

über Beethoven, darunter das *Romantische Beethovenbild* (1927), ein geradezu klassisches Werk einer geschichtlichen Betrachtungsweise, die erst sehr viel später unter dem Namen Rezeptionsforschung gang und gäbe wurde. Zu nennen sind auch die Arbeiten zur musikalischen Rhetorik und Figurenlehre, zur Geschichte des mittelalterlichen geistlichen Liedes, zur Geschichte der Passionsvertonung, schließlich die Arbeiten zur schlesischen Musikgeschichte. Schmitz' letzte Veröffentlichung war ein Essay über Anton Bruckners Motette *Os justi*, über einen Gegenstand lebenslanger Bewunderung, gewidmet und ausdrücklich verpflichtet dem alten Bonner Freund Carl Schmitt.

Arnold Schmitz als akademischer Lehrer: ein glänzender Redner in Vorlesungen und Vorträgen, ein scharf argumentierender Leiter von Seminaren, ein anregender und behutsam führender Doktorvater und Examinator. Alle, die ihn so erlebt haben, spürten seine bezwingende Hingabe an diese Tätigkeiten. Es waren nicht nur „reine“ Musikwissenschaftler, sondern in viel größerer Zahl erfuhren in Breslau und Mainz auch Schulmusiker ihre musikhistorische Ausbildung bei Schmitz und trugen sie weiter in Schule und Hochschule.

Requiescat in pace

Zeitstrukturen in der Oper

von Carl Dahlhaus, Berlin

1

Die Einsicht, daß sich die Zeitstruktur einer Oper von der eines Schauspiels grundsätzlich und tiefgreifend unterscheidet, gehört zu den Gemeinplätzen der Theaterästhetik, die so selbstverständlich sind, daß die Meinung, das Wesentliche sei längst gesagt und trivial, geradezu als Sperre wirkt, die eine genauere Analyse verhindert. Die sinnfällige Tatsache, daß das Zeitmaß eines gesungenen Textes langsamer ist als das eines gesprochenen, scheint ebensowenig einer Erörterung zu bedürfen wie die Differenz zwischen Rezitativen, die sich dem Redetempo realer Dialoge zumindest annähern, und geschlossenen Nummern kontemplativen Charakters, in denen die Zeit sich dehnt oder sogar stillsteht, um einer zeitenthobenen lyrischen Emphase Platz zu machen.

Der Schein, daß die Zeitstruktur einer Oper zu problemlos sei, als daß die Anstrengung der Reflexion lohnend wäre, ist jedoch eine Täuschung. Bereits die flüchtigste Analyse einer *Opera seria* oder einer *Grand Opéra* des 19. Jahrhunderts zeigt drastisch, daß die Unterscheidung zwischen realer und gedehnter oder imaginärer Zeit, die sich im Gegensatz zwischen Rezitativ und Arie manifestiert, keineswegs genügt, um den ungezählten Abstufungen, aus denen die musikalisch-dramatische

Wirklichkeit besteht, gerecht zu werden. Während das Rezitativ, in dem die musikalisch-formale Zeit mit der real dargestellten Zeit in der Regel annähernd übereinstimmt, als wenig aufschlußreich einstweilen außer acht gelassen werden kann, ist der Zeitverlauf geschlossener Nummern dadurch problematisch, daß er fast immer, anders als der des gesprochenen Dramas, ungleichmäßig und gewissermaßen rhapsodisch ist. Der kontinuierlichen Zeit im Schauspiel steht eine diskontinuierliche in der Oper gegenüber.

Mit der Behauptung, daß der Zeitverlauf ungleichmäßig sei, ist keineswegs eine Trivialität gemeint, die das Schauspiel mit der Oper teilt: die simple Tatsache, daß das Tempo eines szenischen Vorgangs oder eines Dialogs rascher oder langsamer sein kann. Die Kategorie der Diskontinuität zielt vielmehr auf die selten berücksichtigte Eigentümlichkeit der Oper, daß das Maß an dargestellter Zeit oft genug innerhalb der gleichen Szene zwischen Extremen wechselt.

