

Oper und Spektakel im 19. Jahrhundert

von Marta Ottlová und Milan Pospíšil, Prag

Wie die nicht eben zahlreiche Literatur über das Thema überzeugend dargetan hat, war eine der wichtigen Verwandlungen der theatralischen Vorstellungskraft, die seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts zutage trat, die Akzentuierung der visuellen Komponente¹. Das Verlangen, die dargestellte Wirklichkeit vor allem in der Einmaligkeit des Augenblickes sehen zu können, führte so zur Ausarbeitung der Mittel der „couleur locale“; diese zielt darauf ab, durch die unmittelbarste sinnliche Wirkung eine möglichst große Anschaulichkeit zu erreichen. Die skizzierte Verschiebung der Akzente beeinflusste nicht nur die vorhandenen dramatischen Gattungen, sie schuf vielmehr auch die selbständigen – wie die Franzosen treffend sagen – „spectacles d’optique“², Darbietungen, in denen die Schau zum Selbstzweck wurde. Auch in der Oper setzt sich die Tendenz zur neuen Bildlichkeit durch, schon weil sie im Wesen dieser musikdramatischen Gattung selbst enthalten ist. Es ist daher interessant zu verfolgen, wie sich die Oper, die seit jeher auf Sinnfälligkeit angewiesen war, zu einigen, heute schon vergessenen Erscheinungen jener optischen Darbietungen, besonders zum Diorama und lebenden Bild, stellte. Denn es wäre für die Oper kein schlechtes Zeugnis, sollte es sich zeigen, daß sie den Forderungen des neuen Publikums nach Befriedigung des aus seiner „ein wenig trägen Vorstellungskraft“ (wenn wir den bekannten Ausspruch Théophile Gautiers paraphrasieren³) resultierenden Bedarfs an gemeinfaßlicher sinnlicher Illusion zu entsprechen vermochte. Jedoch keineswegs nur mit dem Angebot einer prachtvollen und dekorativen Schau, wie die optische Seite der Oper des 19. Jahrhunderts bisher abgetan wird, sondern vornehmlich durch die Fähigkeit, die Effekte der „spectacles d’optique“ im musikalisch-dramatischen Ganzen zu verwerten.

Es ist kennzeichnend für die Situation der Opernforschung, daß die grundlegenden Eigenschaften der Oper als einer Kunst des szenisch sinnfälligen Gegenwärtigen erst in der neueren Zeit in zwei Arbeiten gründlicher behandelt wurden, und zwar nicht vom Standpunkt der Musikwissenschaft aus, die die Oper früher meist als eine Verbindung von Wort und Musik ansah⁴. Es erwies sich als wichtig für unser Interesse, daß das Stilprinzip des Theaters, die szenische Vergegenwärtigung, in der Oper ebenso absolut wie uneinge-

¹ Vgl. insbesondere M.-A. Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris 1938. Außer der Arbeit H. Ch. Wolffs (*Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, Leipzig), die die veröffentlichten Bildmateriale zusammenfaßt, hat auf die Menge der erhaltenen und bisher völlig unausgenutzten Quellen dieser Art der Aufsatz von N. Wild hingewiesen (*Un demi-siècle de décors à l’Opéra de Paris*, in: *Regards sur l’opéra*, Paris 1976, S. 11–22).

² In Übereinstimmung mit M.-A. Allévy (a. a. O.) behelfen wir uns auch weiterhin mit diesem zusammenfassenden Begriff.

³ Siehe T. Gautier, *Histoire de l’art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig 1859, S. 66–67: „La perfection de l’exécution musicale n’exempte pas d’un grand soin pour la partie matérielle et visible du drama. Sans tout cela, l’opéra devient un concert, nous ne sommes plus au temps où l’inscription – Palais magnifique – clouée sur un poteau, suffisait à l’illusion des spectateurs. Shakespeare et ses contemporains n’en demandaient pas davantage; mais c’étaient Shakespeare et les Anglais d’Elisabeth, et nous autres bourgeois de 1840, nous avons l’imagination un peu paresseuse et nous manquons essentiellement de naïveté.“

⁴ Eine der Arbeiten ist ein theaterwissenschaftlicher Abriß der französischen Grand Opéra (Ch. Frese, *Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers*, Berlin-Lichterfelde 1970), die andere verfolgt die Besonderheiten des Opernausdrucks anhand der Umwandlung von Schauspielvorlagen in Verdis Opern (L. K. Gerhartz, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin 1968). Die Fruchtbarkeit dieser Anregungen zeigte sich unmittelbar darauf hauptsächlich in den Arbeiten von Dahlhaus (vgl. schon z. B. C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971).

