

handelte es sich zwar nur um Fühlungen zwischen einzelnen Kollegen; dann aber wurden diese Verbindungen vom Ausland gleichsam sanktioniert, als der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung kurz vor der vom 26. bis 28. Mai 1948 abgehaltenen Rothenburger Tagung in den Vorstand der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft gewählt wurde. Wenn die Mitgliederliste unserer Gesellschaft am 20. April 1948 neben 416 einzelnen und 65 korporativen Mitgliedern aus Deutschland bereits die Namen von 22 ausländischen Musikforschern aufwies, dann zeigt sich auch daran, daß der Bann gebrochen war.

Die Musikwissenschaftliche Tagung in Rothenburg o. T., „*die erste Leistungsschau der deutschen Musikwissenschaft nach dem Kriege*“, hat ebenso wie das Erscheinen der Zeitschrift einen neuen Abschnitt in der Geschichte der Gesellschaft eingeleitet; denn die Tagung war de facto bereits ein Kongreß, von dem sich die späteren im Prinzip nur wenig unterschieden. Allerdings konnte die Gesellschaft aus der ständig zunehmenden Beteiligung ausländischer Forscher an ihren Veranstaltungen bald das Recht auf eine Namensänderung ableiten; der 1953 in Bamberg abgehaltene Kongreß wurde erstmals als „Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß“ angekündigt. 1949 in Basel hatten deutsche Forscher dank der Initiative von Ernst Mohr am ersten Nachkriegs-Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft teilnehmen können; ihren „Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß“ veranstaltete sie 1958 in Köln. Dieser und mancher anderen Tatsache sollten wir uns in Dankbarkeit und nicht ohne Stolz bewußt sein, wenn wir nach zwanzig Jahren auf die Anfänge der Gesellschaft für Musikforschung zurückblicken.

## *Die Oper als theatralische Form*

Notizen und Anmerkungen zu einer Theorie

VON DIETRICH STEINBECK, BERLIN

### I

Vom Schauspiel (als Theater) unterscheidet sich das musikalische Theater prinzipiell a) in jenen Elementen, die beide Formen nicht gemeinsam haben, b) in der Beschaffenheit und Seinsverfassung dieser, aber auch der gemeinsamen Elemente, c) in den Funktionen aller mitwirkenden Elemente innerhalb des Wirkungsganzen.

Über den Spieltext (Stück) des Sprechtheaters kann gesagt werden, daß er rein phänomenal, also ungeachtet seines jeweiligen praktischen Auftrags, die Funktion eines bestimmten „Mittels“ unter anderen zum endlichen „Zweck“ des Zustandekommens von Theater ausübt, diese Funktion sich jedoch in ihrer eigenen (literarischen) Entwicklung emanzipiert und insofern über sich selbst getäuscht hat, als sie häufig für den eigentlichen „Zweck“ (der Aufwendung theatralischer „Mittel“ nämlich) sich ausgab.

Vergleichbares wäre wohl von der Opernpartitur kaum zu behaupten. Sie als Mittel zu außerhalb ihrer selbst liegenden (theatralischen) Zwecken zu betrachten,

erscheint schon deswegen sinnlos, weil in ihr vom Musikalischen bestimmtes Wesen Transfigurationen einer beherrschenden Spielidee eingegangen sind. Das Kunstphänomen Theater, verstanden als zeitlicher Vorgang vom Charakter der Ereignisse, ist im Wort-Ton-Text der Oper bereits angelegt, ist als zeitlich sich Entfaltendes Gegenstand musikalischer Darstellung. „Musica per cantare“: gesungenes Spiel und gespielter Gesang. Musik allein läßt das Spiel geschehen, Musik erfüllt den Szenenraum und bewegt gleichsam auch ihre singenden Marionetten. Das Wort in der Oper: Abbeviatur musikalischer Bedeutungsfülle, mit der Aufgabe, aus dem Musikalisch-Allgemeinen das Begrifflich-Besondere zu artikulieren. Und um weiterhin nur dies anzudeuten: Musik disponiert die Raum- und Zeitfiktionen von innerer und äußerer „Handlung“; ihre immanente Ordnung präjudiziert die „choreographische“ Ordnung der Inszenierung; ihr Ausdruck endlich leitet und färbt die Rezeption des Spielgeschehens durch das Publikum.