So kann man etwa im Finale des dritten Aktes aus Rossinis *Guillaume Tell* – in der Szene mit dem Apfelschuß – nicht weniger als vier verschiedene Relationen zwischen musikalisch-formalem und dramatisch-inhaltlichem Zeitverlauf beobachten: (1) Wie erwähnt, fällt im Rezitativ, das Dialoge und szenische Vorgänge umfaßt, die dargestellte Zeit – für die allerdings ein festes Maß nicht existiert – mit der Darstellungszeit ungefähr zusammen, kaum anders als im Schauspiel decken sich formaler und inhaltlicher Zeitverlauf. (2) In Tell's *Preghiera*, der Segnung des Sohnes, wird eine Situation, die im gesprochenen Drama ein flüchtiger Augenblick wäre, zu einem lebenden Bild, einem *Tableau vivant* ausgebreitet, in dem die Handlung innehält, ohne daß jedoch von einem Stillstand der Zeit die Rede sein kann; ein Moment, der in der Realität rasch vorüberginge, ist in der Oper, gestützt durch Musik, zum Ritual gedehnt, und die Ritualisierung von Augenblicken kann, wie das musikalische Gleichzeitig-Reden im Ensemble, zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten der Gattung gezählt werden. (3) Das Duett zwischen Geßler, der gegen Tell und dessen Sohn wütet, und der Prinzessin Mathilde, die wenigstens den Sohn zu retten versucht, ist ein zwar in der Zeit fortschreitender, aber durch Textrepetitionen verzögerter und durch ungleichmäßige Gangart vom realen Zeitverlauf abweichender Dialog. (4) Das abschließende Quintett mit Chor gehört zum Typus des aus der Zeit herausfallenden Ensembles, in dem – bei ständigen Textwiederholungen – jeder mit sich allein und, trotz heftiger Affektausbrüche, quasi monologisch in die eigenen Gefühle und Gedanken versunken ist; die Aufhebung der Zeit erscheint als Kehrseite einer Aufhebung der realen, dialogisch-szenischen Beziehung zwischen den Personen.

Der Wechsel zwischen fließender und stockender Handlung führt in der Oper zur Dissoziation der Zeit in einen formalen Zeitablauf, der sich in der Aufführungsdauer manifestiert, und einem inhaltlichen, der aus dem Gang der Handlung als deren reales Substrat erschlossen werden muß. Die Verdoppelung der Zeitvorstellung, die vom Zuschauer unwillkürlich nachvollzogen wird, ohne daß er sie sich bewußt machen müßte, ist gattungsästhetisch insofern auffällig, als sie in epischer Dichtung geradezu

selbstverständlich, in dramatischer jedoch ungewöhnlich ist. Und die Oper rückt, wenn man Zeitstrukturen analysiert, unversehens aus der Nähe des Schauspiels in die des Romans. Gehört in der Epik die Differenz zwischen „*Erzählzeit und erzählter Zeit*“, wie sie von Günther Müller genannt wurde: also die Dehnung oder Zusammenziehung von Handlungsphasen einer Geschichte, zu den alltäglichen Kunstmitteln, ohne die kaum eine Erzählung auskommt, so ist für das Schauspiel, jedenfalls innerhalb der Grenzen einer Szene, gerade umgekehrt die Übereinstimmung von Darstellungszeit und dargestellter Zeit charakteristisch. (Zwischen den Szenen sind Zeitsprünge zwar zulässig und nahezu unvermeidlich, doch sollen sie, zumindest im Drama der geschlossenen Form, auf ein geringes Maß reduziert werden: Man kann die aristotelische Forderung nach „*Einheit der Zeit*“ in einer Folge von Szenen ohne Gewaltbarkeit aus dem Zusammenfall von Darstellungszeit und dargestellter Zeit innerhalb der Szenen ableiten.)

Mit der Dissoziation des Zeitablaufs in eine formale und eine inhaltliche Zeit hängt, wie es scheint, ein anderes Moment, das die Oper gleichfalls mit dem Roman teilt und durch das sie sich vom Schauspiel unterscheidet, eng zusammen: die ästhetische Gegenwart des Autors. Ähnlich wie in epischer Dichtung gehört in der Oper die Präsenz eines Erzählers, der die Vorgänge lenkt, durchaus zum ästhetischen Sachverhalt. Im Gegensatz zum Schauspiel, in dem der Dramatiker hinter der dargestellten, gleichsam aus sich selbst abrollenden Handlung verschwinden und nicht als eingreifende Macht hervortreten soll, ist in der Oper die fühlbare Anwesenheit des Autors keineswegs ein Stilbruch oder ein dramaturgischer Fehlgriff, durch den das Formgesetz der Gattung verletzt würde. (Und als Statthalter des Autors, der gewissermaßen mitredet, erscheint im modernen Regietheater der Regisseur, dessen Konzeption, statt in der dargestellten Handlung aufgehoben zu sein, als solche selbständig hervortritt.) In den Wagnerschen Musikdramen ist der Komponist, der sich in den Leitmotiven der Orchestermelodie als sprechendes, die gezeigten Vorgänge kommentierendes Subjekt geltend macht, geradezu überwältigend präsent: Schweigend zurückzutreten war Wagners Sache nicht. Und auch die Erinnerungsmotivik in der älteren romantischen Oper, eine Motivik, in der sich weniger die Erinnerung einer handelnden Person als die des Autors an ein früheres Ereignis manifestiert, läßt als Form der Verständigung zwischen dem Komponisten und dem Publikum die ästhetische Gegenwart eines Erzählers und Kommentators in der Oper fühlbar werden.