schränkt herrscht und zu ihren primären Ausdrucksmitteln zählt. Der gesungene Ton ist in der Oper vor allem Träger des Affekts; seine Verständlichkeit ist an die Offensichtlichkeit der Bühnenaktion, an die Geste und theatralische Konfiguration eng gebunden. Der gesungene Ton weist nicht über das unmittelbar optisch Präsenze hinaus, er hat es vielmehr musikalisch zu erfüllen und auszuführen. Die Opernszene tendiert somit darin zur Bildlichkeit, daß sie die Handlung in der Situation fixiert, in der ein musikdramatisch interessanter Affekt sich erregt und zur Darbietung drängt. In dem Stillstand der augenscheinlichen Bühnenaktion, in der Verharrung der dramatischen Personen in dynamischen, die entstandene Situation ausdrückenden Posen, manifestiert sich die Festhaltung eines flüchtigen, realen Augenblicks. Die Musik verleiht ihm die zur Aufführung, zum Aussingen des inneren Erlebnisses notwendige irrealer Dauer⁵. Und in diesem Moment, wo die Oper in ihren eigentlichen Bereich des Dramatischen tritt, kommt auf der Bühne eine ‚sprechende‘ Konfiguration, ein ihr eigentümliches „tableau vivant“, zustande.

Außer diesem Typus des Tableau, der zu den wichtigen Elementen der Oper gehört, gliedert die Oper im 19. Jahrhundert in ihren Organismus auch solche Bilder ein, die wie das Diorama und lebende Bild selbständig existierten, eben um ihre frappante Sinnfälligkeit zu nutzen. Bilder dieser Art entstehen nicht durch die Festhaltung der szenischen Bewegung der handelnden Personen, sondern sie werden anscheinend von außen hineingetragen.

Die Operntradition, die um der theatralischen Wirksamkeit willen die sensuellen Mittel im Finale massiert hatte, bot in erster Linie die Möglichkeit an, die Mittel der „spectacles d’optique“ zu einer weiteren sinnlichen Gradation des Aktschlusses zu verwerten. Nach szenisch-musikalischem Kalkül wird der optische Effekt zur letzten Gelegenheit, die Sinne direkt anzugreifen und den Schluß der Aufführung zu steigern. Dazu bringt er Theaterdekorationen mit allen den technischen Errungenschaften ins Spiel, die in den selbständigen Darbietungen der „spectacles d’optique“ entfaltet worden waren. Der Stoff wird dann diesem Zweck derart zugeordnet, daß das letzte ‚Wort‘ der Schau zufällt, daß – mit Victor Hugo gesagt – „die Dekoration zum untrennbaren und schrecklichen Zeugen der Handlung wird“⁶. Richard Wagners *Rienzi* (Dresden 1842)⁷ stirbt nicht durch Mörderhand, sondern unter den Trümmern des zusammenstürzenden Kapitols. Ein ähnliches katastrophisches Spektakel bot in der Oper *Samson et Dalila* von Camille Saint-Saëns (Weimar 1877) das Sujet selbst. Das Schauspiel einer Vesuveruption ereignete sich gleich in mehreren Werken⁸, so in Daniel François Esprit Aubers *La Muette de Portici* (Paris 1828). Die Kritik schrieb nach der Berliner Erstaufführung: „Der höchste Schluß-Effekt ist die Eruption des Vesuvs . . . Bei so höllischem Lärm ist die Musik nur accessorisch. Deshalb macht auch Auber nur den möglichsten Lärm im Orchester zu dieser großen Naturscene“⁹. Dem muß

⁵ Vgl. insbesondere C Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, in *Mf* 31, 1981, S. 2–11

⁶ Siehe V Hugo, *Cromwell*, Paris, J Hetzel & Cie, Maison Quantin, s. a. Préface, S. 21 „On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l’esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s’est passée en devient un témoin terrible et inséparable.“

⁷ Auch künftighin werden wir im Text der Orientierung wegen die Daten der Uraufführungen angeben. Bei den Finalbildern werden wir auf die Auftritte nicht verweisen, denn es ist für ihre zuverlässige Identifizierung nicht unbedingt notwendig.

⁸ Siehe M.-A. Allévy (a. a. O.), S. 59; L. Finscher, *Aubers La muette de Portici und die Anfänge der Grand-opéra*, in: *Festschrift Heinz Becker*, Laaber 1982, S. 89; N. Wild (a. a. O.), S. 22.