Nicht ohne Berechtigung haben denn auch viele Komponisten ihre Partituren als Spielanweisungen, hat wissenschaftliche Kritik die Musik als verbindlichen Entwurf der Theatergestalt eines musikalischen Bühnenspiels bezeichnet<sup>1</sup>. Im Falle theoretischer Verifizierbarkeit solcher Ansichten hieße das zugleich, die Wertvalenz der Partitur für den Kunstwert musikalischen Theaters in einem Grade anzuerkennen, der dem Spieltext des Sprechtheaters fremd ist.

## II

Die direkte Rede im Schauspiel, der Dialog ist Bestandteil nicht mehr der Verrichtungen eines Schauspielers, sondern schon der durch diese dargestellten Welt; das Aussprechen der Worte und Sätze ist ein in der dargestellten Welt sich vollziehender Vorgang<sup>2</sup>. Wie verhält es sich damit in der Oper? Kann auch die gesungene Rede in gleicher oder ähnlicher Weise Bestandteil der dargestellten Welt sein oder konstituiert sie diese nicht überhaupt erst?

Dazu ist zu sagen, daß die durch den Wort-Ton-Text der Oper intentional entworfene Welt als solche keinerlei Rückverweis auf eine empirische Wirklichkeit in sich enthält, oder genauer: derlei Rückverweise nurmehr exogen als „sprachliche“ und „emblematische“ bestehen, nicht aber in mimetischen Qualitäten des gespielten Bildes angelegt sind. Die im Libretto vorgeformte Spielwelt entfremdet sich durch Musik und gesungene Rede gleichsam sich selbst. Opernwelt muß als schöne Allegorie einer empirischen Welt begriffen werden, die singenden Personen als Allegorien typisierter empirischer Personen. Die freilich fortbestehenden Bezüge zwischen Lebens- und Opernwirklichkeit beruhen auf Konvention, eine Einsicht, die wir nicht erst Busoni verdanken. Musikalische und empirische Welt sind echte Gegenwelten, werden ausschließlich durch besondere Bewußtseinsakte (Unbewußt-

<sup>1</sup> Wir können darauf verzichten, hier einen langen Apparat von Verweisungen anzuhängen. Der Anschaulichkeit wegen aber sei zitiert, was Goethe im 11. Kapitel des 2. Buches von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Laertes sagen läßt: „Ich gebe mich weder für einen großen Schauspieler noch Sänger. Aber das weiß ich, daß, wenn die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt und ihnen zugleich das Maß vorschreibt, wenn Deklamation und Ausdruck schon von dem Komponisten auf mich übertragen werden, so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen und Takt und Deklamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann“.

<sup>2</sup> Vgl. Roman Ingarden: *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. In: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 3/1965, S. 404.

seinsakte) des individuellen Zuschauers aufeinander bezogen, wobei dessen Wirklichkeitsverbundenes Selbstverständnis eine bezeichnende Verklärung erfährt.

So wird der Opernbesucher auch kaum das dargestellte Leben mit-leben, derart daß seine Teilnahme sich einem Handlungsverlauf einspannt und die Gefühle der Spielfiguren zu den eigenen gemacht werden. Wo der Zuschauer empfindet, da ist seine gefühlsbetonte Haltung ein bewirkter, ein musikalisch bewirkter Zustand. Die Illusionen der Oper sind weniger „realistischer“ als ästhetischer Natur; sie zielen nicht auf das moralische Bewußtsein des Publikums, sondern suchen dessen intime Wünsche nach Transzendierung des Sozial-Immanenten zu befriedigen.