2

Die „*Einheit der Zeit*“ im Schauspiel: die prinzipielle Übereinstimmung von Darstellungszeit und dargestellter Zeit im Ablauf der Dialoge, erweist sich bei genauerer Analyse der Zeitstruktur als Kehrseite einer Spaltung, die gewissermaßen an anderer Stelle im gesprochenen Drama um so sinnfälliger hervortritt, während sie im Roman eine geringere Rolle spielt. nämlich der Dissoziation in eine gezeigte, reale Zeit und eine imaginäre, bloß evozierte – oder anders ausgedrückt: in die präsen-

Zeit der Dialoge und die nicht präsente, von der in den Dialogen die Rede ist. Im Schauspiel, jedenfalls im „*Drama der geschlossenen Form*“, wie es von Volker Klotz genannt wurde, ist nahezu jeder Augenblick durch Vorwärts- und Rückwärtsbezüge belastet, in denen sich einerseits die Vorgeschichte geltend macht und andererseits die Handlung einem Ziel und Ende entgegendrängt. Die Struktur des Schauspiels, eine Struktur, deren Substanz Emil Staiger in einer an der Zukunft orientierten Zeitvorstellung zu erkennen glaubte, ist teleologisch.

Anders die Oper, die streng genommen ein Drama der absoluten Gegenwart ist, so daß die Vorgeschichte als lästige Erläuterung der szenischen Vorgänge erscheint, die rasch abgetan werden sollte, statt daß sie ein treibendes Moment der Handlung wäre, das sich der Zuschauer ständig bewußt halten muß. (Den Idealtypus eines Librettos stellt eine Handlung ohne Vorgeschichte dar, wie sie Scribe in *Le Prophète* für Meyerbeer entwarf.) Ist aber in der Oper sogar die Vorgeschichte eher ein kaum vermeidbares Übel als eine Stütze der eigentlichen – szenisch-musikalisch sinnfälligen – dramaturgischen Konstruktion, so sind vollends die Techniken, die im gesprochenen Drama eine zweite, imaginäre Handlung neben den sichtbaren Vorgängen konstituieren: die Teichoskopie, der Botenbericht und die „*verdeckte Handlung*“, prinzipiell opernfremd, auch wenn sie manchmal unumgänglich erscheinen. (Als „*verdeckte Handlung*“ bezeichnete Robert Petsch Ereignisse, die zwar, im Unterschied zur Vorgeschichte, in die Handlungszeit eines Dramas fallen, aber nicht gezeigt werden, sondern aus dem Dialog erschlossen werden müssen.)

Daß das Wagnersche Musikdrama an der Zeitstruktur des gesprochenen Schauspiels partizipiert: daß es ein dichtes Netz von Vorwärts- und Rückwärtsbezügen ausspinnt, die Vorgeschichte als treibendes Moment der Handlung ständig gegenwärtig hält und die Techniken der Teichoskopie, des Botenberichts und der „*verdeckten Handlung*“ aufgreift, als wären sie in der Oper selbstverständlich, ist unverkennbar, besagt aber weniger über die Ästhetik der Oper, deren Konstruktion aus Wagnerschen Prämissen eine Verzerrung der Geschichte wäre, als über den Unterschied zwischen Oper und Musikdrama. (Das Musikdrama ist nicht, wie Wagner glaubte, das Telos der Operngeschichte, sondern eher eine am gesprochenen Drama orientierte Ausnahme von den Gattungsregeln des Musiktheaters.)