⁹ Siehe *Berliner Allgemeine Zeitung* 6, 1829, S. 27 ff. Abgedruckt von K. Rönna, *Grundlagen des Werturteils in der Opernkritik um 1825*, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hrsg. von H. Becker, Regensburg 1969, S. 41–42.

man im allgemeinen zustimmen: die Komponisten ordnen hier die Musik der optischen Wirkung mit ihrem eigenen Klangnaturalismus völlig unter und unterstreichen mittels der musikalischen Koloristik die Illusion. Es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern eine solche Gestaltung des Openschlusses nur eine zusätzliche oder auf Erfolg berechnete Schau ist?

Schon Aubers *La Muette* deutet an, daß der erwähnte Vorgang mit der Sinnfälligkeit der Oper überhaupt im Einklang steht und daß es zum Hauptproblem wurde, den Anschein der Notwendigkeit und Singularität des theatralischen Augenblickes zu erreichen. Der Vesuvausbruch in Aubers Oper unterstreicht nicht nur den Schluß, sondern verstärkt das Katastrophische in der ganzen Geschichte¹⁰. Er bezieht sich symbolisch auf das tragische Schicksal des Einzelnen sowie des Kollektivs. Die Oper, die auf Sinnfälligkeit und Vergegenwärtigung hinzielt, nutzt die bildliche Komponente im Bereich der Reflexion, die in dieser Gattung unvermeidlich zur Allegorie tendiert. Ähnliches sieht man auch dort, wo die Allegorie des Wetters oder einer Landschaft verwendet wird wie in der letzten Szene von Gioacchino Rossinis *Guillaume Tell* (Paris 1829)¹¹. Das dioramatische Schlußbild einer von den Sonnenstrahlen überfluteten Alpenlandschaft, in der nach überstandenen Sturm die Barken auf dem See schaukeln, wird im Schlußensemble ausdrücklich als ein Symbol der bevorstehenden Freiheit gedeutet.

Die Beliebtheit erregender Bilder beeinflusste nicht nur den theatralischen Schluß einer Opernfabel, sie gab andererseits eigentlich erst die einzige Möglichkeit, in der Oper der Zeit das Verderben eines kollektiven Helden darzubieten. War die Oper aufgrund ihrer Beschaffenheit die einzige dramatische Gattung, die handelnde Massen unmittelbar darstellen konnte, so erlaubten ihr die Errungenschaften der verwandelten szenischen Darbietung, das Verderben einer ganzen Gemeinschaft in der Massendimension (nicht nur mit Hilfe ihres individuellen Repräsentanten) vor Augen zu führen. Die Schlußexplosion des Palastes in Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* (Paris 1849) begräbt nicht nur den Propheten, sondern alle Widertäufer und auch ihre Feinde. Dieser wirkungsvolle Vorgang kommt auch dort vor, wo die Oper den Weltenuntergang vergegenwärtigen und symbolisieren will, wie am Schluß der tschechischen Oper *Pád Arkuna* von Zdeněk Fibich (*Arkuns Fall*, Prag 1900) den Niedergang des Heidentums.

Schon aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich, daß die Verwandlung der szenischen Vorstellungskraft in die Opernkomposition eingeht, und zwar nicht als akzessorisches Moment. Sie beeinflusst die Dramaturgie und die musikalische Formung des Werkes und eröffnet neue Möglichkeiten der Gestaltung. Rossinis Oper *Moïse* (Paris 1827) gibt in mancher Hinsicht ein gutes Beispiel dafür¹². Es wurde ein Abschnitt aus dem Alten Testament gewählt, der schon an sich Anlaß zum Einsatz der Theatereffekte bot. Die

¹⁰ Die ursprüngliche szenische Vorstellung der Autoren lautet wie folgt „Fenella. Elle sort peu à peu de son évanouissement, aperçoit Alphonse auprès d'Elvire, se relève, jette sur Alphonse un dernier regard de regret et de tendresse et unit sa main à celle d'Elvire, puis s'élance rapidement vers l'escalier qui est au fond du théâtre. Surpris de ce brusque départ, Alphonse et Elvire se retournent pour lui adresser un dernier adieu. En ce moment le Vésuve commence à jeter des tourbillons de flamme et de fumée, et Fenella, parvenue au haut de la terrasse, contemple cet effrayant spectacle. Elle s'arrête et détache son écharpe, la jette du côté d'Alphonse, lève les yeux au ciel et se précipite dans l'abîme. (Alphonse et Elvire poussent un cri d'effroi. Mais au même instant le Vésuve mugit avec plus de fureur; du cratère du volcan la lave enflammée se précipite. Le peuple épouvanté se prosterne.)“ Siehe das Textbuch E. Scribe & G. Delavigne, *La Muette de Portici*. Paris 1888, S. 54–55.

¹¹ Vgl. die Analyse der Szene bei C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 105–106.

