Venga la morte! E mi colga nell'estasi Di quest' amplesso Il momento supremo! Tale è il gaudio dell'anima che temo, Temo che più non mir sarà concesso Quest'attimo divino Nell'ignoto avvenir del mio destino.</i> (Desdemona)</p> <p><i>Disperda il ciel gli affani E Amor non muti col mutar degli anni.</i> (Othello)</p> <p><i>A questa tua preghiera 'Amen' risponda la celeste schiera.</i> (Desdemona)</p> <p><i>'Amen' risponda.</i> (Othello)</p>	<p>leibliche Metaphern der Anteilnahme Desdemonas ein (Tränen vom Gesicht, Seufzer von den Lippen).</p> <p>In ihrer Erinnerung 1. Ordnung sieht sie die „die himmlische Schönheit des Genius auf seinen dunklen Schläfen leuchten“.¹⁴⁸</p> <p>Die gegenseitige Liebeserklärung (sie liebt ihn ob seiner Leiden, und er liebt sie für ihr Mitgefühl) steht auf den beiden verschiedenen Zeitebenen (seine Leiden sind 2. Ordnung, ihr Mitgefühl ist 1. Ordnung). Othellos Bewusstsein wechselt in die Erzählzeit und wünscht sich die Auflösung aller Zeitfolge im Augenblick, „Sollte der Tod kommen!“ Er fürchtet, dass das momentane Glück in der Zukunft nicht erhalten werden könnte.</p> <p>Sie beten beide, dass diese Harmonie bleibt.</p>
---	--

¹⁴⁸ Diese eigenartige Metapher muss im Zusammenhang mit dem Akt der Erzählung (1. Ordnung) verstanden werden. An den Schläfen, d.h. Teil des Kopfes äußert sich das Gedächtnis Othellos als eine Leidensgeschichte, der eine göttliche Bedeutung zukommt, Desdemona blickt ihn an und sieht seine Erzählung „aus dem Kopf hervor leuchten.“ Eine leichte Anspielung auf den Heiligenschein bzw. den Dornenkranz Christi ist nicht zu übersehen.

<p><i>Ah' la gioia m'innonda</i> <i>Si fieramente... che ansante mi giaco.</i> <i>Un bacio...</i> (Desdemona) <i>Othello!</i> (Othello) <i>Un bacio... ancora un bacio.</i> (...)</p>	<p>Mit einem klar wieder erkennbaren musikalischen Motiv, das im Finale der Oper wieder auftaucht und den Tod der beiden besiegelt, untermalt Verdi die Kusszene,. (Seine oben genannte Aufforderung an den Tod, der ihre Liebe in Zeitlosigkeit kondensieren soll, erfüllt sich dann auch schließlich.)</p>
--	--

Tatsächlich hatte Shakespeare keine vergleichbare Szene eines Liebesduetts. Den Beginn ihrer Liebe in der Erinnerung 1. Ordnung wird im Original (1. Akt in Venedig, der in der Version Verdis gestrichen wird) allein nur von Othello erzählt.¹⁴⁹

“Her father lov’d me, oft invited me,
 Still question’d me the story of my life,
 From year to year; the battles, sieges, fortunes
 That I’ve pass’d:
 (...)”

Die Erzählung der Erinnerung 2. Ordnung richtet sich zunächst an Desdemonas Vater, der bei Verdi keine Rolle in den Anfängen spielt. Er gibt schließlich Desdemonas glühendes Interesse an seinen Erzählungen mit eigenen Worten wieder:

“(...) this to hear would Desdemona seriously incline;
 But still the house-affairs would draw her thence,
 And ever as she could with haste dispatch,
 She’ld come again, and with a greedy ear
 Devour up my discourse; (...)
 And often did beguile her of her tears,
 When I did speak of some distressed stroke
 That my youth suffer’d: my story being done,
 She gave me for my pains a world of sighs;
 (...)”

Mit der Darstellung, wie er ihrem Vater die Umstände ihrer Liebe erklärt hat (Erinnerung 1. Ordnung), schließt Othello die Erzählung an Jago folgendermaßen ab (Erzählzeit auf der Bühne):

¹⁴⁹ Shakespeare, William: Othello. The Arden Shakespeare paperbacks, London 1967, S. 28 f.

“I should but teach him how to tell my story,
And that would woo her. Upon this hint I spake:
She lov’d me for the dangers I had pass’d
And I loved her that she did pity them.
(...)”

Die verschiedenen Erzählebenen sind schon bei Shakespeare, im Vergleich zu vielen anderen klassischen Bühnenstücken, relativ komplex: Othellos Gefahren stehen in der Vorvergangenheit (*dangers I had pass’d*) und Desdemonas Anteilnahme in der Mitvergangenheit (*she did pity them*). Die grammatikalische Unterscheidung der beiden Zeitebenen kommt bei Verdi nicht mehr vor:

*E tu m’amavi per le mie sventure
Ed io t’amavo per la tua pietà.*

Inhaltlich übernehmen Boito/Verdi auch die leiblichen Metaphern der Anteilnahme, die bei Shakespeare noch eine andere Qualität an Lyrismus haben:

(...) *She’ld come again, and with a greedy ear devour up my discourse: (...)*
(...) *She gave me for my pains a world of sighs.(...)*

Boito/Verdi:

*Ingentilia di lagrime la storia
Il tuo bel viso e il labbro di sospir;*

Boito und Verdi adaptieren die Tradition des Liebesduetts und öffnen Syntax und Versform zur Deklamation. Das Duett ist dennoch paradigmatisch aus dem Handlungsverlauf enthoben und bildet die Harmonie, die langsam und stetig in der Katastrophe enden soll.

„Das Duett beschwört zwar die Liebesgegenwart, doch durch das Aufrufen einer Vergangenheit, durch den Rückblick steht es bereits jenseits der realen Welt, *jenseits der Tat*. Der Erzählmodus regiert die musikalische Struktur. Mit der *Aufhebung jeder Art vorgeprägter Geschlossenheit und affektiver Typisierung* werden ungeahnte Dimensionen dieser Liebesbeziehung freigesetzt. Der Erzählmodus führt andererseits das illusionäre Zusammenfallen von Vergangenheit und Gegenwart in der Ekstase des Augenblicks herbei. Das Liebesduett ist insofern der *Schlüssel zum Verständnis des tragischen Geschehens*, als hier deutlich wird, wie sehr Othellos Heldentum, ja seine Existenz an seine Liebe geknüpft ist.“¹⁵⁰

Es ist insofern richtig, dass die gesamte Erzählung an keine syntagmatische Handlung gekoppelt ist, und daher *jenseits der Tat* steht. Die Offenheit der Gesangsform indiziert jedoch

¹⁵⁰ Kunze, in: Csampai (Hrsg.): Othello 1981, S. 11 f., die kursiven Stellen sind von mir formatiert.

ein gewisses rezitatives Bewusstwerden der Gefühlsgegenwart.¹⁵¹ Die Herauslösung der Szene aus dem Spannungsverlauf, der den Großteil der Oper ausmacht, isoliert sie nicht von der Bedeutung für die nachfolgenden Geschehnisse. Es scheint fast so, als würde Othello und Desdemona in die doppelt gekennzeichnete Vergangenheit ausholen, um eine Gegenwart zu bezeichnen. Dadurch, dass sie vor-vergangene Ereignisse für eine vergangene Erzählzeit wachrufen, werden die Umstände in der Bühnen-Erzählzeit aktuell. Sie werden sich nun ihrer Liebe wieder bewusst, als sie sich die Anfänge ihrer Liebe über die Erzählhandlung ins Gedächtnis rufen. Ihre programmatische Feststellung, wer wen wofür geliebt hat, zeigt eine Verhaltensstruktur an. Andere Elemente des Duetts sprechen für eine Aktualisierung dieser Struktur: Die leiblichen Metaphern der Tränen und der Seufzer in der Erinnerung 1. Ordnung, die eine Vorbereitung für den „realen“ Kuss darstellen, sowie die Verbindung der erlittenen Qualen in der Erinnerung 2. Ordnung und die Furcht vor dem Unglück (*Venga la morte*) im Moment der „realen“ Erzählzeit. Das Bewusstsein Othellos trägt noch in sich die Möglichkeit von Schmerz, und nicht nur die Erinnerung daran. Er fürchtet den Glücksverlust.

Und damit ist gegeben, womit eine These erstellt werden kann:

Die Funktion der Erinnerung in dem Liebesduett Othello mit Desdemona ist die einer Theorie der Liebe, welche auf zeitliche sowie kulturelle Verschiedenheit aufgebaut und die in der Praxis der Tragödie zum Scheitern verurteilt ist. Im Versuch, die Erinnerung 1. Ordnung als harmonisches Zusammenspiel ihres Mitgefühls und seines davor liegenden Schicksals zu evozieren, liegt auch die Botschaft an das Publikum, sich dieser Theorie immer bewusst zu sein, wenn es den kontinuierlichen Absturz in die Tragik verfolgt. Die Erinnerung funktioniert vor allem für das Publikum. Sie ist weiters eine möglichst ausführliche Darstellung der beiden Rollencharaktere. Das Duett beinhaltet alle Information, die wir benötigen, um das Verhalten der beiden im weiteren Geschehen verstehen zu können.

Das *Lied der Weide* oder *Canzon del Salice* wird zu Beginn des vierten und letzten Aktes von Desdemona gesungen. Sie trägt es ihrer Dienerin Emilia vor, um ihre Trauer und Verzweiflung auszudrücken, die sich im Laufe der vorhergehenden Handlung durch die aggressiven Eifersuchtsszenen Othellos aufgebaut hatten.

(Desdemona, atto quarto, scena prima)	
---------------------------------------	--

¹⁵¹ Vgl. „Die Arie ist der Ort der Affektdarstellung, während das Rezitativ der Affektbegründung dient.“ Gier: 2000, S. 73

*Son mesta tanto.
 Mia madre aveva una povera ancella
 Innamorata e bella;
 era il suo nome
 Barbara. Amava
 Un uom che poi l'abbandonò; cantava
 Una canzone: la canzon del Salice.
 Mi disciogli le chiome:
 Io questa sera ho la memoria piena
 Di quella cantilena:
 "Piengea cantando
 Nell'erma landa,
 Piengea la mesta.
 O Salce! Salce! Salce!
 Sedea chinando
 Sul sen la testa!
 O Salce! Salce! Salce!
 Cantiamo! Il Salce funebre
 Sarà la mia ghirlanda.
 (...)
 Scorreano i rivi fra le zolle in fior,
 Gemea quel core affranto,
 E dalle ciglia le sgorgava il cor
 L'amara onda del pianto.
 O Salce! Salce! Salce!
 Cantiamo! Il Salce funebre
 Sarà la mia ghirlanda.
 Scendean gli augelli a vol dai rami cupi
 Verso quel dolce canto,
 E gli occhi suoi piangevan tanto, tanto,
 Da impietosir le rupi."
 (Ad emilia, levandosi un anello dal dito)
 Riponi quest'anello.*

Desdemona erzählt Emilia von einer Magd ihrer Mutter, die einen Mann liebte, der sie dann verließ.

Diese Magd, Barbara, sang darauf das Lied der Weide, woran sich Desdemona erinnert.

Das Lied handelt von „einer Traurigen“, die einen Weidenbaum besingt. Es tauchen Bilder von Bächen, Vögeln und Felsen auf, die ihrer Trauer beiwohnen.

Desdemona unterbricht sich, um Emilia einen Ring zur Verwahrung zu geben.