Daß eine Vorgeschichte oder eine „*verdeckte Handlung*“ sogar dann, wenn sie scheinbar die Fabel einer Oper im Übermaß belastet, nicht zur eigentlichen dramaturgischen Substanz zu gehören braucht, kann durch ein Gedankenexperiment gezeigt werden, das zugleich erklären soll, warum das Libretto zu Verdis *Trovatore*, das nicht zu Unrecht in Verruf ist, die szenisch-musikalische Wirkung des Werkes niemals im geringsten beeinträchtigte. Eine Polemik, die sich an handgreifliche Absurditäten klammert, greift zu kurz. Denn es handelt sich, paradox ausgedrückt, um ein Libretto, das miserabel konstruiert und dennoch brauchbar ist, weil die offenkundigen Mängel, an denen es krankt, im Grunde gleichgültig sind. Die Geschichte mit dem vertauschten Kind, das ins Feuer geworfen wurde, bildet keineswegs den Angelpunkt des Dramas, sondern erscheint, pointiert gesagt, als

überflüssiger Zusatz zur Handlung, sofern man unter Handlung den Inbegriff der szenisch sinnfälligen, die musikalische Form motivierenden Vorgänge versteht und sie nicht, in der Manier schlechter Opernführer, mit der Erzählung gleichsetzt, die dem Publikum als Inhalt des Dramas präsentiert wird: als Fabel, die es begreiflicherweise verworren findet. Die Substanz einer Oper ist das Sichtbare, nicht das Erzählbare. Und für das Verständnis der Vorgänge, die im *Trovatore* die eigentliche szenisch-musikalische Handlung bilden, genügt die Voraussetzung, daß Azucenas Mutter verbrannt worden ist und daß der Haß, mit dem Graf Luna Manrico verfolgt, auch vor dessen Mutter nicht halt macht, weil Luna Azucenas Rache fürchten muß. Ob Manrico Azucenas Sohn ist oder nicht, ist streng genommen gleichgültig: Der grelle Schluß ist eher angehängt, als daß er aus der sichtbaren Handlung – im Unterschied zur erzählten – zwingend hervorginge. Das eigentliche Ende der Oper ist Leonoras Tod, der eine tragische, von Mißverständnissen belastete Verstrickung auflöst. Und man kann ohne Übertreibung behaupten, daß der *Trovatore* nicht trotz des schlechten, sondern mit Hilfe des dennoch tragfähigen Librettos zu einer der erfolgreichsten Opern des Repertoires geworden ist. Das Publikum begreift, auch wenn es die Vorgeschichte und die „*verdeckte Handlung*“ kaum durchschaut, dennoch das Wesentliche, weil die Vorgänge, die musikalisch ausgedrückt werden, pantomimisch verständlich sind, ohne daß sie durch Erzählungen und Reflexionen begründet werden müßten. Die zweite, imaginäre Handlung, die den Hintergrund der realen, sichtbaren Vorgänge bildet, kann ohne Schaden vernachlässigt werden. In der Oper, dem Drama der absoluten Gegenwart, zählt nichts als das unmittelbar Sinnfällige, und wenn das Gezeigte genügend drastisch ist, kann das Erzählte, wie im *Trovatore*, absurd und verworren sein, ohne daß das Publikum in dem Gefühl, daß der Oper Genüge getan wird, beirrt würde.

3

Im Schauspiel – und im Musikdrama, das sich dramaturgisch und in der Zeitstruktur am Schauspiel orientiert – behauptet sich eine zweite, aus Vorgeschichte und „*verdeckter Handlung*“ zusammengesetzte Ereigniskette nicht selten gleichberechtigt neben dem szenisch sichtbaren Vorgang: Zur konkreten Gegenwart des Gezeigten bildet die abstrakte des Erzählten einen Widerpart. Und der imaginäre, lediglich durch Worte evozierte Zeitablauf ist für den Sinnzusammenhang eines Schauspiels manchmal in nicht geringerem Maße konstitutiv als die reale Zeit der Dialoge und szenischen Ereignisse. Dagegen bleibt in der Oper eine bloß vorgestellte Handlung, sofern sie vom Librettisten nicht überhaupt vermieden wurde, fast immer blaß und gleichgültig, und die präsente Zeit ist die einzige, die im Musiktheater zählt.

Die Vereinfachung aber, die in der Konzentration auf die szenisch reale Zeit zu liegen scheint, bildet in der Oper, wie erwähnt, die Kehrseite einer Differenzierung, die aus dem Unterschied zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit, aus der gleichsam romanhaften Technik der Dehnung oder Zusammenziehung von Zeitabläufen erwächst. Und darüber hinaus kompliziert sich eine Analyse, die es zu

vermeiden sucht, der Plausibilität die Genauigkeit zu opfern, noch dadurch, daß der Begriff der musikalisch-formalen Zeit – als Gegenbegriff zu dem der inhaltlichen Zeit des Dramas – durchaus keine einfache, sondern eine in sich zusammengesetzte Kategorie darstellt.