¹² Wir stützen uns auf die erweiterte französische Fassung der ursprünglich italienischen Oper aus dem Jahre 1818 *Mosè in Egitto*, deren voller Titel bezeichnenderweise lautet *Moïse et Pharaon ou le Passage de la Mer Rouge*.

Realisation dieser Effekte sagt andererseits etwas darüber aus, für welche latent enthaltenen Momente in damaliger Zeit Mittel zu Gebote standen. Während von der Verwandlung des Wassers in Blut, von Heuschrecken und von Pest nur kurz im Rezitativ berichtet wird, werden die ägyptische Finsternis, das wundervolle Erlöschen des Opferfeuers und der Exodus selbst unmittelbar vorgeführt¹³. Der Stoff wurde so zugerechnet, daß der Zug durch das Rote Meer zum abschließenden Höhepunkt wird; dadurch wird die kompositorische Lösung des Finales wesentlich bestimmt. Im Gegensatz zu den oben erwähnten, im Grunde genommen traditionellen Finali, in denen der musikalische Höhepunkt mit der optischen Überraschung zusammenfällt (deren Nachklang ein längeres Orchesternachspiel begrenzt), ist es bei Rossini das umfangreiche Schlußbild selbst, das in der optischen Komponente ohne Teilnahme des gesungenen Wortes (begleitet von einer tonmalerischen Musik, die die Dauer seiner einzelnen Phasen begrenzt) die jeweilige Handlung löst und zu Ende erzählt. Gleichzeitig versinnbildlicht es die Bedeutung des Werkes: im Bilde des Auseinandertretens des Wassers, das den befreienden Durchgang ermöglicht und unmittelbar darauf in seinen Tiefen die Verfolger verschlingt. Die szenische Imagination beeinflusst hier die Konzeption des Werkes insofern, als sie sich auf den durch die Schlußbilder hervorgerufenen Sinn verläßt und dort bei ihnen Zuflucht findet, wo die Oper als Gattung auf Erzählung (die besonders im Finale nicht zu ihren eigensten Ausdrucksmitteln zählt) angewiesen wäre. Die sinnfällige Vergegenwärtigung verleiht dem Schluß das besondere Gewicht, dessen die Oper bedarf. Die Oper kann ihr Geschehen nicht auf die evokative Fähigkeit des Wortes gründen, wie das klassische gesprochene Drama, in dem die Realität, auf die das gesprochene Wort hinweist, oft wichtiger ist als die unmittelbar szenisch aufgeführte Wirklichkeit. Deshalb stellte sich für die Oper stets das Problem, wie das zu vergegenwärtigen ist, was im Rahmen der Handlungskonstruktion außerhalb oder über der szenischen Präsenz existiert¹⁴. Und hier nutzt die Oper des 19. Jahrhunderts nicht nur neue Errungenschaften der Bühnenpraxis, sondern auch die beliebte Gattung des lebenden Bildes.

Einen charakteristischen Beleg dafür bietet Bedřich Smetanas Behandlung des Textbuchs Josef Wenzigs zu *Dalibor* (Prag 1868). Smetana ließ die bekannteste Szene der Volkssage, in der das Volk dem Geigenspiel des eingekerkerten Dalibor zuhört, aus. Diese Szene näherte sich am meisten dem lebenden Bilde, im Blick auf das Ganze erwies sie sich jedoch als ein retardierendes Moment. Dagegen hielt es der Komponist für unumgänglich, in Dalibors Traum die Gestalt des Zdeněk mit Hilfe eines lebenden Bildes unmittelbar darzustellen, eine Person, die in der Geschichte gar nicht auftritt, deren Tod jedoch die Opernhandlung in Gang setzt. Während im klassischen gesprochenen Drama die evokative Kraft des Wortes fähig ist, Personen ins Spiel zu integrieren, die im Verlauf überhaupt nicht real auftreten, löst in der Oper das lebende Bild diese ihr fremde und schwer zugängliche Aufgabe. Noch bedeutender ist dann die augenblickliche dramaturgische Funktion des Bildes, denn die anschauliche Darstellung des Affektanlasses ermöglicht Dalibors Arie, unmittelbar (ohne ein rekapitulierendes Rezitativ) einzusetzen¹⁵.

¹³ Siehe III. Akt, 3. Auftritt, I. Akt, 6. Auftritt, III. Akt, 3. Auftritt und Finale IV. Akt.

¹⁴ Zu den unterschiedlichen Ausdrucksmitteln der Oper und des klassischen gesprochenen Dramas vgl. L. K. Gerhartz (a. a. O.).

¹⁵ Siehe 4. Szene des II. Aktes in der kritischen Ausgabe des Librettos (J. Wenzig – E. Špindler, *Dalibor*, hrsg. von J. Bartoš. Prag 1944, S. 138–140) und die 3. Szene des II. Aktes.