<p><i>Povera Barbara! Solea la storia Con questo semplice suono finir: “Egi era nato – per la sua gloria Io per amar...”</i> (<i>Interrompendo.</i>) <i>Ascolta. Odo un lamento. Taci. Chi batte a quella porta?...</i> (Emilia) <i>È il vento.</i> (Desdemona) <i>“Io per amarlo e per morir. Cantiamo! Salce! Salce! Salce!”</i> <i>Emilia addio. Come m’ardon le ciglia! È presagio di pianto. Buona notte. Ah, Emilia, Emilia, addio, Emilia, addio!</i></p>	<p>Sie gibt nun den Schluss des Liedes wieder, so wie ihn die „Arme Barbara“ gesungen hatte.</p> <p>Desdemona unterbricht ein weiteres Mal, da sie glaubt, einen Klagelaut bzw. das Klopfen an der Tür zu hören.</p> <p>Emilia versichert ihr, dass es der Wind ist.</p> <p>Desdemona wiederholt noch ein letztes Mal die „Anrufungsformel“ an die Weide und verabschiedet ihre Dienerin.</p>
--	---

Ähnlich wie im Liebesduett ist dieses Narrativ auf zwei verschiedenen Zeitebenen gebettet.

1. Die Erinnerung an die Magd in ihrer performativen Rolle als Vortragende eines Liedes.
2. Das Lied selbst handelt von einer unbenannten „Traurigen“, hier ein Art dritte Identifikationsfigur für Barbara sowie für Desdemona, die in dieser allegorischen Trauerlandschaft den Weidenbaum besingt. Als weiteres Identifikationsobjekt ist die Trauerweide codiert.

Während das Liebesduett von zwei realen Vergangenheiten ausgeht, ist hier die zweite Ordnung eine Fiktion, die Desdemona mit Symbolen und Ausdrucksmöglichkeiten versorgt, um eine vorläufige Katharsis ihres emotionalen Zustandes zu bewirken.

Aus dieser doppelten Identifikation über die Magd (Barbara) und über die im Lied situierte unbekannte „Traurige“ heraus wird die Klage unmittelbar in die Erzählzeit auf der Bühne transformiert. Erstens zieht die Anteilnahme an dieser symbolischen Klage die Einbildung eines wirklichen Klagelautes bzw. die Gegenwart einer dritten Person nach sich (*Ascolta. Odo un lamento. Taci. Chi batte a quella porta?...*), zweitens übernimmt Desdemona die Phrase der Barbara (*Egi era nato – per la sua gloria - Io per amar*) für ihre eigenen Umstände (*Io per amarlo e per morir*) und als dritten und letzten Schritt der Aktualisierung erfolgt ein ganz

persönliches Anrufen der Weide, das von der Figur Desdemona in die direkte Rede gesetzt wird (*Salce! Salce! Salce!*).

Die Vermengung von Erinnerung, Vision und Halluzination wurde in dieser Arbeit beispielsweise schon in Donizettis *Lucia die Lammermoor* herausgelesen und mit der Feststellung kommentiert, dass die emotionale Zerrüttung eines Charakters bewirkt, dass nicht zwischen Vergangenheit, Gegenwart, Realität und Fiktion unterschieden wird.

Der Form nach kehrt Verdi mit dem *Canzon del Salice* wieder zur geschlossenen Arie zurück, die nur kurz zwischendurch von der direkten Rede an Emilia unterbrochen wird. Das liegt auch darin begründet, dass Shakespeare dafür auch die Vorlage eines Liedes gegeben hat. Die Erzählung ist als Lied gedacht und gibt daher keinen Anlass, sich in eine deklamatorische oder gar rezitativische Form versetzen zu lassen.

Desdemona (singing)

“the poor soul sat sighing, by a sycamore tree,

sing all a green willow:

her hand on her bosom her head on her knee,

sing willow, willow, willow.

The fresh streams ran by her, and murmur'd her moans,

Sing willow, willow, willow.

Her salt tears fell from her, which soften'd the stones;

(...)”

Was den wesentlichen Unterschied der Oper Verdis zum Drama Shakespeares in Falle des *Lied der Weide* ausmacht, ist die onomatopoetische Zusatzcodierung des Wortes *Sal(i)ce*, daher ‚Weide‘. Im Kapitel III wurde darauf aufmerksam gemacht, dass die sprachliche Codierung auch leibliche Kommunikation mit transportieren kann, so meist im Falle des Seufzers.

Im Gegensatz zu *willow* eignet sich das italienische *Salice* aufgrund seiner Betonung auf dem Laut ‚A‘ besser, um einen Seufzer darzustellen. Ähnlich wie die italienische Formel *Ahime!*, das französische *Hélas!*, das englische *Alas!* oder das deutsche *Ach!* lässt sich das Signifikat, das Objekt ‚Weidenbaum‘, in seiner Konnotation mit der Trauer, da der Baum selbst mit seinen hängenden Ästen einen von Trauer gebeugten Menschen ähnelt, von dem Signifikanten, dem Wort *Salice*, vertreten. Es ahmt onomatopoetisch den Seufzer nach, der ebenfalls Ausdruck von Trauer ist. Allerdings musste hier Boito bzw. Verdi das ‚i‘ aus *Salice* entfernen, um die zweisilbige Form des Seufzers zu erhalten – *SALCE!*

Noch weiter impliziert das Seufzen eine grundsätzliche Symbolik – den lebenserhaltenden Atem selbst. Die Symbolik des verletzlichen Atmungsorganes ist mit dem Wind im

Zwiegespräch von Desdemona und Emilia in Verbindung zu setzen, den Desdemona für eine Klage hält. Außerdem bereitet die Symbolisierung und Manifestierung des Atems im *Salce* ganz handlungspragmatisch den Mord an Desdemona vor. Othello erwürgt sie, in anderen Versionen erstickt er sie mit einem Kissen. Es würde einen Bruch in der semiotischen Struktur von *Othello* bedeuten, wenn Desdemona anders als durch den Erstickungstod sterben würde. Dafür gibt uns das Liebesduett auch schon genügend Hinweise. Erinnern wir uns, dass Othello selbst, gleichermaßen in der Version Shakespeares als auch in vorliegendem Falle Verdis die Kraft des Anteil nehmenden Seufzens von Desdemona in der Erinnerung 1.Ordnung betont:

She gave me for my pains a world of sighs;

bzw.

Ingentilia di lagrime la storia

Il tuo bel viso e il labbro di sospir

Dass eben genau dieser mitfühlende und seufzende Atem Desdemonas von Othello zum Schluss erstickt wird, ist kein Zufall und unterstreicht die tragische Ironie der Geschichte.

Die letzte Szene des Abschieds Othellos von seiner so eben ermordeten Desdemona steht mit dem Duett in Verbindung, was nicht zuletzt am deutlichsten die Wiederholung des Kussmotivs anzeigt. Othello beugt sich über die Tote und gibt ihr mit den Worten *un bacio, un bacio ancora, un altro bacio* einen letzten Kuss, wobei das Motiv erklingt. Der starke Konnex der beiden Szenen, von der Harmonie zur Katastrophe, wird vor allem dadurch angezeigt, dass das Motiv genau nur an diesen beiden Stellen ertönt. Verdi setzt das Motiv so wirkungsvoll sparsam zum Schluss ein, dass das Publikum unverwechselbar an das Liebesduett erinnert wird. Die makabre Entgegenstellung des Erstickens und des Kusses macht die Betonung deutlich, die in dem Drama auf der Symbolik des „Lebenshauches“ liegt. Der Kuss wird zum letzten Ausdruck der Erinnerung.

„Denn anders als alle Erlösungsschlüsse in der früheren Oper (nicht nur Verdis) beschwören die acht Takte des Liebesmotivs nichts Zukünftiges, keine Hoffnung. Sie sind trotz einiger Änderungen in der Instrumentation Zitat eines Vergangenen, das musikalisch aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, in gedehnte Klänge verdämmert.“¹⁵²

Um der implizierten Gegenwarts- bzw. Zukunftslosigkeit dieser Liebe formal entgegenzuwirken, unterstützen die Aspekte der Leiblichkeit in Semantik (Körpermetaphern) und Ausdruck (Deklamation) eine scheinbare Kontinuität der realen Liebe. Dennoch, obwohl die Liebe, wie wir am Handlungsverlauf erkennen können, Theorie und Erinnerung bleibt,

¹⁵² Kunze, in: Csampai (Hrsg.): *Othello* 1981, S. 14

erfüllt sie die Rolle eines Musters, nach dem sich die Handlung richtet. Wie diese Handlungsmuster der beiden ehemals rein Liebenden aussehen, lässt sich über den Großteil der Oper anhand der Dialoge und Szenenanweisungen erkennen.

Zum einen, ganz deutlich, steht die Ohnmacht der Frau gegenüber der aktiven Handlungsfreiheit des Mannes. Othello, um es lapidar zu formulieren, handelt, und Desdemona verzweifelt. Auch die Erinnerungspraktiken zeigen schon das Verhältnis an – er erzählte, sie bemitleidete ihn. Wenn nun die leidvolle Vergangenheit eines Mannes, in seiner Heldenhaftigkeit als auch in seiner Opferrolle, und das darauf geäußerte Mitleid der Frau die einzigen Grundlagen einer Liebe bilden, dann kann es nicht verwundern, dass die Beziehung in ihrer damit implizierten Gegenwartslosigkeit auch keine Zukunft haben kann. Die Theorie wird nicht adäquat den Umständen angepasst, sie hält den Erschütterungen durch die Eifersucht nicht stand.

Die „unvernünftigen“ Handlungsmuster sowie die gleichermaßen hysterischen und idealisierenden Anteile der „Opernliebe“ sind Symptom einer Vorstellung, dass der Liebe eine von der Alltagsrealität abgelöste Erlösungsrolle zukommt. Sozialgeschichtlich hängt das damit zusammen, dass

„(...) ein fortan zunehmend sich selbst überantwortetes, selbst-diszipliniertes und selbst-reflexives Individuum, das sich in eine im Lauf der letzten zweihundert Jahre immer konkurrenzhafter werdende kapitalistische Welt verschlagen findet, sehnsüchtiger wird nach einer bergenden und heilenden Liebe.“¹⁵³

Das narrative Mittel der Erinnerung, nachdem es keine handlungsorientierte Funktion in *Othello* innehat, kann uns somit zeigen, wohin der Topos der reinen Liebe in der Oper gesetzt wird. Diese bergende und heilende Liebe bekommt in der Opernliteratur einen exklusiven Platz in der Erinnerung, da sie dort unveränderbar und sicher vor der Handlung bestehen kann. Diese Liebe bleibt somit von der komplexen Gegenwart unangetastet, lässt sich aber daher auch nicht in ihr realisieren.

¹⁵³ Sieder, Reinhard: Eine kurze Geschichte der Liebe in der Moderne (Manuskript). 2007, S. 2 f.

V.2 Jules Massenets *Werther* und die Liebe im Gedächtnis

Die bergende und metaphysische Liebe wird in der Opernliteratur mit berühmten und einflussreichen Beispielen repräsentiert. Dennoch, anfangs dominiert von der entrückten und schließlich realisierten Liebes-Erlösung in *Fidelio* (1814) und Carl Maria von Webers (1786-1826) *Freischütz* (1821), wandelt sich das Paradigma zur tragischen und unmöglichen Liebe der Spätromantik, wie in Verdis *La Traviata* (1853) oder in Wagners *Tristan und Isolde* (1865) stilisiert. Es entspricht einer fast logischen Folge, dass der Franzose Jules Massenet (1842-1912) mit seiner Oper *Werther* (uraufgeführt 1892 in Wien, Textdichter Édouard Blau, Paul Milliet und Georges Hartmann) auf einen Stoff zurückgreift, der den Topos der unmöglichen Liebe und des damit einhergehenden Freitods mit durchschlagender Wirkung für die Liebesvorstellungen des 19. Jahrhunderts bestimmend machen konnte – der Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* (1774) von Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Die Fiktion wurde zu einem realen Phänomen:

„Viele junge Männer erkennen sich in Werther wieder, kleiden sich wie er, und nicht wenige begehen nach seinem Vorbild Selbstmord. Hier wird ein romantisches Lebensgefühl, ein bestimmter Körper- und Kleider-Code und eben auch ein Liebescode von einigen allzu wörtlich in das eigene Leben kopiert und von Tausenden spielerisch nachgeahmt. Ein Werther-Fieber grassiert. Es entzündet sich an der Differenz von Leidenschaft und Vernunft und markiert eine erste, exaltierte und heroische Phase der romantischen Liebe. Das naturschwärmerisch und literarisch überhöhte Begehren erzeugt ein ‚heiliges‘ und ‚echtes‘ Gefühl.“¹⁵⁴

Als Opéra lyrique ist Massenets Oper in eine Reihe mit Charles Gounods (1818-1893) *Faust* (1859) und Jacques Offenbachs (1819-1880) *Les Contes d'Hoffmann* (1881, posthum) zu stellen, die sich literarische (deutscher Provenienz) und nicht historische Stoffe vornehmen. Die Konzentration auf die Perspektive der Hauptperson wird in der Oper musikalisch angedeutet.