Ein musikalisches Tempo kann in der Regel als Tempo der Zählzeit bestimmt werden, die einer Taktart zugrundeliegt, ist manchmal allerdings in sich gespalten und muß dann, als Simultaneität von Andante und Allegro oder Adagio und Moderato, auf zwei verschiedene Zählzeiten zugleich bezogen werden. Und das Tempo, scheinbar ein schlichtes Faktum, kann in der Oper durchaus zum Problem werden.

Daß die Musik, als tönendes Inszenierungsmuster, das Maß der Opernregie sei, ist ein Gemeinplatz, an dem niemand zweifelt. Die durch Simplizität bestechende Maxime, daß im musikalischen Tempo der Handlungsrythmus einer Opernszene vorgezeichnet sei, daß also in der Partitur, wenn man sie zu lesen wisse, ein Regiebuch stecke, ist nicht so unverfänglich, wie sie zunächst erscheint. Denn das Zeitmaß, das der Hörer als Gangart der Musik empfindet, das Tempo der Zählzeit, stimmt keineswegs mit dem Ereignis- und Redetempo einer Szene prinzipiell und widerspruchslos überein, und die häufigen Divergenzen zwischen den Zeitmaßen gehören zu den schwierigsten Problemen, die eine differenzierte Opernregie lösen muß.

Daß das Tempo der Zählzeit und das Redetempo auseinanderklaffen, ist die trivialste Form der Zeitspaltung, die einer Analyse kaum bedarf. Immerhin ist in der Introduction Nr. 1 aus Rossinis *Guillaume Tell* die Doppelheit des Zeitmaßes zum Kunstgriff erhoben, der dazu dient, zwischen schroff kontrastierenden Tempostufen zu vermitteln: Bei Melchthals Auftritt bildet der Simultangegensatz zwischen dem raschen $\frac{6}{8}$ -Takte des Orchesters einerseits und Tells langsamer, getragener Deklamation andererseits eine Zwischenstufe zwischen dem Allegro vivace und dem Maestoso. (Im Duett Nr. 10 zwischen Mathilde und Arnold benutzte dann Rossini dasselbe Mittel noch einmal.)

Daß das musikalische Zeitmaß mit dem Rede- oder Ereignistempo einer Opernszene nicht zusammenzufallen braucht, gehört zu den Voraussetzungen eines Sachverhalts, der offenbar, so trivial er ist, kaum jemals analysiert wurde: des simplen Faktums nämlich, daß in der Oper ein langsames Ereignistempo, sogar ein Stillstand der Handlung, mit einer heftigen Affektbewegung, die sich in der Musik ausdrückt, durchaus vereinbar ist. Bei einer Divergenz zwischen Ereignis- und Affekttempo steht die Musik gewissermaßen vor der Wahl, sich entweder das eine oder das andere Zeitmaß zu eigen zu machen. (Und manchmal prägt sie sogar, wie erwähnt, zwei Tempi zugleich aus.)

Die Tempi, aus denen sich die Zeitstruktur einer Opernszene zusammensetzt: das musikalische Zeitmaß als Tempo einer Zählzeit, das Aktions- und Redetempo der handelnden Personen, das Tempo der Affekte, von denen sie bewegt werden, und schließlich das Maß an dargestellter Zeit, das den Realitätsgehalt einer Szene ausmacht – die verschiedenen Tempi also, die sich im musikalischen Drama überlagern, stehen in Relationen zueinander, die man zwischen den Extremen

unauffälliger Konvergenz und krasser Divergenz – einer Divergenz, durch die sich die Zeitstruktur überhaupt erst dem Bewußtsein aufdrängt – lokalisieren kann. Und sofern die schlichte Übereinstimmung der Tempi als Idealtypus gelten kann, der problemlos erscheint und in sich begründet ist, sind es lediglich die Abweichungen und Unstimmigkeiten, die nach einer Erklärung aus dem Charakter der dramatischen Situation verlangen. Daß etwa das Redetempo einer Szene dem Taktmaß widerspricht, daß das Tempo der Zählzeit das der Affekte durchkreuzt oder daß trotz heftiger Gefühlsausbrüche die dargestellte Zeit zum Stillstand kommt: daß also, mit anderen Worten, die Zeitstruktur einer Szene von Brüchen und Rissen durchzogen ist, bedarf einer Rechtfertigung und sollte nicht einfach als Eigentümlichkeit der Oper, in der sich die Irrealität der Gattung manifestiert, gedankenlos hingenommen, sondern als Mittel einer Dramaturgie, die unter musikalischen Voraussetzungen auf Theaterwirkungen zielt, bewußtgemacht und analysiert werden.