Ebenso wie für die Verständlichkeit des Affektes in der Oper die szenisch lesbare Offensichtlichkeit des Motivs willkommen ist, ist natürlich an diese Evidenz um so mehr die plötzliche Wendung des Affekts gebunden. Die Oper des 19. Jahrhunderts greift oft nach den ausgearbeiteten Mitteln der optischen Wirkung, weil Eingriffe wie Blitz, Erscheinungen und andere Zeichen am anschaulichsten und daher am schnellsten die Verwandlung der Affektsituation motivieren können. Und auch hier verwendet die Oper manchmal das lebende Bild, das (begleitet von einer charakteristischen Musik) vor einer Person auf der Bühne erscheint und dem Publikum den Grund offensichtlich macht, der diese Person bewegt, ihre Haltung zu ändern. In Charles Gounods *Faust* (Paris 1859) zaubert Mefisto das Bild der Margarethe am Spinnrad hervor, um Fausts Widerstand zu brechen¹⁶, oder in Antonín Dvořáks *Armida* (Prag 1904) führt das Zauberbild des von Rinaldo geführten Kreuzheeres die Entscheidung der Armida herbei¹⁷. Das lebende Bild erfüllt hier außerdem die Funktion, eine unbekannte Person als einen Feind zu identifizieren. Es erhellt dadurch die weitere Entwicklung der Intrige und vergegenwärtigt dazu noch das Ergebnis der Vorgeschichte: die Situation der bedrohten Stadt. Erscheint dann in Karel Kovařovics *Psohlavci* (*Die Hundsköpfler*, Prag 1898) auf der Bühne der Traum des schlafenden Gefangenen Kozina, der ein mit den Leichen der Choden bedecktes Feld zeigt¹⁸, so erklärt dieses stumme Bild mit seiner charakteristischen Orchesterbegleitung nicht nur den ihm folgenden Affekt Kozinas, sondern teilt vor allem den Zuschauern die Folgen der zwischenzeitlich vergangenen Handlung, eines Aufstandes, mit, und vergegenwärtigt so das Schicksal des Volkes. Und auf ähnliche Weise löst die Oper das Problem, eine hinter der Bühne parallel verlaufende Handlung zu zeigen, z. B. die Ermordung des heiligen Wenzel in František Škroup's (Prag 1848) und Karel Šebor's Oper *Drahomíra* (Prag 1867)¹⁹. Bei Šebor ist das lebende Bild, das das Schlüsselereignis und darüber hinaus zum ersten- und letztenmal eine der Hauptpersonen der Handlung vorstellt, als Himmelfahrt stilisiert und nimmt die Belohnung des Guten und die Bestrafung des Bösen durch eine höhere Macht vorweg. Die szenische Vergegenwärtigung mittels eines narrativen „tableau vivant“ ist in erwähnten Fällen das für die Oper annehmbare Mittel, die opernwidrige Konzeption des Textbuchs zu überwinden, und das Ergebnis einer Vorgeschichte oder einer verdeckten Handlung operntauglich zu machen²⁰.

Man sieht auch hier, wie die Oper auch die visuelle Sphäre zur Transformation der darzustellenden Wirklichkeit in die theatralisch unmittelbar sinnfällige Gegenwart verwendet. Diese Tatsache tritt überzeugend zutage insbesondere dort, wo die Oper eine

¹⁶ Siehe I. Akt, 2. Auftritt.

¹⁷ Siehe I. Akt, 3. Auftritt.

¹⁸ Siehe III. Akt, 3. Auftritt.

¹⁹ Škroup siehe III. Akt, 12. Auftritt, Šebor siehe II. Akt, 3. Auftritt.

²⁰ Zur Ergänzung der Verschiedenheit der dramaturgischen Verwendung führen wir noch folgende Beispiele an. Am Schluß von Fibichs *Šárka* (Prag 1897) vergegenwärtigen die Erscheinungen der erschlagenen Mädchen Šárkas inneren Konflikt und darüber hinaus das Schicksal des kollektiven Helden. Auch in Smetanas *Čertova stěna* (*Die Teufelswand*, Prag 1882) zeigt das hervorgezauberte Bild der unglücklichen Katuska (II. Akt, 1. Auftritt) Jareks inneren Kampf, der ihn auch im Traum verfolgt, und zugleich teilt es den Zuschauern das erreichte Stadium der parallel verlaufenden verdeckten Handlung mit. So wird es möglich, in der folgenden Verwandlung darauf unmittelbar anzuknüpfen. Ähnlich wird die Handlung aus der Zwischenzeit in Fausts Vision der gefangenen Margarethe in Gounods Oper (V. Akt, 3. Auftritt) vergegenwärtigt. Die letzte Szene in Meyerbeers *Les Huguenots* (Paris 1836) gehört einem lebenden Bild, das in voller Anschaulichkeit das Schicksal des kollektiven Helden offenbart und mit Hilfe der optischen Mittel das intensiviert, was vorher durch das gesungene Wort und die illustrative Musik angedeutet wurde.