„Auf der musikalischen Ebene hat Massenet die Perspektivierung dadurch umgesetzt, dass er die zentralen Erinnerungsmotive sämtlich aus dem Personalmotiv Werthers entwickelt hat.“¹⁵⁵

Der junge Gelehrte Werther geht mit Charlotte, eine Freundin, an einem Sommerabend zu einem Tanzball. Ihr Verlobter Albert kehrt kurze Zeit später unerwartet von einer Dienstreise zurück und wird von der Schwester Charlottes, Sophie empfangen. Werther gesteht Charlotte bei der Heimkehr seine Liebe (1. Akt). Ein paar Monate später ist Charlotte allerdings mit

¹⁵⁴ Ebd., S. 1

¹⁵⁵ Gier: 2000, S. 284

Albert in die Ehe getreten, was Werther eifersüchtig macht. Charlotte bittet ihn, sie erst zu Weihnachten wieder zu sehen (2.Akt). Nach dieser Frist, es ist mittlerweile Dezember, liest Charlotte seine Briefe, er selbst trifft bald darauf zu dem Wiedersehen ein. Er erkennt die Ausweglosigkeit und erbittet die Pistolen von Albert. Charlotte schickt sie ihm (3.Akt). Am Heiligabend schließlich sucht Charlotte nach Werther und findet ihn, dem Tode nahe, nach seinem Suizid auf. Sie gesteht ihm ihre Liebe, er stirbt in ihren Armen (4. Akt).

Ohne genau auf die Unterschiede zwischen dem literarischen Vorbild und der Oper einzugehen,¹⁵⁶ werden nun die Erinnerungspraktiken der Hauptpersonen auf drei Bewusstseinssebenen gestellt:

- 1) Der Glaube Werthers an die ideale Liebe
- 2) Die Erinnerung Werthers und Charlottes an die einst mögliche Liebe und die Ahnung Alberts davon
- 3) Das Bewusstwerden einer unmöglichen Liebe

Ad.1) Die ideale Liebe: Das heilige Gefühl der idealen Liebe für Charlotte wird im ersten Akt der Oper von Werther mit metaphysischen Attributen gekennzeichnet.¹⁵⁷

*Mon âme a reconnu votre âme, Charlotte,
et je vous ai vue assez
pour savoir quelle femme vous êtes!*

In einer beinahe platonischen Idealvorstellung glaubt Werther die Person Charlotte vor allem so zu kennen, weil seine Seele ihre Seele wieder erkannt habe. Werthers Liebeswahn bedient sich immer wieder der Motive des christlichen Bedeutungssystems, um sich auszudrücken. Nach der ersten Wiederbegegnung, nachdem Charlotte Werther „verbannt hat“, fleht Charlotte Gott um Hilfe an, dass er ihr beistehe, Werthers Liebeserklärungen zu verkräften. Werther aber behauptet gerade, dass diese göttliche Hilfe nur darin bestehen könne, die beiden in göttlicher Liebe zu vereinigen.

(acte trois, Werther)

Mais l'amour seul est vrai, car c'est le mot divin!

¹⁵⁶ Im vorhergehenden Falle von *Othello* hat es deshalb Sinn gemacht, da sowohl die Grundlage als auch die Interpretation der Oper dramatische Kunstformen sind. Ich werde zu Schluss dieses Kapitels noch eine allgemeine These zum Verhältnis der lyrischen Oper zu seinen romantischen literarischen Vorlagen aufstellen.

¹⁵⁷ Siehe Textquellen

Sein Glaube ist, dass ihre Seelen sich in einer vorgeburtlichen Sphäre schon füreinander versprochen haben. Das primäre Gedächtnis Werthers ist daher metaphysisch situiert.

Beim Sterben Werthers wünscht sich schließlich auch Charlotte die metaphysische Vereinigung.

(quatrième acte, Charlotte)

Que ton âme en mon âme éperdument se fonde !

Ad.2) Die mögliche Liebe: Wir erfahren von einer konkreten Bekanntschaft Werthers mit Charlotte vor der Bühnenhandlung und vor ihrer Verlobung mit Albert erst von eben diesem im zweiten Akt:

(Albert)

*(...) celle que devint ma femme
vous apparut au jour qu'elle était libre encor,
et peut-être près d'elle
avez-vous fait un rêve, envolé sans retour ?*

Diese Vergangenheit wird von Albert strategisch genannt, um sein Wissen darüber zu zeigen und, um sich klar zu werden, dass etwa auch Charlotte eventuell vor ihm einen Anderen geliebt haben könnte. Für Werther wirkt diese Erinnerung wie Sand in der Wunde, und er muss Albert belügen, wenn er behauptet, dass nie etwas anderes als Freundschaft bestanden habe.

Albert, indem er diese reale Vergangenheit nennt, erobert und besetzt somit die Erinnerung der 2. Ebene Werthers, was Letzteren in Bedrängnis bringt. Die Intimität der Erinnerung an eine Zeit vor der Verlobung Charlotte mit Albert wird offen gelegt und ent-romantisiert. Werther erwähnt noch einmal die erste Begegnung mit ihr, erkennt aber die Entfernung dazu.

(...)

*Ah! Qu'il est loin ce jour plein d'intime douceur
Où mon regard a rencontré le vôtre pour la première fois...*

Ein heiliges Schweigen in diesen vergangenen Tagen wird der omnipräsenten sprachlichen Vernunft gegenübergestellt:

*Où nous sommes tous deux demeurés si
Longtemps...*

Tout près...sans nous rien dire.

Cependant que tombait des cieux

Un suprême rayon qui semblait un sourire

Sur notre émoi silencieux.

„Ein himmlischer Lichtstrahl also, der einem Lächeln ähnelt, legte sich auf ihre schweigsame Erregung“. Werther suggeriert mit *émoi*, auch ‚innere Unruhe‘, eine leibliche Komponente in seiner Erinnerung, welcher zu dem noch keuschen Status der Verlobung Charlottes in Opposition steht. Er versucht mit der Evokation einer wahren Liebe, die keinerlei sprachliche Erklärung benötigt, Charlotte nun wieder für sich zu gewinnen. Die Liebeserklärungen Werthers werden somit zunehmend intensiver, sodass Charlotte die Komplikation vorerst auflöst, indem sie ihm sagt, dass sie ihn erst wieder in ein paar Monaten zu Weihnachten sehen will.

Auf die Erinnerung an eine gemeinsame Zeit vor der Bühnenhandlung mit dem Leitnarrativ einer beinahe zustande gekommenen Liebe zwischen Werther und Charlotte wird im Verlauf der Oper immer wieder rekuriert. So im dritten Akt, nachdem Werther am 24.12. zurückgekehrt ist und im Hause der Familie in Wetzlar alle Dinge so vorfindet, wie er sie von früher gekannt hat.

(Werther)

Toute chose est encore à la place connue.

(Charlotte)

Toute chose est encore à la place connue.

(Werther)

Voici le clavecin qui chantait mes bonheurs ou qui tressaillait de ma peine

Alors que votre voix accompagnait la mienne.

(Charlotte)

Alors que votre voix accompagnait la mienne...

(Werther)

Ces livres sur qui tant de fois

Nous avons incliné nos têtes rapprochées.

(...)

Das noch unschuldige Beisammensein wird mit kulturellen Praktiken in eine Art Interaktion gesetzt. Die Musik und die Lektüre werden von den beiden miteinander, im Falle des Lesens sogar mit eng zueinander gebeugten Köpfen (*incliné nos têtes rapprochées*), praktiziert.

Diese Erinnerungen bezeichnen eine Vergangenheit mit doppelt kontingenten Emotionszuständen der beiden und sind für Werther die realistischen Stützen für den Glauben

an eine beiderseitige Liebe. Charlotte lässt ihre Unsicherheit im Bezug auf ihre Gefühle zu Werther aufblitzen, als sie Gott anruft, um sie vor ihm sowohl als auch vor ihr selbst zu schützen.

(Charlotte)

Défendez-moi contre moi-même!

Défendez-moi, Seigneur, contre lui défendez-moi!

Sämtliche Erinnerungen an die Zeit vor der Verlobung mit Albert, Erinnerungen an eine mögliche Liebe, sind von beiden als glücklich verstanden, wogegen die metaphysischen Bestimmungen nur Werthers pathologische Liebesvorstellungen kennzeichnen. Sie nehmen in dem Maße zu, indem ihm diese mögliche Liebe immer mehr als eine unmögliche Liebe bewusst wird.

Ad.3) Das Bewusstwerden einer unmöglichen Liebe:

In der Erwartung Werthers am 24. Dezember liest Charlotte die Briefe Werthers, die er ihr bis zu dem Zeitpunkt geschrieben hat. An dem jüngsten Brief lässt sich die Mischung aus trauriger Erinnerung an den Abschied und einer furchtbaren Ahnung herauslesen:

(Charlotte liest Werthers Brief)

« Tu m'as dit : À Noël !

Et j'ai crié : Jamais !

On va bientôt connaître

Qui de nous disait vrai !...

Mais si je ne dois reparaître

Au jour fixé devant toi,

Ne m'accuse pas, pleure-moi !

Oui, de ces yeux si pleins de charmes,

Ces lignes, tu les reliras,

Tu mouilleras de tes larmes...

Ô Charlotte, et tu frémiras ! »

Mit der Bestimmung Werthers, dass Charlotte erzittern würde, wenn Werther nicht zurückkehrte, ist ein möglicher Selbstmord impliziert, der sich aber schließlich bis zum Weihnachtsabend verzögert.

Während ihrer Wiederbegegnung erfahren wir, dass Werther schon früher die Unmöglichkeit einer Liebe erkannt hat und Konsequenzen daraus ziehen wollte. Von Charlotte nicht wahrgenommen, erwähnt er, quasi nur zu sich selbst, dass er die Pistolen Alberts bereits damals als Lösung seiner Qualen gesehen hat:

(Werther)

Et ces armes... Un jour, ma main les a touchées.

Déjà, j'étais impatient

Du long repos auquel j'aspire !

So ändert sich in dieser Szene auch seine Lesart einer bestimmten Lektüre, mit der er sich einst zu identifizieren pflegte, dem Ossian-Epos. Charlotte holt seine Übersetzungen aus einem Sekretär und übergibt sie ihm. Die Lektüre des Heldenepos¹⁵⁸ wird mit einer Klage beendet:

(Werther)

Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps ?

Dieser Klage folgt noch ein dramatisches Rezitativ, das mit einer Umarmung endet. Charlotte flieht, beschämt ob dieser Intimität, davon. Werther akzeptiert unter höchster Erregung die Situation und beschließt, sich das Leben zu nehmen. In der Oper wird das Sterben Werthers inszeniert, was daher von der Vorlage gravierend abweicht. Im Briefroman wird nur die Nachricht von Werthers Tod über einen letzten Brief eines Außenstehenden übermittelt.