Das Terzett Nr. 11 im zweiten Akt von Rossinis *Guillaume Tell* präsentiert sich anfangs als Aktions- und Dialog-Ensemble: Tell und Walther Fürst versuchen Arnold, der aus Liebe zu Mathilde Kollaborateur der Österreicher geworden ist, für die Schweizer Sache zurückzugewinnen. Bei der Nachricht von dem Mord an Arnolds Vater aber kommt die Bewegung von Rede und Gegenrede abrupt zum Stillstand und macht einer Situation Platz, die in der Realität und im Schauspiel ein Augenblick betroffenen Schweigens wäre, sich in der Oper jedoch als expressives Cantabile ausbreitet, das sich ins geradezu Unermeßliche zu dehnen scheint. Die Textworte, die den Gesang tragen, sind nichts als sprachliche Vehikel dessen, was Richard Wagner „*tönendes Schweigen*“: ein in Musik gefaßtes Verstummen unter dem Druck einer tragischen Situation nannte. Ein in der dargestellten, realen Zeit flüchtiger und wortloser Moment nimmt also in der Darstellungszeit eine musikalische Gestalt an, deren Dauer unreal und deren Text bloßes Substrat einer Melodik ist, die eigentlich jenseits der Sprache aus dem Inneren der Personen redet. Und ähnlich wie das Cantabile verhilft auch die abschließende Cabaletta des Terzetts, deren Text aus unablässig repetierten Freiheitsrufen und Racheschwüren besteht, einem Moment, der in der Realität und im Schauspiel rasch vorüberginge, zu einer unwirklichen Dauer, in der eine emphatische Geste, die des Aufraffens oder Aufbruchs, zum lebenden Bild erstarrt, zum *Tableau vivant*, das zu den Modephänomenen der Restaurationszeit gehörte.

Die flüchtige Analyse genügt, um zu zeigen, daß das musikalische Zeitmaß im ersten Teil des Terzetts ein Rede-, im zweiten und dritten dagegen ein Affekttempo ist. Der eigentliche Dialog, in dem die Darstellungszeit mit der dargestellten Zeit annähernd zusammenfällt, bricht am Ende des ersten Teils, den man als melodisierte „*Scena*“ auffassen kann, plötzlich ab: Die formale Zeit, in der sich das Cantabile und die Cabaletta ausbreiten, ist inhaltlich unreal; und die Textworte, die in der Wirklichkeit bloße Interjektionen der Betroffenheit oder des Sich-Aufraffens wären, werden durch Lyrismen und Wiederholungen zu einer Pseudosprache gedehnt, die als bloßes Substrat der Musik dient und nicht als Dichtung beim Wort genommen werden

darf: gerade dadurch, daß sie nichts sagt, macht sie einer Musik Platz, in der die dramatische Situation zum Tönen gebracht wird.

Von einer dramaturgisch funktionslosen „Musikalisierung“ zu sprechen: einem abrupten Wechsel vom „*musikalischen Drama*“ (Scena) zur „*Gesangsooper*“ (Cantabile und Cabaletta), wäre verfehlt: Denn die Abweichung des formalen Zeitablaufs vom inhaltlichen ist durchaus – obwohl die Aufeinanderfolge von Cantabile und Cabaletta ein vorgezeichnetes Formschema war, dem sich die Librettistik anzupassen versuchte – in dramaturgischen Kategorien interpretierbar. Daß ein Augenblick schweigender Betroffenheit, der als Wendepunkt des Dramas aus dem Ablauf der Ereignisse hervorsticht, zu irrealer Dauer gedehnt erscheint oder daß eine symbolische Gebärde, in der sich die tragende Idee der Handlung manifestiert, von Rossini als *Tableau vivant* festgehalten wird, ist zwar nicht realistisch, wohl aber dramaturgisch motiviert. Die musikalische Form wird gerade dadurch, daß sie vom Zeitablauf der Wirklichkeit abweicht, der dramatischen Bedeutung der Situation, die einen Akzent erfordert, gerecht. Mit anderen Worten: Die Divergenz zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit ist nicht abstrakt musikalisch, sondern musiktheatralisch begründet: Sie erweist sich als Kunstgriff, der zweifellos, obwohl ihn das gesprochene Drama kaum kennt, ein Stück legitimes Theater darstellt.