Schauspielvorlage mit ihrer vielschichtigen, an die Fähigkeit des gesprochenen Wortes, über die dargestellte Wirklichkeit hinauszudeuten, gebundenen Gedankenstruktur in ihre Sprache überträgt. Als Jaroslav Vrchlický im Textbuch zu Fibichs *Bouře* (*Der Sturm*, Prag 1895) versuchte, der Vorlage Shakespeares treu zu bleiben und sie nicht bloß in eine der im 19. Jahrhundert beliebten „féeries“ zu verwandeln, nahm er, um sie gleichzeitig den Forderungen der Oper anzupassen, zu einem lebenden Bild Zuflucht. In seine sinnfällige Bildlichkeit übertrug er den bei Shakespeare durch die Ganzheit des Dramas mitgeteilten philosophischen Untertext. Es ist nicht das Erlebnis der Katharsis, sondern ein theatralisch effektvolles, Treue, Unschuld und Bosheit symbolisierendes „tableau vivant“, mit dessen Hilfe Prospero sowohl den Bestraften auf der Bühne als auch den Zuschauern anschaulich die ‚Moral‘ des Werkes mitteilt. Er zaubert es im Finale des Mittelaktes hervor und bezieht die Bildallegorie auf die Personen der Fabel²¹. Es zeigt sich wieder die schon anfangs erwähnte Tatsache, daß die Oper den Nutzen herausföhlte, den ihr die Mittel der „spectacles d’optique“ in einer ihr schwer zugänglichen Sphäre bringen konnten. Das lebende Bild kann einen Teil der Operngeschichte erzählen, d. h. das Erzählte durch das Sichtbare ersetzen, wobei ihm die allegorische Stilisierung einen zusätzlichen Sinn verleiht. Er erlaubt es, unter Bewahrung der opernspezifischen Sinnfälligkeit, das zu vergegenwärtigen, was als Sentenz und Reflexion über dem unmittelbaren, theatralisch Präsenten steht und auf die allgemeine Gültigkeit des eben erlebten musikdramatischen Werkes anschaulicher und sinnlich intensiver hinzuweisen, als es z. B. ein traditioneller, resümierender Schlußchor tun konnte. Die Frage, ob die „spectacles d’optique“ als ein dekorativer oder ein organischer, in die Entwicklung der Oper integrierter Bestandteil anzusehen sind, entscheidet über sein Niveau.

Es ist selbstverständlich, daß auch solche Werke entstanden sind, die nicht einmal versuchten, ihre Unterwerfung unter den Publikumsgeschmack zu verschleiern. Zu einer rein praktischen Lösung eines Aktschlusses griff Josef Richard Rozkošný in der Oper *Krakonoš* (*Rübezahl*, Prag 1890), als er die Gelegenheit einer Darstellung eines effektvollen lebenden Bildes, einer Apotheose des Krakonoš, ergriff, obwohl diese vom Gesichtspunkt des dramatischen Charakters der Person aus unmotiviert ist²². Waren die „tableaux vivants“, die in Meyerbeers *Ein Feldlager in Schlesien* (Berlin 1844) gezeigt wurden, wenigstens durch die Feier der Wiedereröffnung der Berliner Oper veranlaßt, so ist die Folge von lebenden Bildern böhmischer Herrscher, auf deren Höhepunkt die Personen des Stückes einem Bild „Seiner Majestät“ huldigten, in Jan Nepomuk Maýrs Oper *Jaromír, vojvoda český* (*Jaromír, Herzog von Böhmen*) durch nichts begründet²³.

²¹ Siehe II. Akt, Finale. Näheres dazu vgl. M. Ottlová – M. Pospíšil, *Operní libreto jako modifikace dramatu*, in: *Hudba a literatura*. Symposium in Frýdek – Místek 1981. Frýdek – Místek 1983, S. 36–39. Eine andere Funktion hat das lebende Bild in Scribes Bearbeitung desselben Stoffes für Halévys Oper (Paris 1851), wo die Gruppierung ganz am Ende das Handlungsergebnis resümiert.

²² Siehe II. Akt, 5. Auftritt.