Damit sind Massenet und seine Textdichter eindeutig am Puls ihrer Zeit, wo dramatische Sterbeszenen von Wagners *Tristan und Isolde* (1865), Verdis *Othello*, später Giacomo Puccinis (1858-1924) *Tosca* (1900), *La Bohème* (1896) und *Madama Butterfly* (1904) beinahe obligatorisch ein gekonntes Operndrama beschließen.

Für den durchschnittlichen Opernbesucher sind solche tragische Liebesgeschichten damals (1890er Jahre) wie heute selbstverständlich fiktiv und in den seltensten Fällen mit ihrem eigenen Leben gleichzusetzen. Was aber ist der Grund für die Lust an diesen Geschichten des Scheiterns?

Es wäre weitgehend zu aufwändig und zwangsweise zur Selektion verdammt, eine Analyse der gesellschaftlichen Umstände in Verflechtung mit dem hegemonialen Habitus des „durchschnittlichen Opernbesuchers“ der 1880er und 1890er Jahre vorzunehmen, um eine

¹⁵⁸ Im Briefroman Goethes geht dieser Klage eine lyrische Darstellung von Protagonisten des Epos vorher – vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werther* (1774). Edition Anaconda Verlag, Köln 2005, S. 97 ff.

passable Erklärung dafür zu bieten. Nach der Funktion der Erinnerung, die in den vorliegenden beiden Opern gerade eben keine Funktion im Sinne einer Handlungsmotivation hat, muss auf einer anderen Ebene der kulturwissenschaftlichen Untersuchung gefragt werden: Das Ende des 19. Jahrhunderts wird von einem ganz anderen Kunstdiskurs als ihr Beginn dominiert. Die Revolutionen von 1830 und 1848, die fortschreitende Industrialisierung sowie die säkularisierten Nationalideologien machten den ethisch-ästhetischen Diskurs der Romantik zu einem auslaufenden Bedeutungssystem. Hermann Broch (1886-1951) erwähnt in seinem Essay *Hofmannsthal und seine Zeit: Die fröhliche Apokalypse Wien um 1880* (1950) den musealen, rein dekorativen Umgang mit dem romantischen Erbe Mitteleuropas am Beispiel Wien:

„Es reichte gerade noch zur Travestierung oder richtiger Frivolisierung der vom Bürgertum übernommenen höfischen Werte und ihres ethisch-ästhetischen Gehaltes, es reichte gerade noch zur Walzerhaftigkeit.“¹⁵⁹

Die literarischen Träumerfiguren wie *Werther*, *Hyperion* (1797/1799) von Friedrich Hölderlin (1770-1843), *René* (1802) von François René de Chateaubriand (1768-1848), sowie die verzweifelten bzw. abenteuerlichen Dichterpersönlichkeiten wie E.T.A. Hoffmann (1776-1822), Lord Byron (1788-1824) und Gérard de Nerval (1808-1855) mussten dem fortschrittshörigen Bürgertum auf der einen und den Sozialutopisten bzw. -kritikern auf der anderen Seite (z.B.: Émile Zola, 1840-1902) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie die Erinnerung an eine naive Kindheit vorgekommen sein, in der man sich in die Liebeleien bis hin zur Tragödie hineinsteigern konnte. Der romantische Dichter wandelt sich zu einem Zyniker und Dandy, wie Gustave Flaubert (1821-1880) und später Oscar Wilde (1854-1900). Dass diese Themen nun künstlerisch auf der Bühne statt bloß literarisch erfahrbar werden, spricht vielleicht für den Versuch, diese noch nicht ganz abgelegten romantischen Aspirationen zu einer sublimen Liebe neu zu codieren und zu kontrollieren. Schließlich, mit der Kommerzialisierung des Filmes ein paar Jahrzehnte später wird diese Erinnerung an eine einsame romantische Liebe verfügbar und jederzeit abrufbar.

„In diesen 1920er Jahren (...) schlagen die expandierenden Unterhaltungsindustrien Gewinn aus der grassierenden Sehnsucht nach Liebe.“¹⁶⁰

Meine Überlegung richtet sich nun dahingehend, dass parallel zur Gedächtnisfunktion der Protagonisten in der Oper eine Meta-Ebene dazu erscheint. Sowie die wahre, göttliche und unerfassbare Liebe der Romantik in der Oper des späten 19. Jahrhunderts nur noch in der

¹⁵⁹; Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit. Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880* (1950). In: Lützel, Paul Michael (Hrsg.): *Broch Lesebuch*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1987, S. 276

¹⁶⁰ Sieder: 2007, S. 8

Erinnerung der Charaktere erhalten bleibt und bühnenreal scheitern muss, so bleibt die romantische Erhöhung der Natur und der Emotion in einer rationalisierten und szientistischen Zeit nur noch als Andenken an eine kurze Verwirrung der Moderne erhalten.

Was diese Gesellschaft mit ihrem Widerstand gegenüber der irrationalen Liebesvorstellung pathologisieren wollte, wird unter anderen Sigmund Freud (1856-1939) aufdecken.

Um die Theorien der Einleitung nicht ganz zu „vergessen“: Erinnerungen sind immer Teil eines intentional geführten Bewusstseins. Um sich mit einer bewussten Distanz zu einer romantischen Erhöhung der Weltwahrnehmung zu stabilisieren, muss das Kunstsystem einer post-romantischen Epoche eben dieses Erbe mitprozessieren und zum Thema machen. Der Blick auf die romantischen Bilder von Caspar David Friedrich (1774-1840), Eugène Delacroix (1798-1863) oder William Turner (1775-1851) können mit den neuen Paradigmen des Impressionismus und Realismus nicht mehr ohne Distanzierung davon ernst genommen werden. So steht beispielsweise der Impressionist Camille Pissarro (1830-1903) für eine besonders radikale Haltung gegenüber der klassizistischen und romantischen Kunst und wollte Wahrnehmung und künstlerischen Ausdruck in höchstmöglicher Unmittelbarkeit vereinen.¹⁶¹

Die Erinnerungskultur der Musik musste ähnliche Brüche durchleben, wobei sich die Radikalität gegen das romantische Erbe nicht musikästhetisch und ideologisch, sondern eher formal ausgewirkt hat. Ludwig van Beethoven ist noch bis Gustav Mahler (1860-1911) der große Symphoniker und Vorbild aller Nachfolgenden, allerdings sind die orchestralen und harmonischen Innovationen von beispielsweise Richard Wagner, Anton Bruckner (1824-1896), Hector Berlioz (1803-1869), Claude Debussy (1862-1918), Igor Strawinsky (1882-1971) und schließlich Arnold Schönberg (1874-1951) Symptom einer viel mehr in alle künstlerischen Ausdrucksformen expandierenden Zeit als die Beethovens.

¹⁶¹ Vgl. u. a. Rewald, John: Die Geschichte des Impressionismus. Dumont, Köln 1982

VI Trauerarbeit und Oper. Erich Wolfgang Korngolds *Die tote Stadt*

*O stumme Verwandtschaft! Gegenseitiges Sichdurchdringen von Seele und Dingen! Wir dringen in sie wie sie in uns. Vor allem die Städte haben eine Persönlichkeit, einen eigenen Geist, einen fest ausgeprägten Charakter, welcher der Freude, der jungen Liebe, dem Verzicht, dem Witwerstand entspricht. Jede Stadt ist ein Seelenzustand, und kaum hat man sie betreten, so teilt sich dieser Zustand mit und geht in uns über; er ist wie ein Fluidum, das sich einimpft und das man mit der Luft in sich aufsaugt.*¹⁶²

Diese Zeilen, veröffentlicht 1892 in dem Roman *Bruges-la-morte* (deutsch: Das tote Brügge) von Georges Rodenbach (1855-1898), antizipieren die kollektive Trauer, die nach dem 1. Weltkrieg den „verwitweten“ Städten anzusehen waren. Noch nicht so sehr direkt in Mitleidenschaft gezogen wie die zerbombten Städte des 2. Weltkrieges, war für die Städte der frühen 1920er die Abwesenheit der vielen hunderttausend an der Front gefallenen Soldaten, einst Bürger dieser Städte, die große Tragödie. In Fritz Langs (1890-1976) Stummfilm *Der müde Tod* (1921) ist der Tod eben „müde“, weil er die vielen Opfer in sein Reich holen muss. Ähnlich ist die Adaption des Rodenbach-Romans, die Oper *Die tote Stadt* (UA 1920 Stadttheater Hamburg und Opernhaus Köln) mit der Musik von Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) und dem Libretto von seinem Vater Julius Korngold (1860-1945) alias Paul Schott, zu verstehen. Die Trauerarbeit bleibt dennoch codiert, denn eine direkte Klage oder vielleicht sogar eine scharfe Kritik und Verurteilung der anfänglichen Kriegsbegeisterung konnte die allgemeine Depression nach 1918 nicht vertragen. Die Erfolgsgeschichte der meisten dieser Trauer-Kunstwerke basiert auf ihrer gleichzeitigen Verklärung und Mythologisierung des Unglücks. Dagegen konnte der Roman *Im Westen nichts Neues* (1929) von Erich Maria Remarque (1898-1970) mehr Aufruhr erzeugen. Die Verfilmung wurde in Österreich und Deutschland nicht ermöglicht, sowie schließlich auch die Ausstrahlung einer amerikanischen Produktion (*All quiet on the western front*, 1930), im österreichischen Nationalrat 1930 durch eine dringliche Anfrage ausgelöst, landesweit verboten worden war.¹⁶³ Die Oper war schließlich kein Massenphänomen wie das Kino, und die feine Parallele des Bühnendramas *Die tote Stadt* zur Trauerarbeit einer ganzen Generation war nur den

¹⁶² Rodenbach, Georges: *Das tote Brügge* (frz. 1892). Reclam, Stuttgart 1966, S. 56. Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski

¹⁶³ Ich beziehe mich hierbei auf die VO ‚Visuelle Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit‘ von Prof. Frank Stern im SS 07 an der Uni Wien.

aufmerksamen Zeitgenossen und schließlich der Rezeption in den letzten paar Jahrzehnten aufgefallen. Auch gegenüber der literarischen Vorlage ist das Innenleben der Hauptfigur in der Oper anders zu deuten. Während der Protagonist des Rodenbach-Romans, Hugo Viane, noch als Pendant eines Weltschmerzdichters der *Décadence* gelten könnte, der in einer Welt von Allegorien katholischer Einfärbung wandelt¹⁶⁴, so ist Korngolds Paul, das Äquivalent im Musikdrama¹⁶⁵, ein zu Beginn psychopathologischer Fall mit Hang zu Halluzination und Psychosen. Die künstlerische Faszination des Wahnsinns äußerte sich nach 1918 in vielfältiger Weise, wie zum Beispiel in dem Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) von Robert Wiene (1873-1938). Ähnlich wie in diesem Klassiker expressionistischer Kinokunst spielt das Unbewusste in *Die tote Stadt* eine wesentliche Rolle der Erzählung. Den Einfluss der Freudschen „Entdeckung des Unbewussten“ muss hier nicht weiter erläutert werden.