4

Erscheint die Differenz zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit insgesamt als epischer Zug, den die Oper mit dem Roman teilt und durch den sie sich vom Schauspiel unterscheidet, so tritt die Nähe der Operndramaturgie zur Erzähltechnik besonders deutlich beim Zustands- oder Genrebild zutage, das in kaum einer Oper des 19. Jahrhunderts fehlt: Im Zeichen einer Ästhetik des Charakteristischen, die einen Widerpart zur Ästhetik des Schönen bildete, neigte die Epoche zu den Effekten einer tönenden *Couleur locale*.

Ein Schauspielautor ist in der Regel gezwungen, Zuständlichkeit in Handlung – in szenische Rede – aufzulösen: ein Verfahren, aus dem bei Ibsen und Tschechow Dialoge hervorgingen, die in sich zu kreisen scheinen und dennoch unauffällig die treibenden Motive einer Ereigniskette exponieren. Dagegen gehört in der Epik die unmittelbare Schilderung wiederkehrender Vorgänge oder dauernder Gegebenheiten – eine Schilderung, deren Zeitstruktur Günther Müller in einer preziös-pedantischen Terminologie als „*iterativ-durativ*“ bezeichnete – zu den einfachsten, nächstliegenden Kunstgriffen, ohne die kaum eine Erzählung auskommt. Mit einer gewissen Übertreibung – und unter Vernachlässigung philosophischer Differenzierungen des Zeitbegriffs – könnte man bei dem epischen Verfahren, Immerwährendes gewissermaßen in die Zeitstruktur eines einmaligen Vorgangs zu pressen, von einer Darstellungszeit ohne dargestellte Zeit sprechen: Im formalen Zeitablauf, den der Erzählvorgang ausfüllt, spiegelt sich eine Zuständlichkeit, die als beharrende Dauer oder ständige Wiederkehr des Gleichen aus einer als Prozeß begriffenen Zeit herausfällt.

Die Erzähltechnik, nacheinander zu schildern, was gleichzeitig an verschiedenen Orten geschieht oder der Fall ist, die Methode also, sukzessiv ein Panorama zu entwerfen, das in der Phantasie des Lesers zur Simultaneität zusammenwächst, hinterließ im musikalischen Theater deutliche Spuren, die jedoch von einer einseitig an der Dramaturgie des Schauspiels orientierten Opernästhetik kaum erkannt worden sind. Die Introduction Nr. 1 in Rossinis *Guillaume Tell* – auf den die Analyse nicht etwa darum, weil er ein Sonderfall wäre, sondern gerade umgekehrt, weil er die Regel repräsentiert, noch einmal zurückgreift – ist ein aus heterogenen Teilen zusammengesetztes Genrebild, dessen Akteure oder Staffagefiguren – Bauern, Hirten, ein Fischer sowie der grübelnd in sich versunkene Wilhelm Tell – im Grunde beziehungslos über die Bühne verstreut sind und einzig dadurch, daß sie sämtlich der Phantasmagorie einer idealen Schweiz angehören, dramaturgisch zusammengehalten werden. Was als Simultaneität gemeint ist und sich szenisch als solche präsentiert, muß jedoch musikalisch als Sukzession gezeigt werden, weil die melodischen Charaktere der Szenenteile zu schroff kontrastieren, als daß sie sich in ein Ensemble, dessen kontrapunktische Struktur mit Rossinis Vorstellung von musikalischer Einheit verträglich gewesen wäre, zusammenzwingen ließen. Der Chor der Bauern, die Romanze des Fischers und Tells düstere Klage über politische Unterdrückung werden nacheinander exponiert, als wären sie Stationen einer Handlung und nicht Teile eines Zustandsbildes. Während das szenische Panorama unveränderlich feststeht, gleicht die musikalische Technik, die mit den Mitteln einer tönenden *Couleur locale* dasselbe Panorama skizziert, der Methode eines Erzählers, der von Ort zu Ort wandert, aber dem Leser ein Gesamtbild suggeriert, das er nach und nach entstehen läßt.