Als Ausdrucksmittel dramatischer Personen in dramatischer Welt kann mithin die gesungene Rede kaum funktionieren. Nicht als „Äußerung“ einer Rolle von dieser seinsabhängig (wie der Dialog im Schauspiel) tritt sie auf. Mit sich selbst als autarkem musikalischen Gebilde umkleidet das gesungene Melos die sprachlich und szenisch präfixierte Rolle, „kostümiert“ sie geradezu. Wobei freilich das „Kostüm“, die Durchgeformtheit der musikalischen Imago, die bedeutende Artikulation des Ausdrucks durchaus als Vorstellung vorwegbestehen kann. Eine Oper entwirft kein Leben, in dem eben gesungen anstatt gesprochen wird. Singend lassen ihre Helden das empirische Leben, von dem ihnen als typischen Figurinen ja noch etwas anhaftet, hinter sich, legen zwischen dieses und sich selbst eine Distanz, die Musik in sich aufnimmt. So nur kann die Opernszene als Spielraum musikalischer Figuren erscheinen. Zwar stehen scheinbar lebendige Menschen auf der Bühne, im Aktionskreis einer Handlung, doch ihre Charaktere sind Klangfarben, ihre Reaktionen dynamische Prozesse, ihre Welt Harmonie und ihr Wesen Melodie.

Die Logik des illusionierten Bewußtseins allerdings absorbiert die „Kostüm“-Funktion des musikalischen Teils der gesungenen Rede wieder. Nicht aus seiner Distanz zur empirischen Welt erfährt der Zuschauer den „Schein“ des gespielten Bildes, sondern als Ostentation einer „zweiten“ Wirklichkeit, deren empirische Irrationalität zwar mitgedacht ist, jedoch im Ereignisablauf des „Zeigens“ als blinde Stelle der Rezeption absinkt.

Ein Dialog wohl, nicht jedoch ein Rezitativ, geschweige denn eine Arie gibt dem Einzelnen Gelegenheit, sich auszusprechen, wörtlich zu erklären. Was gemeint ist, sagt Musik. Sie läßt sich jedoch nicht auf Begriffe festlegen, sondern will aus sich heraus verstanden sein. Und auch das ihr unterlegte Textwort deutet nicht, erklärt nur Nuancen. Es ergeben sich hieraus Konsequenzen für die Dramaturgie des Librettos, die vorzüglich an zu Operntexten umgearbeiteten Theaterschauspielen zu studieren sind. Man schaue sich daraufhin nur einmal die Beaumarchais-Adaptationen von da Ponte und Sterbini für Mozart und Rossini an<sup>3</sup>.

Ungeklärt bleiben die Funktionen des gesprochenen Dialogs im Singspiel. Bewahrheitet sich an ihnen das über den Dialog im Schauspiel Gesagte? Spezieller Analyse bieten sich verschiedene Ansatzpunkte. Einige Vermutungen dazu müssen vorerst genügen.

Der Singspiel-Dialog könnte entweder als „gesprochene Musik“ aufgefaßt oder auch als Radikalisierung des Rezitativ-Arie-Wechsels angesehen werden. Endlich

<sup>3</sup> Vgl. dazu vom Verfasser: *Schöne Literatur und Operntext. Zur Dramaturgie des Librettos*. In: Berliner Opernjournale 1965, Nr. 7.

läge — allerdings für nur wenige Beispiele der Literatur — eine Klassifikation des Singspiels als Schauspiel mit Musik nicht ganz fern, insofern der Musik eine empirische Stelle (als Lied oder Tanz etwa) im Wirklichkeitsgefüge der dargestellten Welt zuzuweisen wäre.