Das 1. Bild der Oper beschreibt die Ausgangssituation der Hauptfigur Paul. Er, ein wohlhabender und gut situiertes Witwer, ist nach Brügge gezogen, um seine Trauer auszuleben. Er hat die Bilder, Kleider und andere Gegenstände seiner verstorbenen Frau Marie mitgenommen und bewahrt sogar ihre Haare in einem gläsernen Schrein auf. Sein Freund Frank kommt ihn besuchen, da aber Paul selbst noch abwesend ist, berichtet die Haushälterin Pauls, Brigitta, von der Lage ihres Herrn. Paul tritt ein und erklärt seinem Freund, dass sein Andenken lebendig sei, allerdings auch, dass er einer Doppelgängerin seiner Frau begegnet ist. Als die oben Genannte, die Tänzerin Marietta, von Paul in seine Wohnung eingeladen wird, verfällt dieser wegen der starken Ähnlichkeit mit seiner verstorbenen Frau wiederum in höchste Erregung. Nachdem sie sich gegenseitig besser bekannt gemacht haben und Marietta ein Liebeslied singt, verlässt sie wieder seine Wohnung. Die darauf folgende letzte Szene des 1. Bildes, eine Vision seiner verstorbenen Frau, das ganze darauf folgende 2. Bild sowie das 3. Bild einschließlich der 2. Szene, stellen einen Traum von Paul dar. Zuerst träumt sich Paul vor das Haus der Marietta, wo er Frank antrifft, der den Schlüssel zu ihrem Haus in der Hand hält. In der gesamten Traumvision ist Marietta seine Geliebte. So beobachtet Paul, hinter Bäumen versteckt, die 3. Szene, in der eine Tänzer- und Sängergruppe eine Reihe von Rollenspielen aus dem Fundus der *Commedia dell'Arte* aufführt. Es sind dies: Victorin, der Regisseur Fritz,

¹⁶⁴ Vgl. Rodenbach: (1892) 1966, S. 94: Nachwort von Günter Metken: „Auch Rodenbachs Religiosität ist für die Dekadenz bezeichnend.“ Zu Vorläufern dieses Phänomens und damit zur frühromantischen Konvertierungswelle zum Katholizismus siehe z. B. Saurer, Edith: Romantische KonvertInnen. Religion und Identität in der Wiener Romantik. In: Müller-Funk (u. a.) (Hrsg.): 2006

¹⁶⁵ Zwischen dem Roman (1892) und der Oper (1920) steht das Bühnendrama *Le mirage* (1897) von Rodenbach selbst, das in der Übersetzung von Siegfried Trebitsch *Die stille Stadt* (1902) heißt und als die eigentliche Vorlage für den Text von Julius Korngold gedient hat.

der Pierrot, Lucienne, Juliette, die Tänzerinnen und der Graf Albert. Schließlich tritt Marietta mit Gaston hinzu. Alle möglichen Allegorien auf Sünde und Lust ausführend, beziehen sich die Scherze und Anspielungen auf Pauls inneren Zwiespalt zwischen der keuschen Liebe zu seiner toten Frau und der Attraktion der lebendigen Marietta. Das Lied *Mein Sehnen, mein Wähnen*, vorgetragen von Fritz, ist eines solcher Assoziationen. Schließlich tanzt die Gruppe das Ballett aus der Klosterruinenszene in Meyerbeers *Robert le diable* nach. Paul träumt davon, weil Marietta, vor dem Traum, aufgrund der Probe zu eben dieser Oper die Wohnung Pauls verlassen hat. Diese Szene, in der Marietta die Hélène tanzen soll, wird von Paul unterbrochen, um ihr Falschheit und Untreue vorzuwerfen. Sie verspottet und verführt ihn schließlich wiederum mit den Worten: *So komm und trink Vergessenheit im süßen Rausch!* Im dritten Bild, noch immer im Traum, fordert Marietta in der Wohnung Pauls ihre tote Konkurrentin Marie heraus und stellt Lebendigkeit dem Tod gegenüber. Paul kehrt von einem Spaziergang zurück. Sie beobachten eine katholische Prozession und verwickeln sich wiederum in einen Streit über seine Frömmigkeit. Als Marietta die goldenen Haare der Marie in einer gläsernen Vitrine entdeckt und sie sich aufsetzt, um Paul zu provozieren, geraten die beiden in ein Gerangel, in dem die Marietta des Traumes schließlich mit den Haaren der Verstorbenen von Paul erdrosselt wird.

In der 3. und letzten Szene des 3. Bildes erwacht Paul schließlich. Er erkennt, dass er geträumt hat, worauf er Brigitta begrüßt. Marietta tritt ein und holt sich Schirm und Rosen, die sie in seiner Wohnung vergessen hat. Paul wird sich bewusst, dass das Verhältnis nur im Traum bestanden hat. Frank tritt wiederum ein und möchte Paul dazu überreden, mit ihm Brügge zu verlassen. Paul stimmt zu, singt noch einmal das Lied der Marietta aus dem 1. Bild und verlässt seine Wohnung mit den Worten: *Hier gibt es kein Auferstehn.*

Wenn man die Charakterzüge der Hauptperson über die Handlung hinweg verfolgt, erweist sich das Ende als Katharsis, als gelungener Abschluss einer Trauerperiode. Die Formen der Erinnerung sind allerdings hier eher manifest, in materiellen Gegenständen, beziehungsweise auditiv, wie über die Liedform und die Glockenklänge, präsent. Im Gegensatz zu den früheren Beispielen von Visionen bzw. Halluzinationen in der vorliegenden Arbeit beinhaltet die Traumwelt von Paul ausschließlich mögliche Handlungen einer Zukunft. Er durchspielt die Variante einer Beziehung zu Marietta als Ablenkung von seiner Trauer über den Tod Maries. Die Kontemplation beschreibt eher ein mögliches Verhältnis von Polaritäten als eine stringente Abfolge von Kausalitäten. Die musikalischen Erinnerungsmotive äußern eine beinahe Wagnersche Struktur, so

„wirken die einzelnen Ebenen zusammen in eine ähnliche Richtung des Assoziativen, der Komplexität und der Dehnung von Zeit in der Wiedergabe von unterbewusst ablaufenden Prozessen.“¹⁶⁶

Die Kontrastbeziehungen zwischen der Vergangenheit und der traumhaften, daher visionären Zukunft sind in verschiedene Symbolverhältnisse innerhalb der Struktur gegliedert. Damit steht Korngold in einer festen Tradition der Librettoliteratur.

„Die fundamentale Kategorie in der Dramaturgie des Librettos ist immer noch der Kontrast. Bis ins 18. Jahrhundert war die Opposition Verstand vs. Gefühl sinnkonstitutiv gewesen, im 19. Jahrhundert Gut vs. Böse, Altruismus vs. Egoismus, Liebe vs. Macht oder Geld und ähnlich; im Zeitalter Sigmund Freuds und der Psychoanalyse schieben sich die Gegensätze Ich vs. Außenwelt, Individualität vs. Selbstverlust/Entfremdung, Bewusstsein vs. Wahn in den Vordergrund.“¹⁶⁷

Der hier genannte Metakontrast zwischen Pauls Bewusstsein und Wahn wird in der Handlung in Form einer *Parabel* aufgeblättert.¹⁶⁸

Die erste parabolische Gegenüberstellung innerhalb der Personenkonstellation betrifft den eindeutigen Antagonismus von Marie und Marietta. In der Aufführungspraxis meist von derselben Sopranistin dargestellt, sind sie in ihrer Ähnlichkeit für Paul zu einer Person verschmolzen. Im Roman wird noch darauf hingewiesen, dass die „Ähnlichkeit nur in den Linien und im Gesamteindruck liegt. Geht man ins Einzelne, so ist alles verschieden.“¹⁶⁹ Diese Differenzierung spielt im Textbuch der Korngolds keine Rolle mehr, für Paul ist Marietta ein Ebenbild von Marie. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich auch in der Tatsache, dass Korngold die im Roman tatsächlich stattfindenden Affäre (zwischen Hugo und Jane) in einen Traum versetzt, wo die Gestalten parabolisch typologisiert, und nicht als detailliert abgestimmte Personen auftreten. Als Paul am Beginn seinem Freund Frank von dieser Frau erzählt, die er in Brügge gesehen hat und die seiner verstorbenen Frau so ähnlich sieht, bedient er sich Metaphern, teilweise aus dem Roman übernommen, die mit bekannten Mustern der romantischen Vision bestückt sind:

(Paul, 1. Bild, 2. Szene)¹⁷⁰

(...)

Und gestern wieder träumte ich am Gitter (am Fluss, Anm.)

Von der Entschwundenen, von ihr, Marie.

¹⁶⁶ Böhme, Tatjana: Langsamkeit als Folge von Komplexität. Untersuchungen zur musikalischen Eigenzeit in Franz Schrekers “Die Schatzgräber” und Erich Wolfgang Korngolds “Die tote Stadt”. Shaker Verlag, Aachen 1999, S. 115

¹⁶⁷ Gier: 2000, S. 334

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 335

¹⁶⁹ Rodenbach: (1892) 1966, S. 50

¹⁷⁰ Siehe Textquellen

Holt mir ihr Antlitz aus der Tiefe, hold und rein.

So ganz war sie mir nah, wie einst

In den Tagen des Glücks – sehrend, liebend.

In meines Schauns Versunkenheit

Schallen Schritte.

Ich horche...

Ein Schatten gleitet übers Wasser.

Ich blicke auf:

Vor mir steht eine Frau im Sonnenlicht.

Frank! Frank! Eine Frau...im Mittagsglast

Erglänzt Mariens golden Haar, den Lippen

Entschwebt Mariens Lächeln.

Nicht Ähnlichkeit mehr – nein, ein Wunder,

Begnädigung! Es scheint sie selbst, sie mein Weib!

(...)

Mariens Stimme klang aus ihrem Mund!

Dennoch, der semiotischen Struktur der Oper nach ist Marie selbstverständlich als die geistig erhöhte (keusche) Vergangenheit und Marietta schließlich als die körperliche (sexuelle) Gegenwart bzw. möglichen Zukunft zu deuten, und nicht als die tatsächliche Reinkarnation von Marie.

Was an diesem Monolog auffällt, ist die Evokation der Vision über das Flusswasser. Dieser Umstand bezeichnet eine kulturhistorisch lange Tradition, die in der Opernliteratur nur eine Art der Anwendung gefunden hat. Im spiegelnden Wasser eines Teiches, eines Brunnens oder eines Flusses ist von der epischen, lyrischen und dramatischen Literatur seit jeher ein Zugang zu einer Anderswelt oder Totenwelt verortet worden. Dieser Übergang von Tagtraum einer Erinnerung zu einer wirklichen Gestalt passiert an einem Fluss, welcher somit zum Symbol für Illusion und Bewegung in der Zeit wird, da das Wasser zwar die Dinge gleichermaßen spiegelt, aber trotzdem in Bewegung ist. Der Fluss taucht in der Szenenanweisung im Libretto wieder auf, in der 3. Szene im 2. Bild, als die Tänzergruppe geisterhaft einem Boot entsteigt. So evoziert die einleitenden Verse allegorisch den Fluss des Lebens.

(Alle, 2. Bild, 3. Szene)

Schäume, schäume

Tolles Tänzerblut.

Aller Schranken ledig –

Träume, träume

Dich auf Wasserflut

nach Venedig.

Antipodisch zu dem Fließen des Kanals ist die mittelalterliche Stadt Brügge ein topographisches Standbild. Ewigkeit, in der Form katholischer Kirchen und alten Pflastersteinen, bildet auch für Paul eine Statik in seinem Seelenzustand. Brügge, als Abbild seiner Erinnerungspraxis, ist undynamisch und mit einer Gedächtnispatina belegt. Die „keusche und tote“ Stadt verträgt keine Lust und keinen Überschwang:

Juliette: Brügge – kein Geschrei!

Als Metapher dieser Gegenüberstellung führt die Tänzergruppe die Ballettszene aus *Robert le diable* auf, was eine direkte Übertragung von Brügge – Klosterruine und Héléne – Marie darstellen könnte. Im IV. Kapitel zu *Robert le diable* bzw. *Parsifal* nicht erwähnt, geht ein Verführungstanz der Geister von einstmalen sündigen Nonnen der Vision der Mutter Roberts voran. In dem zitierten Textteil erfüllt allein die Ruine Robert mit Schrecken¹⁷¹. In *Die tote Stadt* wird allerdings explizit auf den Tanz Bezug genommen, weil Mariettas Tanz der Héléne, der Vortänzerin, für Paul einen Bruch in der Trennung von Tod und Leben bedeutet. Als Marietta zu tanzen beginnt, stürzt Paul aus seinem Versteck hervor und unterbricht sie:

Halt ein! Du eine auferstandene Tote! Nie!