Beim bloßen Aneinanderstücken musikalischer Teile, beim Nacheinander, das aus der Epik stammt, bleibt Rossini allerdings nicht stehen: Zur zweiten Strophe des Fischers singt Tell eine Gegenstimme. Doch gibt er, obwohl der Text die politische Klage wiederholt, als Baßstütze zum Tenorsolo des Fischers den Ton seines Monologs preis und paßt sich dem der Romanze an. Eine zusammengesetzte Zuständlichkeit durch einen musikalischen Simultankontrast zu schildern, ohne daß die Heterogenität der melodischen Charaktere zum Zerfall der musikalischen Struktur führt, gelang erst auf einer späteren Entwicklungsstufe der Ensembletechnik, einer Stufe, die unter den Voraussetzungen von Rossinis Stil und Ästhetik noch nicht erreichbar war.

Die Simultaneität verschiedener Vorgänge oder Dialogfragmente konstituiert einen Enembletypus, der primär für das Musiktheater des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist, obwohl er in einigen Opernszenen des 19. Jahrhunderts, wie dem Quartett aus *Rigoletto* und dem aus *Don Carlos*, vorausgenommen wurde. Gegenüber der Romantechnik, gleichzeitige Ereignisse oder Zustände nacheinander zu schildern, bedeutet die Simultaneität, so artifiziell sie als räumliches Arrangement erscheint, gewissermaßen eine Wiederherstellung der eigentlich gemeinten Zeitstruktur: Wo sie im Roman auseinanderklaffen, fallen in der Oper, der unrealistischen Gattung, Darstellungszeit und dargestellte Zeit unterschiedslos zusammen – der formale und der inhaltliche Zeitablauf stimmen überein. Andererseits ist mit der Gleichzeitigkeit

verschiedener oder sogar heterogener Szenen, die in einem Werk wie Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* eine extreme Konsequenz aus der Simultantechnik des traditionellen Ensemblesatzes darstellt und operngeschichtlich zweifellos als Übertragung des Verfahrens von den Stimmen eines Dialogs auf die Szenen eines Aktes aufgefaßt werden muß, ein äußerster Gegensatz zur Dramaturgie des Schauspiels erreicht, die das Durcheinanderreden einzig im absurden Theater zuläßt. Die Simultanszene der modernen Oper – ein Szenentypus, der zu den frappierendsten Möglichkeiten der Neuen Musik im Musiktheater gehört – entfernt sich also gerade durch den realistischen Zug ihrer Zeitstruktur, durch die Übereinstimmung von formalem und inhaltlichem Zeitablauf, sowohl vom Schauspiel als auch vom Roman, die beide gezwungen sind, gleichzeitige Vorgänge und Zustände nacheinander zu schildern (wobei manchmal der formale Zeitablauf in den inhaltlichen eingreift und den Schein entstehen läßt, das simultan sich Ereignende sei darum, weil es nacheinander erzählt oder gezeigt werden muß, auch nacheinander geschehen). Allerdings kann im Schauspiel wie im Roman durch raschen Ortswechsel und Fragmentierung der Dialoge die Simultaneität, die eigentlich gemeint ist, zumindest suggeriert werden. Der angestammte Ort des Simultankontrasts, der trotz räumlicher Paradoxie durch seine Zeitstruktur ein Stück Wirklichkeit in einem Theaterbild vermittelt, ist jedoch die Oper.

Plagiat oder Neuschöpfung? Zum Einfluß der galanten Lyrik Christian Hofmann von Hofmannswaldaus auf Libretti von Christian Heinrich Postel

von Bodo Plachta, Münster

1

Die Barockforschung hat sich in den letzten dreißig Jahren verstärkt der Barockoper zugewandt. Weiterhin dominieren aber musikwissenschaftlich ausgerichtete Abhandlungen¹, die eine Beschränkung auf den rein musikalischen Befund noch nicht überwinden. Vereinzelt lassen sich kunsthistorische Arbeiten über die Präsen-

¹ So auch die umfangreiche Arbeit von H. Chr. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, 2 Bde, Wolfenbüttel 1957. Obwohl diese Arbeit erste Versuche macht, auch die Libretti zur Beurteilung heranzuziehen, bleibt der Wert dieser Arbeit abgesehen von der umfassenden Information auf den musikwissenschaftlichen Bereich beschränkt. Als äußerst wichtig muß jedoch der Band mit den Musikbeispielen gelten, da eine Anzahl der dort publizierten Beispiele, die der Autor noch vor dem Krieg zusammengetragen hat, heute verschollen ist.