Im Gegensatz zu solcher Betrachtungsweise sollte freilich nicht unberücksichtigt bleiben, daß die Singspiel-Form womöglich aus harter und unvermittelter Alternation von empirischer und ästhetischer Welt lebt, derart daß die musikalisch geformten Teile gegenüber der eigentlichen Handlung sich isolieren und als deutende, reflektierende Allegorien neben ihr herlaufen. Diese Auffassung fände einen bestätigenden Beleg im sozialen Habitus des Singspiels, der wiederum sozialgeschichtlich zu motivieren ist.

### III

Eine andere Eigenschaft nicht nur des Librettos, sondern überhaupt aller literarischen Texte lenkt den Blick abermals auf die Frage nach den Determinierungen der Bühnengestalt im Wort-Ton-Text der Oper. Mit sprachlichen Mitteln kann der Textdichter die Sachverhalte des Spielgeschehens gleichsam nur schematisch entwerfen. Gegenüber eindeutiger Bestimmtheit der unserer Erfahrung gegebenen individuellen Gegenständlichkeiten bleiben in deren sprachlicher Darstellung Unbestimmtheiten stehen, die erst der Leser oder Zuschauer ausfüllt, ergänzt. In ästhetischer Einstellung aber tut er dies nicht bewußt und „sachlich“, sondern imaginativ. Dabei folgt er einerseits seinem Werkverständnis, für das Eindruck und Ausdruck ineinanderreichen. Andererseits spielen natürlich gewisse unreflektierte Impulse der eigenen Persönlichkeit eine Rolle, die „richtiges“ Werkverständnis verunklären können. Im Musiktheater vollzieht diese imaginative Gestaltergänzung sich überdies im Banne der musikalischen Hörerlebnisse. Die „Aussagen“ der Musik, die freilich ihrerseits auch einem Verständnis unterworfen sind, inspirieren und organisieren Art und Weise, Dichte und Fülle der Anschauung des Publikums von dem im Textbuch entworfenen und von den Bildgestalten der Bühne repräsentierten Spielgeschehen der Oper. So ergänzt der Zuschauer, über diese spielerisch verfügend, die optischen Informationen der Bühne zu einem Gestaltganzen und wird hierbei selbst von der Musik „gespielt“. Außerdem, was hier nicht erst sonderlich hervorgehoben werden mußte, arbeitet der Textdichter ja bewußt auf die Musik hin, modelliert Gefäße, in die Musik sich ergießen kann und muß.

Vergegenwärtigt man sich jetzt, daß die Bühne zunächst einmal den äußeren Ereignisraum der Handlung fixiert und dabei dem Gestaltentwurf des Textbuches folgt, so leuchtet unschwer ein, daß Regisseur und Bühnenbildner dazu der skizzierten „theatralischen“ Funktionen der Musik und ihrer jeweiligen Leistung sich zu vergewissern haben. Die konkreten Bestimmungen durch das auf der Bühne Sichtbare und die so ganz anders gearteten Bestimmungen der Musik streben nach gegenseitiger Ergänzung und sollten sich nicht überlagern.

In diesem eigenartigen Wechselverhältnis zwischen Szene und Musik, zwischen optischen und akustischen Informationen konstituiert sich der besondere Realitätscharakter des Musiktheaters. Während hier die Gegenständlichkeit der Bühne die

„Irrealität“ musikalischer Bestimmungen in die Konkretion zu ziehen scheint, werden dort die szenischen Gestalten durch Musik gleichsam entwirklicht. Die typische Konsistenz der Illusion in der Oper laviert beständig zwischen Traum und Wirklichkeit, weil der Traum sich wirklichkeitsnah Gesten bedient, das Publikum zu umfassen, und die Wirklichkeit sich den Schein des Traumes gibt, damit die Musik überhaupt ihre szenischen Funktionen erfüllen kann.