Scheinbar ist hier ein semantischer Fehler feststellbar, wenn man bedenkt, dass Paul die beiden Frauen, Marie und Marietta, zu einer Scheinsynthese verschmolzen hat. Weshalb sollte Marietta nicht eine auferstandene Tote spielen, wenn sie doch genau das für ihn bedeutet? Doch diese Unterbrechung deutet darauf hin, dass Paul sich langsam des Widerspruchs, selbst im Traum, bewusst wird.

Die Abwehrhaltung Pauls antizipiert die endgültige Auflösung der Selbsttäuschung, die er in dem letzten Traumbild vollführt. Doch davor, in der 4. Szene des 2. Bildes, schafft Mariettas

¹⁷¹ Natürlich lässt sich die Frage stellen, weshalb die Opposition zwischen dem Verführungstanz der Geisterfrauen und dem Gesicht der Mutter in *Robert* nicht explizit erwähnt ist. Der Grund ist, dass die Elemente der Klosterruine, des Zweiges, und vor allem die Rhetorik seines teuflischen Vaters nur Einzelelemente der allgemeinen Verführung des Bösen darstellen. Die widersprüchliche sexuelle Konnotation zu dieser Szene spielt erst in *Die tote Stadt* eine signifikante Rolle. Man beachte auch die unterschiedlichen Normmaßstäbe der frühen 1830er Jahre, Entstehungszeit der Meyerbeerschen Oper, und die 1920er Jahre. Während also Robert noch ganz eindeutig mit Abwehr reagiert, ist für Paul die Situation nicht klar abzuhandeln.

Traumbild es noch einmal, Paul mit ihrer fleischlichen Gegenwart zu verführen, auch wenn Paul die Unvereinbarkeit der beiden Geliebten beklagt:

(...)

S'war meine Gattin! Eine Heilige!

Du gleichst betörend ihr,

Bist ihr unwürdig Ebenbild!

(...)

Er spricht zur „toten Stadt“ und ruft aus:

Brügge, entweiht hab' ich dich und sie

Neben den Elementen der Stadt, des Flusses, des *Robert le diable*-Zitats und der beiden Frauen verwendet Korngold noch gegenständliche Symbole, um den inneren Kampf Pauls sichtbar zu machen. Allen voran sind die Haare der Verstorbenen zu nennen, ein Relikt, das ganz bewusst Vergangenes bezeichnet, allerdings bei genauer Analyse der semiotischen Struktur des Librettos eine zusätzliche Konnotation erhalten:

Die Symbolik der weiblichen Haare, wie ich zum Schluss des III. Kapitels beiläufig angedeutet habe, hat einen stark sexuell-olfaktorischen Gehalt. Ich habe als Beispiel Charles Baudelaire genannt, der in einem seiner Gedichte in die Haare seiner Geliebten „beißt“ und somit Erinnerung evoziert. Diese Symbolik ist nicht außer acht zu lassen, denn diese weiß auch die Verführerin Marietta in dem Traum Pauls zu instrumentalisieren:

(Marietta)

(...)

Hab ich nicht glücklich dich gemacht?

Gehöre ich nicht dir?

Mein Leib, deß Duft dich so berückt,

mein Haar, das deine Hand durchwühlt –

(Paul)

Ja, Ja! ... Der Duft, das Haar...

Pauls Wahrnehmung der Haare Mariettas gleicht einem momentanen Vergessen in der sexuellen Trance.

(Paul)

Wohin du willst –

Gib mir den Trank,

*Gib mir Vergessenheit,
den süßen Rausch!*

(Marietta)

So komm

Und trink Vergessenheit

Im süßen Rausch!

Mariettas „Argument“ gegen den Totenkult Pauls scheint immer wieder die Lebensfreude zu sein, die sie schließlich im 3. Bild dem Porträt Maries entgegenhält:

(Marietta)

Dich such ich, Bild!

Mit dir hab ich zu reden!

(...)

Ihr, die ihre abgeschieden

Brecht nicht den Frieden

Drängt nicht ins Leben

(...)

Lasst uns, die wir atmen

Und leben, die wir leiden und streben

(...)

Ebenso die Frömmigkeit Pauls, als sie beide eine Prozession beobachten, reizt Marietta, zu provozieren und zu trotzen:

Geh lass das Schaugepränge!

Komm, setz dich zu mir. Dann bin ich wieder gut.

Wie hübsch dir die Verklärtheit steht!

Küss mich, mein Junge.

Der Streit, der darauf folgt, verschärft sich schließlich, als Marietta die Haare Maries findet und Paul damit provoziert. Er erwürgt sie, betrachtet sie dann mit den Worten: *Jetzt – gleicht sie ihr ganz*, und erwacht aus dem Traum.

Die letzte Szene wird mit dem Lied aus dem ersten Bild geschlossen:

(Paul, 3. Bild, 3. Szene)

Glück, das mir verblieb,

Lebe wohl, mein treues Lieb.

Leben trennt von Tod –

Grausam Machtgebot.

Harre mein in lichten Höhn –

Hier gibt es kein Auferstehn.

Die Funktion des Liedes in der Oper als herausragendes Element (da es als Lied angekündigt wird) ist in Zusammenhang mit anderen auditiven „Musik-in-der-Musik“-Zeichen zu verstehen. Die Glocken am Beginn des 2. Bildes sind für Paul „Erinnerungstrigger“ und somit die Trauer verstärkend:

(Paul)

(...)

Verstumme, dumpfer Glockenchor –

Schwarz stürzt der Klang sich in die Nacht

So weinet ihr Glocken, als man sie begrub –

Nun mahnt ihr mein Gewissen.

(...)

Da hebt es wieder an, das Glockenlied,

und bohrt sich tief ins Herz.

O sprecht mich los, ihr Beichtiger aus Erz!

Die besondere Bedeutung der Kirchenglocken ist schon im Roman gegeben, in der Oper kommt ihnen eine ähnliche Aufgabe wie dem Trompetensignal in *Fidelio* oder den himmlischen Gesängen in *Robert le diable* zu – als Ausdruck göttlicher Kommunikation mit den Menschen sind. Der Einsatz dieser Zeichen (eine kurzes Motiv pentatonischer Kadenz), die mit der symphonischen Partitur simuliert werden, ist ein Mittel, um dem Publikum zu zeigen, dass der Komponist immer imstande ist, eine Musik in der Musik zu erschaffen und verschiedene musikalische Semantiken zu erzeugen.

Die Funktion der Erinnerung in *Die tote Stadt* ist die schlussendliche Trennung von Leben und Tod, von Vergangenheit und Gegenwart, die schließlich zur „Genesung“ Pauls führt. Ganz im Trend der Zeit unterzieht sich die Hauptperson einer „Traumtherapie“, die ihn die libidinösen und verklärenden Gegensatzpaare schließlich als unauflösbar erkennen lässt und zu einem Bruch zwingt. Gerade im Moment der wahrhaft gelungenen Verschmelzung der beiden Frauen erkennt Paul die Illusion und erwacht.

Ich möchte an dieser Stelle den Wiener Mathematiker, Kybernetiker und Philosophen Heinz von Förster (1911-2002) mit einer Geschichte zu Wort kommen lassen, die er zum Schluss eines Vortrags erzählt und die einen idealen Nachsatz zu *Die tote Stadt* bildet. Er berichtet von

Viktor Frankl (1905-1997), der, nachdem er einen KZ-Aufenthalt überlebt hat, nach Wien zurückkehrt, dort wieder seine psychologische Praxis aufnimmt und eine für Förster eindrucksvolle Trauertherapie demonstriert. Demnach kommt ein Mann, welcher seine Frau verloren und dessen Trauer ein qualvolles Ausmaß und Betäubung angenommen hat, in die Praxis Frankls. Nach einigem lockeren Gespräch verschärft der Psychoanalytiker plötzlich die Methode und konfrontiert den Patienten mit einer Vorstellung:

„Nehmen Sie an, Gott gäbe mir die Kraft, eine Frau zu schaffen, die der Ihren völlig gleich ist, nicht nur im Aussehen, Sprache und Gebärde, sondern auch in der geistigen und seelischen Harmonie, die sie zusammen erlebten; sie würden keinen Unterschied sehen können; soll ich diese Frau erschaffen?“ Für eine lange Zeit saß der Mann schweigend da. Dann sagte er ‚Nein‘, stand auf, schüttelte Frankl die Hand, ging zur Tür hinaus und wendete sich wieder dem Leben zu. Als ich (H. v. Förster, Anm.) von dieser Geschichte hörte, konnte ich es nicht fassen. Zum Glück war ich damals in Wien durch meine Arbeit mit Dr. Frankl befreundet. Bei der ersten Gelegenheit überstürzte ich ihn mit Fragen: ‚Was ging da vor? Was haben sie da gemacht? Wie soll man das verstehen?‘. ‚Das ist doch ganz einfach!‘ antwortete Frankl: ‚Wir sehen uns selbst durch die Augen des Anderen. Als sie starb, wurde er blind. Aber als er sah, dass er blind war, konnte er sehen.“¹⁷²

So gesehen wirkt die Handlung wie ein perfekter Entwicklungsroman in Opernmaßstäben:

„Was in Rodenbachs *Décadence*-Roman noch als Triumph rückwärtsgewandter Morbidität, als Triumph des Todes verstanden werden kann, ist - (...) nun nach der Erfahrung des Ersten Weltkrieges ein „Triumph des Lebens“, der Überwindung eines in Totenstarre verbrachten Daseins ausschließlich in der Erinnerung.“¹⁷³

Im Gegensatz zum Ausblenden der Vergangenheit und zur einseitigen Zeitauflösung in *Fidelio* und *Parsifal* ist Paul als jemand vorzustellen, der zwar ein neues Leben beginnt, aber ein Andenken bewahren kann. Die sexuelle Lebensfreude wird nicht stigmatisiert, wie in *Parsifal*, allerdings als rauschhafte Ablenkung ebenso misstrauisch betrachtet. Weder das eine noch das andere Extrem, weder die keusche Überhöhung der Liebe noch die bloß sexuelle Form, gewinnen am Schluss den Kampf.

Die tote Stadt, und das ist auch der Grund für seine Miteinbeziehung in die vorliegende Arbeit, ist als ein Beispiel für einen „gesunden“ Umgang mit Vergangenheit anzusehen und stellt somit trotz der Tatsache, mit Richard Wagner in einer musikalischen Tradition zu stehen, eine ganz andere Art der symbolisierten Trauerarbeit dar. Dass die konstruktive Behandlung von Verlustschmerz, sowie konkrete künstlerische Versuche, mit den unmittelbaren Ereignissen zwischen 1914 und 1918 fertig zu werden, nicht ausgereicht haben, zeigt der kulturelle Kanon der 1930er Jahre, durch den die entrückte, nationalmythologische

¹⁷² Vorliegendes Zitat beruht auf einem Audiomitschnitt ohne weitere Angaben. Nachzulesen in: Förster, Heinz von: Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke. In: Schmidt, S. J. (Hrsg.): Eine Festschrift mit den wichtigsten Aufsätzen von Förster. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997

¹⁷³ Böhme: 1999, S. 111

„Therapieform“ gegen die wirtschaftliche und soziale Depression wieder in den Vordergrund rückt und schließlich auf eine zweite Katastrophe hinsteuert.