²³ „Gegen das Ende kommen im Hintergrunde Bilder böhmischer Herrscher von Jaromír an bis zu unseren Zeiten. Wenn dann das letzte Bild S. Majestät des jetzigen Königs kommt, werden im Orchester Intraden gemacht, und alle – Herzog Jaromír, seine Gattin, der Jäger Hovora, seine Tochter, der Narr Ferina, ja auch Boleslav, der alte *blinde* (unterstrichen von K. J. E.) Vater Jaromírs – alle verbeugen sich vor dem in diesem Augenblick vom griechischen Feuer beleuchteten Bilde Seiner Majestät.“ (Zitiert in Übersetzung.) Vgl. das Gutachten K. J. Erbens aus dem Januar 1864 der heute verschollenen Oper. Die Transkription der vollständigen Beurteilung siehe P. Daněk – J. Vyšohlíková, *Dokumenty k operní soutěži o cenu hraběte Harracha*, in: *Miscellanea musicologica* 30, 1983, S. 151.

Die Mittel der optischen Wirkung wurden von der Oper weiter auch zur Rekapitulation des Zentralthemas genutzt. Es wird dadurch nicht nur hervorgehoben, sondern bekommt durch sie erst den rechten Sinn. Die Enthüllung einer schicksalhaften Kulisse am Schluß von Wagners *Rheingold* (München 1869) steigert nicht nur das Finale durch die blendende Erscheinung des Göttersitzes Walhalla, der Ausgangspunkt und Ziel des Dramas ist; die Monumentalität und der Glanz der Schlußbilder, der Einzug der Götter in die Walhalla, offenbart vollständig erst die tragische Offenheit des Schlusses. In Jacques Fromental Halévy's Oper *Le Juif errant* (Paris 1852) tritt der Operngeschichte, die von den guten Taten Ahasverus' handelt und auf seine Erlösung hinzielt, ein mehrmals wiederkehrendes lebendes Bild gegenüber, in dem der Engel des jüngsten Gerichts Ahasverus auf den ewigen Irrgang weist. Und einzig im Zusammenspiel dieser Vorgänge wird der Gedanke der unsühnbaren Schuld und der vergeblichen Sehnsucht nach Erlösung realisiert (der auch Gegenstand der abschließenden „tableaux vivants“ des jüngsten Gerichts und Ahasverus' Verdammung ist)²⁴.

Bei den Libretti, die nur einen Ausschnitt aus einem umfangreicheren Stoff wählen und daher nur relativ abgeschlossen sind, hat das lebende Bild mitunter die Funktion eines Epilogs und beschwört die Zukunft herauf, die den Sinn des in der Oper gestalteten Stoffabschnitts „ex eventu“ beleuchtet. Die Geschichte der Oper *Les Troyens à Carthage* von Hector Berlioz (Paris 1863) endet mit dem Selbstmord der Dido. Darauf erscheint dann im Kontrapunkt zum Chor der rachesüchtigen Karthager mit einer charakteristischen hymnischen Musik das Bild des siegreichen Roms, das durch das Kapitol und den von Gelehrten und Künstlern umringten Kaiser symbolisiert wird. Die Mittel des lebenden Bildes realisieren hier also schon parallel die Prophezeiung der Dido. Eine ähnliche Aufgabe hat die Weissagung der *Libuše* in Smetanas Oper (Prag 1881), wo die lebenden Bilder die Worte Libušes konkretisieren und so der Schlußapothese der tschechischen Nation theatralische Bedeutung geben²⁵.

Sogar bei den Stoffen, die auf ein „tableau vivant“ ohnehin zulaufen, erfüllt das lebende Bild die Funktion, die Opernfabel nicht nur pragmatisch zu Ende zu spielen, sondern sie durch eine ‚sprechende‘ Konfiguration auch zu deuten, wie wir an den Finaltableaux der Höllenfahrt der *Drahomíra* sehen. Die Zeugen dieser Szene sind in Škroup's Oper die Auserwählten mit dem heiligen Wenzel in der Mitte des Himmels und in Šebors *Drahomíra* die Personen der Handlung um Boleslav, der als einer der Přemysliden-Dynastie würdiger Herrscher durch den Strahl der Gnade erleuchtet ist. Das Schlußtableau in Gounods *Faust*, das die Himmelfahrt der Margarethe und die Überwindung des Teufels darstellt, beendet und interpretiert erst das Liebesdrama der Margarethe²⁶. Dagegen vergegenwärtigt in Wagners Oper *Der fliegende Holländer* (Dresden 1843) das Schlußtableau mit der Verklärung des Holländers und der Senta die Lösung eines von Anfang an auf diesen Ausgang hin konzipierten Dramas. Dem entspricht das musikalische Gewicht des Schlusses, das das mit der zentralen Idee verknüpfte motivische Material steigert.