#### IV

Ehe wir den aus dem bisher Gesagten resultierenden Möglichkeiten und Grenzen der Bühnengestaltung im Musiktheater nachspüren, sei in einer Überlegung die außerordentliche Labilität der Wirkungskorrelation angedeutet. Wenn der Hörer schon auf der Bühne sieht, was ihm auch die Musik vermittelt, zerfließen die Bildkonturen seiner imaginativen Hörvision, da alles Sichtbare die Suggestionen des Hörbaren in seine formale Umgrenzung zwingt, und mithin die szenisch artikulierte Erscheinung die im Hörerlebnis ausschwingende Phantasie in ihrer Entfaltung hindert und auf den eigenen Bildgehalt festlegt. Nun beansprucht aber die Ausdrucksdynamik der Musik die Erlebnisfähigkeit des Menschen weitaus stärker als die sichtbare Szene es je vermöchte. Wenn ihr also von der Bühne her konkrete Bildgestalten unterschoben werden, vermeint das Publikum, im Gehörten auch das wirklich Gesehene zu erfahren und muß nun die Bühne als ungenügende Vergegenwärtigung jener idealen Wirklichkeit empfinden, die ihm das Musikerlebnis suggerierte.

Es liegt nicht im Wesen der Musik als Sprache, Aussagen über identische Sachverhalte machen zu können. Musikalischer Ausdruck regt mehr unbestimmt an, als daß er bestimmt mitteilt. Die Konkretion des vom Theaterkomponisten intendierten Ausdrucks ist also Assoziationen des einzelnen Hörers überantwortet. Solche Assoziationen haben jedoch kein musikalisches Sein, sondern sind psychologische Fakten, deren Geltung ohne innere Notwendigkeit ist. Wo es aber, wie zweifellos im musikalischen Theater, auf ein genaues, „sachliches“ Verstehen des Ausdrucks ankommt, sind Mittel zu finden, durch welche sich die freien Assoziationen steuern lassen.

Diese Funktion übernimmt einmal der dem Ton-Text synchronisierte Wort-Text, zum anderen die Bühne mittels mimischen und gestischen Ausdrucks, mittels Raumgestaltung und „Choreographie“. Dem Regisseur wächst die Aufgabe zu, das dem Musikalischen zugeordnete Assoziationsfeld durch optische Informationen zu verengen und so den Ausdruck der Musik im Sinne ihrer Wirkungsabsichten zu „präzisieren“. Dies wird unter Leitung eines Bildes geschehen, das — wie die experimentelle Psychologie erwiesen hat — die Breite des Assoziationsfeldes relativ begrenzt hält, wobei ein zweites, dem ersten substituiertes Bild usf. im gleichen Sinne weiterwirkt. Die „Stilisierungsstruktur“ der Opernszene zeigt sich in solchen Verhältnissen fundiert. Die Annahme im übrigen, daß „Stilisierung“ eine Erfindung moderner Opernregie sei, beruht auf einem weitverbreiteten Denkfehler. Man muß ein solches auf die Erfahrung des Publikums relatives Stilprinzip nur in seinen jeweiligen Relationen ansehen, um schnell zu erkennen, daß etwa auch die als

„realistisch“ verschrieenen Inszenierungen Richard Wagners im 19. Jahrhundert diesem Prinzip gefolgt sind<sup>4</sup>.

Die Bühne hat also einen „Grundriß“ zu geben, in dem sich die an das Hörerlebnis gebundenen Assoziationen im Sinne des Spielgeschehens festlegen. Der sozusagen „unsprachliche“ Ausdrucksgehalt des Musikalischen findet in der Bühnengestalt einen gegenständlichen Kristallisationskern, an dem sich auch der Prozess musikalisch organisierter Gestaltergänzung orientiert.

Sache weiterführender Untersuchung wäre es, festzustellen, ob der musikalische Steuervorgang in objektiven Kriterien erfaßt werden kann. Welche Gestaltzüge müssen auf der Opernbühne realiter ausgebildet sein, um von der musikalisch gesteuerten Phantasie des Publikums ergänzt werden zu können? Als eigentlicher „Kunstgegenstand“, wie er sich wissenschaftlicher Bearbeitung darbietet, wäre schließlich wohl das ergänzte Gebilde anzusehen. Sehr deutlich tritt hier das Moment anteiliger Leistung des ästhetischen Betrachters zutage. Das Kunstphänomen Musiktheater in diesem Sinne ist ja nicht als Realsetzung zu fassen, sondern als Produkt intentionaler, in bestimmter Weise gesteuerter Bewußtseinsakte des Publikums.