Um den weiteren Verlauf der Opernproduktion in der Zwischenkriegszeit nur anzudeuten, ist es notwendig anzumerken, dass sie im Wesentlichen von allgemein musikalischen Innovationen der Zeit bestimmt wurde und weniger auf mögliche Rekonfigurationen reagiert hätte, die dem Bedeutungssystem Oper inhärent gewesen wären. Das Libretto bleibt im Wesentlichen Text zur Musik, nur die musikalischen Formen haben sich verändert. Im Anschluss an Wagner ist Richard Strauss (1864-1949), vertreten mit *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) zu nennen, welcher deutliche Maßstäbe der ernsten Oper in der Zwischenkriegszeit errichtet hat. Claude Debussys (1862-1918) *Pelleas et Mélisande* (1902) gilt als Wegbereiter der symbolistischen Oper. Nach dem Krieg weisen Franz Schrekers (1878-1934) *Die Gezeichneten* (1918) und *Irrelohe* (1927) auf die Abgründe des menschlichen Sexualtriebes hin, während Alban Berg (1885-1935) mit *Wozzeck* (1925) zwar klassisch literarische Themen (Georg Büchner), jedoch revolutionäre musikalische Formen einführt. Als Skandal bzw. Innovation ist auch *Jonny spielt auf* (1927) von Ernst Krenek (1900-1991) zu nennen, der mit popular-musikalischen Elementen und einem schwarzen Hauptdarsteller provoziert – In einer Zeit, wo die deutschnationalen Strömungen wieder verstärkt auf die Wagnersche Mythologie zurückgreifen und wo Bayreuth für über zehn Jahre Zentrum nationalsozialistischer Kunstpropaganda werden wird. Die Zwischenkriegszeit steht zwar in seinen Innovationen in einer Tradition, die vor dem 1. Weltkrieg begonnen, jedoch mit den politischen und sozialen Krisen ab 1929 eine heftige Zäsur erlebt hat. Die Erinnerung wird schließlich gesamtulturell in eine mythische Vorvergangenheit zurückverlegt, womit die unmittelbare Vergangenheit ausgeblendet bleibt.

VII Epilog. Oper als Erinnerung

„Die Kraft, welche die Menschen an die Oper bindet, ist die Erinnerung an etwas, woran sie sich gar nicht mehr erinnern können, die legendär goldenen Zeiten des Bürgertums, die erst im eisernen Zeitalter einen Glanz gewinnen, den sie nie besaßen.“¹⁷⁴

Theodor W. Adornos (1903-1969) Urteil über die Oper führt mich zu einer zusammenfassenden Betrachtung der Arbeit, die in gewisser Weise gezwungen ist, auf eine Meta-Ebene zu wechseln. Dieser Zwang liegt nicht in einer notwendigen Erweiterung der theoretischen Überlegungen zu dem Thema, welches ja klar umrissen vorgegeben ist – Die Form und Funktion der Erinnerung *in* der Oper, sondern darin, dass die Kunstform Oper auf der Meta-Ebene *selbst* eine Erinnerungsform ist und eine Erinnerungsfunktion hat. In der Einleitung mit einem gewissen Schwerpunkt versehen, ist der systemtheoretische Ansatz von Luhmann gerade für diesen Ebenensprung geeignet. Jegliche Kommunikation baut zwar auf Kontingenzen auf, bildet allerdings ab einem gewissen Erfolg in der Systemerhaltung Strukturen auf, die in stärkerem Maße selbstreferentiell als strukturell an eine Umwelt gekoppelt auf evoluierten. Die Oper ist mit den 20er Jahren des 20. Jahrhundert an das Ende ihrer immanenten Evolution gestoßen und erhält sich seitdem als historischer Verweis auf ihre eigene Systemgeschichte. Ist demnach die Oper bloß Eitelkeit des kulturellen Überbaus? Kann man die Oper nur als in sich abgeschlossene, selbstgenügsame Institution für Nostalgiker nennen?

Die Einleitung und die untersuchten Libretti bzw. musikalischen Elemente haben dagegen wohl genügend deutlich gemacht, dass Erinnerung kein „Rückwärtsschauen“, sondern mehr eine momentan ablaufende Bewusstseinskonfiguration vornimmt, und je nach Umständen die Erfahrungen als konstruktive oder destruktive Parameter für das weitere Handeln heranzieht.

Die artikulierte Erinnerung ist eine Sinnintention, mit welcher Sinn produziert wird, und von sich aus auf die komplexe Handlungsvielfalt verweist, die von ihr ausgehend als „möglich gewesen“ mitprozessiert wird.¹⁷⁵

Fidelio, in seinem Drang nach Hoffnung und Freiheit, blendet mit seiner Beschleunigung zwar ein kontemplative Erinnerungsform aus, bereitet aber den symphonischen und ideologischen Boden vor, worauf der Stillstand der dramatischen Zeit in der fortlaufenden musikalischen

¹⁷⁴ Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Rowohlt, Hamburg 1968, S. 92

¹⁷⁵ „Jede Sinnintention ist selbstreferentiell insofern, als sie ihre eigene Wiederaktualisierung mitvorhersieht, in ihrer Verweisungsstruktur also sich selbst als eine unter vielen Möglichkeiten weiteren Erlebens und Handelns wieder aufnimmt.“ Luhmann: 1984, S. 95

Zeit dargestellt werden kann. Der „Augenblick“ in *Fidelio* wird zur Synthese von *vorher* und *nachher*, und die „Augenblicke“ der folgenden Opern gehen mit dieser Vorgabe ganz verschieden um. Während Semiramide im „Augenblick“ ihre mörderische Vergangenheit vergessen will, so Othello seine Zukunftsängste. Als Parsifal bemerkt, dass er vergessen hat, wird er zu seiner Bestimmung in der Zeitlosigkeit geführt. Die Erinnerung als Andenken im metaphysischen Sinn hilft Robert gegen die Verführung durch das Böse und führt Werther in die verderbliche Liebeskrankheit, die ihn schließlich umbringt. Lucias Wahnsinn nach ihrem Mord wirft ihre Wünsche, Ängste und Erinnerungen in einen chaotischen Bewusstseinstopf, ähnlich der Verwirrung, aus der Paul schließlich heraustreten kann. Die traurige Norma *vergegenwärtigt* und „verleiblicht“ in allerhöchsten Tönen ihre einstige Vergangenheit, so tragisch wie sie kaum eine andere Sopranrolle vollführen wird.

Der leibliche Anteil in der Erinnerungsform, in seiner synthetischen Wirkung affektive Sinnlichkeit und rationales Bewusstsein vereinernd, findet in verschiedenen Gesangstypen, sei in der codierenden Belcantotradition oder in dem *Canto declamato*, genügend zusätzliche Möglichkeiten, den Bühnencharakter mit seinen Erfahrungen verschmelzen zu lassen.

Die Erfahrungen machen die Individuen,¹⁷⁶ und keine Psychologie funktioniert ohne Gedächtnistheorie.

Die Oper, bis Richard Wagner noch ein sinnhaft offenes, aber ästhetisch eher geschlossenes System, erreichte in den 1920er Jahren relativ variantenreiche Themen. Weshalb also, wenn zumindest die Themen sich schnell an die Zeiten anpassen, bleibt Oper im Grundkanon eine antiquierte Kunstform? Zum einen, und damit stehe ich im kulturwissenschaftlichen Konsens, sind es noch immer die *feinen Unterschiede*, die einen Operngänger von einem Kinobesucher trennen. Beobachtet man allerdings neuere Wünsche, die Oper nicht mehr so in ihrer *Différance* (Jacques Derrida) zu forcieren, sondern sie zum Beispiel „sexy“ zu machen,¹⁷⁷ dann stellt sich die Frage, ob es heute eher der Exotismus der Opernform sei, der seine Attraktivität oder „Sexyness“ ausmacht. Auch wenn in der Soziologie und Kulturwissenschaft von wesentlicher Bedeutung, so muss ich eingestehen, dass diese Fragen hier überhaupt nicht interessieren.

¹⁷⁶ Vgl. Scott: 1991

¹⁷⁷ Man sollte einmal die Titelblattpräsenz der russisch-österreichischen Sopranistin Anna Netrebko in der österreichischen Boulevardpresse seit 2002, ihrem Durchbruch bei den Salzburger Festspielen mit der Donna Anna in *Don Giovanni*, quantitativ erfassen, sowie in den Artikeln dazu die Häufung des Wortes „sexy“.

Mich interessiert weniger der Habitus des typischen Operngängers, an der Grenze zwischen kulturellem und ökonomischen Kapital angesiedelt¹⁷⁸, als das Erfahrungspotential eines Opernbesuches selbst. Das, was die Oper mit uns machen kann, liegt einzig und allein daran, wie wir Oper aktiv aufnehmen. Auf die Suche nach subtilen Aspekten in einer auf ästhetische Wirkung zielenden Kunstform zu gehen verlangt dieselbe Höhe an Aufmerksamkeit, die wir all den subtilen Elementen schenken sollen, die unterhalb oder innerhalb der vorgestellten Rhetorik der Multimedialität existieren. Die Ethik dieses Sollens begründet sich folgendermaßen: Sensibilität ist kein Luxus einer Schicht, die Muße praktiziert, sondern die maximal zu erfüllende Pflicht aller TeilnehmerInnen einer Gesellschaft, um die letztendlich destruktive Ohnmacht und Abstumpfung im Hören, Sehen und Handeln zu vermeiden. Kunst ist Komplexitätsreduktion, bietet uns jedoch stetig an, Kultur als Geschichte von Kontingenz zu erfahren, und sie als Grundlage für gegenwärtiges Handeln zu begreifen. Die Kunst gibt uns die Möglichkeit, die Genese unserer Kultur(en) zu erinnern und nachzuvollziehen, um unsere kulturelle Gegenwart begreifen zu können.

¹⁷⁸ Vgl. Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum, symbolischer Raum. In: ders.: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns (frz. 1994). Suhrkamp, Frankfurt/Main 1994

Literaturangaben

Textquellen (chronologisch):

Fidelio: Csampai, Attila (Hrsg.): Ludwig van Beethoven, Fidelio, Texte, Materialien, Kommentare. Rowohlt, Hamburg 1981

Semiramide: CASA RICORDI Editore, Milano 1997

Lucia di Lammermoor: Partitur und Text: Opera Full Score Series. RICORDI, Milano 1985

Norma: Opera Full Score Series. Dover Publications, New York 1994

Robert le diable: Scribe, Eugène: Robert le diable. Bezou, Libraire, Paris 1831

Sowie eine deutsche Übersetzung bei Wallishauffersche Buchhandlung, Wien o. J.