²⁴ Siehe I. Akt, 4. und 9. Auftritt, IV Akt, 3. Auftritt und V Akt, Finale.

²⁵ Vgl. Näheres bei M. Ottlová – M. Pospíšil, *Smetanas Libuše. Der tschechische Historismus und die Oper des 19. Jahrhunderts*, in: Festschrift Heinz Becker (a. a. O.), S. 237–248.

²⁶ Ähnlich siehe auch den Schluß von Meyerbeers *Robert le Diable* (Paris 1831) und Giacomo Puccinis *Suor Angelica* (New York 1918).

Eine Zusammenfassung der in dem vorliegenden Aufsatz erörterten, von der Oper des 19. Jahrhunderts entwickelten Errungenschaften der „spectacles d’optique“ repräsentiert der Schlußteil der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Mit Hilfe ihrer evokativen Fähigkeit unternahm es Wagner, in der *Götterdämmerung* (Bayreuth 1876) das Problem des Doppeldramas der Tetralogie zu lösen. Dieses Problem tauchte auf, als Wagner den ersten Entwurf des Werkes wesentlich erweiterte, um die Vorgeschichte der Siegfried-Tragödie theatralisch zu vergegenwärtigen. Der Göttermythos, ursprünglich der Hintergrund der Geschichte, hat so an Gewichtigkeit gewonnen. Infolgedessen war es nach der Beendigung der Heroentragödie unumgänglich, ihn auf eine Weise abzuschließen, die ihn theatralisch derart betonte, daß er über die Siegfried-Historie hinaus als Ziel und Konsequenz der vorhergehenden Teile des Zyklus wirksam wurde²⁷. Um dies zu erreichen, brachte Wagner alle bereits behandelten Mittel der „spectacles d’optique“ ins Spiel. Der musikalische Orchesterkommentar rekapituliert währenddessen die Leit motive in Verbindung mit den Erscheinungen, die ihrer Bühnenexposition entsprachen. Dabei dominiert, gemäß einer gewissen Offenheit des Schlusses, das in seiner Bedeutung am wenigsten bestimmte „Erlösungsmotiv“.

An den kennzeichnendsten Beispielen, die von der Häufigkeit und Verschiedenheit der Verwendung zeugen, versuchten wir zu skizzieren, auf welche Weise die erwähnten Mittel der „spectacles d’optique“ auf die Oper des 19. Jahrhunderts eingewirkt haben. Es wurde dabei eine ziemlich vernachlässigte Tatsache bestätigt, daß die szenische Vorstellung von dem musikalischen Operndenken nicht wegzudenken ist. Das fällt eben in dem Moment auf, wo die einkomponierten Effekte der „spectacles d’optique“ aus der Inszenierungspraxis allmählich verschwinden und dadurch die komplementäre Beziehung zwischen Musik und Bühne wesentlich gestört wird²⁸.

Zur Entstehungsgeschichte von Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“

von Wilfried Gruhn, Freiburg i. Br.

Das zentrale kompositorische Verfahren in der Oper *Die Soldaten* hat Zimmermann selber immer wieder als pluralistische Kompositionsweise¹ beschrieben und damit eine spezifische Form mehrschichtigen musikalischen Denkens² angesprochen. Die Realisierung

²⁷ Zur Interpretation der Ursachen der Veränderungen vgl. C. Dahlhaus, *Über den Schluß der Götterdämmerung*, in: *Richard Wagner – Werk und Wirkung*, Regensburg 1971, S. 97–115.

²⁸ Dazu vgl. auch S. Döhring, *Multimediale Tendenzen in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977* Kassel – Basel – London 1981, S. 497–500.

¹ So in den verschiedenen Aufsätzen und Texten, die Chr. Bitter unter dem Titel *Intervall und Zeit*, Mainz 1974, herausgegeben hat, hier besonders S. 35, 36, 41, 44, 95, 97. Im folgenden beziehen sich die Seitenangaben im Text ohne weitere Quellenangabe immer auf diese Sammlung.

² Vgl. dazu Zimmermanns Äußerung in einem Gespräch mit M. Kagel (WDR 1967), zit. bei C. Kühn, *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns*, Hamburg 1978, S. 90: „Ich bin vor allem von der Beobachtung ausgegangen, die für mich eine Überzeugung ist, daß sich das Denken niemals nur in einer einzigen Schicht manifestiert, sondern in dem Moment, wo musikalisches Denken überhaupt stattfindet, ist es mehrfaches Denken. Und ich sehe gerade in dem Phänomen des Pluralistischen ein sehr typisches Phänomen unseres musikalischen Denkens.“