## V

Aus korrelativem Ineinanderwirken von Szene und Musik erwächst die Theatergestalt der Oper. Ihre tragenden Figuren sind zwar auf der Bühne nichts mehr als besonders qualifizierte Vertreter eines bestimmten Berufsstandes, die sich in buntem Kostüm nach den Anweisungen eines Regisseurs „benehmen“ und dazu Worte eines Buches, Noten einer Partitur „reproduzieren“. Zu Figaro, Rigoletto oder Wotan aber werden sie dort, wo ein Publikum sich so verhält, als glaube es ihnen, was zu sein sie vorgeben, und aus diesem Glauben an den durchschauten Schein ästhetischen Genuß gewinnt.

Der Glaube an und das Wissen um die Imaginationen musikalischen Theaters jedoch sind keine „freien“ Reaktionen individueller Zuschauer, sondern „ereignen“ sich in einem Raum und innerhalb einer Zeit, deren fiktionale Konstitution von der Musik bewirkt ist. Daß überdies der einzelne Zuschauer in der Oper sich nicht als Einzelner verhält, sondern einer „Vergesellschaftung“ unterliegt, die sein Selbstbewußtsein in ganz eigener Weise färbt, darüber wird später noch ein Wort zu sagen sein.

Eine differenzierende Betrachtung der fiktionalen Dimensionen der Opern-Welt präzisiert unsere Einsicht in die prinzipielle Abständigkeit von musikalisch-theatralischer und empirischer Welt im Musiktheater. Dramaturgisch gründen diese Dimensionen in der Organisation des Wort-Ton-Verhältnisses bei den verschiedenen Formtypen, im Verhalten von Arie und Ensemble zu Dialog und Rezitativ.

Der Rezitativ-Arie-Wechsel als Formprinzip der Oper ist aus einer frühen Emanzipation des Musikalisch-Kantablen gegenüber reiner Deklamation und ihrer formalen Konsolidierung zuerst im Werk Claudio Monteverdis entstanden. Der in den literarisch initiierten Renaissance-Vorstellungen der Florentiner Camerata

<sup>4</sup> Vgl. dazu vom Verfasser: *Inszenierungsformen des „Tannhäuser“*. Untersuchungen zur Systematik der Opernregie, Regensburg 1964, S. 192 ff.

intendierte *stilo rappresentativo* splittert sich auf in Deklamation und Gesang, in Rezitativ und Arie. Dort dominiert die schaubare Handlung, hier das gespielte Melos. Verbunden bleiben die Teile durch ein gewisses logisches Abhängigkeitsverhältnis und die ihnen beiden immanente Spielidee.

Solche Zweiteilung in primär musikalische und primär dramatische Perioden aber bewirkt auch jene typischen Brüche im Wirklichkeitsbild der Oper, die oftmals als Paradoxie der Kunstform gekennzeichnet worden sind. Betrachten wir daraufhin die Rezitativ und Arie eigenen Zeit- und Raumstrukturen.

## VI

Wie in der Oper die Spielzeit als Ereignis- oder Erlebniszeit, der Spielraum als Ereignis- oder Erlebnisraum auftritt, ist an anderer Stelle bereits gezeigt worden<sup>5</sup>. Handlung ereignet sich in den Rezitativen, und Dichter und Komponist geben ihrem Ablauf einen fiktiven Zeitraum, dem sich das Zeitgefühl des Publikums völlig anpaßt, insofern kein Anlaß besteht, diese am Rezitativ orientierte, gleichsam „objektive“ Zeitgröße an Erscheinungen der Außenwelt zu messen. Gleichfalls Fiktion der Autoren ist der Raum der Ereignisse, die „Umwelt“, aus deren Erfahrung sich das Verhalten der Spielfiguren verstehen läßt. Die empirische Realität dieses Ereignisraumes kann ebenfalls als objektive Größe gelten, die wiederum mit dem Rezeptionsraum des Publikums identisch ist.