Parsifal: In: Friedrich, Paul: Richard Wagners Meisterwerke. A. Weichert Verlag, Berlin 1913

Othello: Philipp Reclam jun., Stuttgart 1996

Werther: CD-Booklet (Emi-Classics 2003)

Die tote Stadt: Schott, Mainz 1920/1948

Audioquellen: Hauptsolist/in, Aufnahmejahr (Label Erscheinungsjahr):

Fidelio: Angela Denoke als Leonore, 2003 (Emi-Classics 2003)

Semiramide: Edita Gruberova als Semiramide, 1998 (Emi-Classics 2001)

Norma: Gina Cigna als Norma, 1937 (digital remastering *opera integrale* 1998)

Lucia di Lammermoor: Edita Gruberova als Lucia, 1983 (Emi-Classics 1992)

Robert le diable: keine Audioaufnahme

Parsifal: Placido Domingo als Parsifal, 2005 (Deutsche Grammophon 2006)

Othello: Jon Vickers als Othello, 1973 (Emi-Classics 1988)

Werther: Nicolai Gedda als Werther, 1969 (Emi-Classics 2003)

Die tote Stadt: Torsten Kerl als Paul, 2004 (Orfeo 2004)

Zitierte und angeführte Literatur (Monographien, Bände, Zeitschriftenartikel und online-Artikel. Die AutorInnen von Beiträgen in den Bänden sind in den jeweiligen Fußnoten angegeben):

Aristoteles: Poetik (Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann). Reclam, Stuttgart 1982

Abendroth, Walter: Deutsche Musik der Zeitenwende. Eine kulturphilosophische Persönlichkeitsstudie über Anton Bruckner und Hans Pfitzner. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937/1941

Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Rowohlt, Hamburg 1968

Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (1946). Francke Verlag, Bern/München 1967

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung (1959). Suhrkamp, Frankfurt/Main 1969

Böhme, Tatjana: Langsamkeit als Folge von Komplexität. Untersuchungen zur musikalischen Eigenzeit in Franz Schrekers "Die Schatzgräber" und Erich Wolfgang Korngolds "Die tote Stadt". Shaker Verlag, Aachen 1999

Böhme-Mehner, Tatjana: Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns? Verlag: Die Blaue Eule, Essen 2003

- Borris**, Sabine (Hrsg.): Zum Raum wird hier die Zeit. Parsifal-Zyklus. Parthas-Verlag, Berlin 2001
- Borsó**, Vittoria (Hrsg.): Medialität und Gedächtnis. Verlag Metzler, Stuttgart 2001
- Bourdieu**, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns (frz. 1994). Suhrkamp, Frankfurt/Main 1994
- Broch**, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880 (1950). In: Lützeler, Paul Michael (Hrsg.): Broch Lesebuch. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1987
- Cachin**, Françoise: Manet (frz. 1990). Dumont, Köln 1991
- Celletti**, Rodolfo: Geschichte des Belcanto (ital. Storia del Belcanto 1986). Bärenreiter Verlag, (u. a.) Kassel 1989
- Csampai**, Attila (Hrsg.): Ludwig van Beethoven, Fidelio, Texte, Materialien, Kommentare. Rowohlt, Hamburg 1981
- Csampai**, Attila (u. a.) (Hrsg.): Giuseppe Verdi, Othello, Texte, Materialien, Kommentare. Rowohlt, Hamburg 1981
- Csobadi**, Peter (Hrsg.): Fidelio/Leonore, Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters, Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996. Müller-Speise, Salzburg 1998
- Dahlhaus**, Carl (Hrsg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters (Band 2). Piper, (u. a.) München 1987
- Döhring**, Sieghard: Giacomo Meyerbeer und die Oper des 19. Jahrhunderts. <http://www.uni-bayreuth.de/departments/FIMT/biographie.html#4>.
- Eco**, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter (ital. Arte e bellezza nell'estetica medievale 1987). Dtv, München 2004
- Elliott**, Alison Goddard: Roads to Paradise: Reading the Lives of the Early Saints. Brown University Press, Providence 1987
- Fentress**, James / Wickham, Chris: Social Memory. Blackwell, Oxford UK 1992
- Fischer-Rosenthal**, Wolfram (u. a.) (Hrsg.): Biographie und Leib. Edition psychosozial, Gießen 1999
- Förster**, Heinz von: Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke. In: Schmidt, S. J. (Hrsg.): Eine Festschrift mit den wichtigsten Aufsätzen von Förster. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997
- Frenzel** E. / Frenzel H.A. : Daten deutscher Dichtung – Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Band 1. Von den Anfängen bis zur Romantik. Dtv., München 1962
- Friedrich**, Paul: Richard Wagners Meisterwerke. A. Weichert Verlag, Berlin 1913
- Friedell**, Egon, Kulturgeschichte der Neuzeit (1927-1931 bei C.H.Beck). Vorliegende Ausgabe bei dtv, München 1976
- Gier**, Albert: Das Libretto – Theorie und Geschichte. Insel Taschenbuch, Frankfurt/Main 2000
- Goethe**, Johann Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werther (1774). Edition Anaconda Verlag, Köln 2005
- Grempler**, Martina: Rossini e la Patria. Bosse, Kassel 1996
- Halbwachs**, Maurice: La Mémoire Collective. Michel, Paris 1997
- Kant**, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft (1781, 1787). In: Weischedel, Wilhelm (Hrsg.): Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft (Band 1). Suhrkamp, Frankfurt/Main 1974
- Keller**, Walter: Parsifal-Variationen. Hans Schneider, Tutzing 1979
- Kindermann**, Heinz: Theatergeschichte Europas (II. Band). Das Theater der Renaissance. Otto Müller Verlag, Salzburg 1959

- Kollowein**, Hedwig: Der philosophische Gehalt von Richard Wagner „Parsifal“. Dissertation, Universität Wien 1940
- Liessmann**, K. / Zenaty, G.: Vom Denken – Einführung in die Philosophie. Braumüller, Wien 1998
- Luhmann**, Niklas: Soziale Systeme. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1987
- Luhmann**, Niklas: Kunst der Gesellschaft. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1995
- Luhmann**, Niklas: Gesellschaft der Gesellschaft. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997
- MacIntyre**, Alasdair: After Virtue. Duckworth, London 1985
- Merian**, Hans/Pfohl, Ferdinand: Richard Wagners Musikdramen. Meisterführer Nr. 11 (Erschienen in der Reihe: Schlesingersche Musikbibliothek). Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin o. J.
- Metzler**, J. B. (Hrsg.): Das Neue Lexikon der Musik. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1996
- Mill**, John Stewart: Autobiography (1873). In: Robson, John M. (Hrsg.): John Stewart Mill. Autobiography. Penguin Books, London 1989
- Müller-Funk**, Wolfgang (u. a.) (Hrsg.): Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. WUV, Wien 2006
- Nalbantian**, Suzanne: Memory in Literature. Palgrave Macmillan, (u. a.) Basingstoke 2003
- Nöth**, Winfried, Selbstreferenz in systemtheoretischer und semiotischer Sicht, <http://www.sjschmidt.net/konzepte/texte/noeth.htm>, (Abruf 4.9.06)
- In: Empirische Text- und Kulturforschung (Heft 2). Ram-Verlag, Lüdenscheid 2002
- Oesterle**, Günter (Hrsg.): Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik. Königshausen & Neumann, Würzburg 2001
- Radler**, Rudolf (Hrsg.): Kindlers Neues Literaturlexikon. Kindler, München 1991
- Rainer**, Gerald (Hrsg.): Stichwort Literatur, Geschichte der Deutschsprachigen Literatur. Veritas, Linz 1996
- Rewald**, John: Die Geschichte des Impressionismus. Dumont, Köln 1982
- Rodenbach**, Georges: Das tote Brügge (frz. 1892). Reclam, Stuttgart 1966. Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski
- Romero**, José Rallo: Il mondo affettivo di Gioacchino Rossini e la sua opera musicale (Conferenza al Museo Poldi Pezzoli, Milano, 5 marzo 1994, Trad. di Charo Morganti). Teda Ed., Castrovillari 1995
- Schmale**, Wolfgang: Geschichte Frankreichs. UTB, Wien/Köln/Weimar 2000
- Schmierer**, Elisabeth (Hrsg.): Lexikon der Oper. Laaber, Laaber 2002
- Schulz**, Gerhard (Hrsg.): Novalis Werke. C.H.Beck, München 1969
- Schwarz-Mackensen**, Gesine (Hrsg.): Deutsches Wörterbuch (11. Auflage). Südwest Verlag, München 1986
- Scott**, Joan W.: The evidence of experience. In: Critical Inquiry (17) 1991
- Scribe**, Eugène / Deschamps, Emile: Die Hugenotten (Übersetzer Ignaz Franz Castelli). Reclam, Leipzig o. J.
- Scribner**, Bob / Benecke, Gerhard (Hrsg.): The German Peasant War of 1525 - New Viewpoints. Allen & Unwin, London/Boston 1979
- Sennett**, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität (engl. The fall of public man, 1974). Fischer, Frankfurt a. Main 1986
- Shakespeare**, William: Othello. The Arden Shakespeare paperbacks, London 1967
- Sieder**, Reinhard: Eine kurze Geschichte der Liebe in der Moderne (Manuskript). 2007
- Spencer-Brown**, George: Laws of Form (1969). E. P. Dutton, New York 1979

Wagner, Richard: Oper und Drama (1852). Reclam, Stuttgart 1984

Welzer, Harald / Markowitsch, Hans J. (Hrsg.): Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Klett-Cotta, Stuttgart 2006

Wordsworth, William: The Excursion. Book Nine, The discourse of the wanderer (1814). In: Hutchinson, Thomas (Hrsg.): Wordsworth. Poetical Works. Oxford University Press 1969

VanderWolk, William: Flaubert remembers: memory and the creative experience. Lang, New York 1990

Anhang

Abstract deutsch:

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Frage, inwieweit Erinnerung in der Oper einen Sonderstatus gegenüber der Erinnerung in der alltäglichen Kommunikation bzw. anderen literarischen Kunstformen (Sprechtheater, Romanliteratur, Poesie usw.) einnimmt. Die besondere Form und Funktion der Erinnerung in der Oper wird aufgrund der im Vergleich zur epischen und sprechtheatralischen Literatur wesentlich knapperen Sprechkommunikation und durch die musikalische Gesamtstruktur konstituiert. So wird dramatische Zeit mittels symphonischer Elemente transzendiert (*Fidelio*), Erinnerungsbilder durch die Betonung auf Sologesang mit gesangstechnischen Aspekten angereichert und differenziert (*Semiramide*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor*), Erinnerung dramatisch als Problemlösung inszeniert (*Robert le diable*), die Ordnung bzw. Auflösung von Erinnerung mittels suggestiver Leitmotive vorangetrieben (*Parsifal*), Liebes-Identität(en) auf verschiedenen Erinnerungsebenen kompliziert (*Othello*), anhand überhöhter Erinnerung Selbstmord legitimiert (*Werther*) und schließlich die konsolidierende Funktion der Unterscheidung von Vergangenem und Gegenwärtigem (*Die tote Stadt*) als die abschließende der exemplarischen Funktionen von Erinnerung in der Oper vorgestellt. In der theoretischen Grundlage als auch im Verweis auf kulturelle Praktiken in ihrer immanenten Erinnerungsfunktion soll hier argumentiert werden, dass Erinnerung als eine momentane sinn-konstruierende Praktik und nicht als tatsächlicher Rückgriff auf die im Gedächtnis „unveränderlichen“ Vergangenheiten zu verstehen ist. Erinnerung ist daher wesentliche Triebkraft für die selbstreferentielle Bewusstseinsentwicklung (individuell) und die selbstreferentielle Kulturontogenese (kollektiv).

Abstract english:

Present paper deals with the question, whether memory in opera occupies an excellent status in comparison to memory in every-day-life communication respectively memory in other literary art forms (theatre, novels, poetry a. s. o.). This status is determined by the smaller quantity of text, which in addition has to obey symphonic pre-figurations. *Fidelio* exemplifies time in transcendence, *Semiramide*, *Norma* and *Lucia di Lammermoor* emphasise the vocal expressiveness of memory, *Robert le Diable* bestows problem-solving functions to memory, *Parsifal*'s forgetting and re-ordering of memory is mainly driven by the suggestiveness of symphonic patterns, *Othello* struggles with the complication of identity and love via memory, in *Werther* suicide is justified by fanatical and metaphysical memory, whereas the plot of *Die tote Stadt* seems to stroll along psychoanalytical paths and leads the separation of past and present to a happy end. In theory as well as in 'culture as a whole way of life', memory does not retrace an unchanging past but reorganize the present state of conscience and provides re-adapted motivations to engender actions. Therefore, memory fuels the self-referent development of cognition, action and last but not least, the establishment of cultural practices in human behaviour.

Akademischer Lebenslauf des Verfassers:

1994 – 2002

AHS

BG/BRG St.Pölten Josefstraße

10/2002 - 09/2003

Zivildienst

2003 - 2007

Universität Wien

Diplomstudium Geschichte
und Kulturwissenschaften/Cultural Studies

9/2005 - 5/2006

Erasmus

NUIG Galway/Irland