Während aber menschliches Handeln räumlich und zeitlich kaum variabel dimensioniert ist, kann das Erlebnis eines gleichen Vorgangs gefühlsmäßig sehr schnell oder sehr langsam sich vollziehen. In der Arie also, wo sich der schnelle Lauf der Ereignisse für kurze Weile vergißt, Aktion zur Passion reift und der eben noch Handelnde in das Zauberreich der Imagination, des subjektiven Erlebens, der Reflexion eintritt, in der Arie muß sich die Erlebniszeit der Spielfigur gegen die Rezeptionszeit des Publikums verschieben. Die Musik, allein begabt, dem nur Geahnten, dem ganz Unaussprechlichen, dem reinen Selbsterlebnis Stimme zu verleihen, setzt hier ihre eigene Ordnung zwischen Mensch und Zeit. Erlebend bewegt sich die Spielfigur in einer gleichsam musikalisch genormten Zeit, ist in ihr erst ganz sie selbst. Damit schrumpft in der Arie die Zeiterstreckung der Handlung auf einen mit der Uhr nicht mehr meßbaren Wert zusammen, wohingegen die Zeitdauer scheinbar unendlich sich ausdehnt.

Das Verhalten der Spielfigur versteht sich hier aus ihrem Ich-Erleben heraus. Der Ereignisraum transmutiert in einen subjektiven Erlebnisraum von „irrealer“ Beschaffenheit, der nur in seinem musikalischen Ausdruck als solcher rein zu erfassen ist. Auch er muß folgerichtig dem objektiven Rezeptionsraum des Publikums enthoben erscheinen.

Der in der musikalisch genormten Zeit sich bewegende Darsteller projiziert nun durch eben diese Bewegungen seinen synchron entfalteten Erlebnisausdruck auch in den Raum. Dem Spielleiter eröffnet sich damit die Möglichkeit, Musikalisches sichtbar zu machen, inneres Erleben zu verräumlichen. Der so schaubar gewordene Erlebnisraum der Arie kann sich dann entweder mit dem Ereignisraum

<sup>5</sup> Vgl. *Inszenierungsformen*, a. a. O., S. 160 ff. und S. 204 ff.

der Spielhandlung identifizieren, obschon dessen objektive Realität durch den musikalisch erlebenden Darsteller gleichsam subjektiviert wird. Oder — und das ist zumeist der Fall — er zersprengt die praktikable Realität des Bühnenraums und wächst über ihn hinaus. Dazu hilft sich die Inszenierungspraxis meist mit einem wenig überzeugenden Kunstgriff: sie verdunkelt einfach den Bildraum, macht ihn mehr oder weniger „unsichtbar“ und isoliert durch gebündeltes Licht den singenden Darsteller. Die visionäre Konstitution des Erlebnisraumes bleibt der Phantasie des Zuschauers überlassen.

Während also der äußere Handlungsraum im Bühnenbild vollauf gegeben ist, vollzieht sich der Erlebnisraum als ein echter Spielraum an den Spielern sowohl als am Publikum, zeigt sich als ein im Spielvollzug konstituierter Raum. Der Bildraum muß also so gestaltet sein, daß in ihm der Spielraum adäquat sich vollziehen kann.

## VII

Diese schon in anderem Zusammenhang getroffenen und hier nur zusammengefaßt vorgetragenen Unterscheidungen sind in einigen Punkten zu erweitern. Zu bedenken wäre, daß die Raum- und Zeit-Erfahrung des Publikums sich nie ganz rein auf die Raum- und Zeitgestaltung der Bühne bezieht und folglich auch ebensowenig deren musikalischer Umfiktionalisierung in die imaginären Dimensionen der Arie folgt. Individuell modifiziert zeigt sich die Rezeption etwa in Außertheatralischem, in der Einstellung des Einzelnen zur Kunstform Oper überhaupt, in mitgebrachten Erfahrungen, Kenntnissen, in Bildung und Vorauswissen um die jeweilige Aufführung, schließlich in Konzentration, Hingabebereitschaft und Erlebnistiefe.

Zum anderen verändert sich mit fortschreitender Handlung das Gesicht des an sich identischen Bühnenraums wie überhaupt aller gezeigten Dinge und Sachverhalte für die und in der Erfahrung des Publikums. Der praktikable Szenenraum wird immer mehr zu einem erlebten Raum mit symbolischen Funktionen. Je intensiver ich in das Handeln, Denken und Fühlen der Spielfiguren eingelebt bin, oder genauer: eingelebt werde, desto farbiger, lebensvoller, individueller erscheint mir ihre Umwelt, also der diese Umwelt repräsentierende Bildraum. Diese allmähliche Ausdehnung des seelisch adaptierten Raumes im Bühnenraum ist ein vornehmlich für das Sprechtheater bezeichnendes Phänomen, dort es in der Rezeption der dramatischen Welt gründet.

In der Oper findet genaue Untersuchung zwar prinzipiell Vergleichbares vor, doch erweist die nämliche Erscheinung sich hier durch die Rezeption des Musikalischen und seiner immanenten Zeitordnung als sehr präzise organisiert. Der erste Akkord des Rezitativs nach einer Arie katapultiert uns nachgerade in den Ereignisraum der Handlung zurück, der während und mit der Arie zum subjektiven Erlebnisraum der einzelnen Spielfigur geworden war und dabei den konkreten Ereignisraum als solchen „abgesangt“ hatte. Der Ereignisraum selbst aber scheint jetzt dem Publikum um ein bestimmtes Quale verändert, insofern nämlich der Erlebnisraum auf ihn abfärbt. Endlich freilich ist nicht nur die Plazierung der Ereignisräume zwischen den einzelnen Arien, sondern auch der Erlebnisräume zwischen den einzelnen Rezitativen entscheidend für die jeweilige Färbung der Raumerfahrung. In



jedem Moment der erlebten musikalischen Zeit tragen die verschiedenen Raumgestalten der Oper ein anders gefärbtes Gesicht. Und da schließlich Musik allein Art und Weise dieser Färbungen bzw. Art und Weise ihrer Rezeption durch das Publikum organisiert, zeigt sie sich auch als allein maßgeblich für die dimensionale Konstitution der Opern-Welt als einer der empirischen Welt immer weiter entrückenden.

### VIII

Werke der Kunst sind Kunstwerke nicht an sich, sondern für uns, ihre ästhetischen Qualitäten bedürfen der Konkretion durch besonders (und eben nicht passiv) eingestellte individuelle Empfänger; erst im subjektiven Erfaßt-werden kommt das geschaffene Werk zu seinem spezifisch ästhetischen Sein. Diese Erfassungsakte jedoch dürfen nicht als identische angenommen werden, sie sind nur bedingt wiederholbar. Jede individuelle Konkretion des Kunstgehaltes<sup>6</sup> eines Werkes unterscheidet sich, selbst als Leistung desselben Subjekts, in einigen Zügen von allen anderen. Den Kunstwerken sind generell unbegrenzte Mannigfaltigkeiten von möglichen Konkretionen zugeordnet, die einem Verständniswandel unterworfen sind. Die Veränderungen des Kunstgehaltes im geschichtlichen Leben der Werke freilich gelten nur für den subjektiven Geist der Kunstempfänger, für den objektiven Geist einer Epoche oder gesellschaftlichen Struktur. Es handelt sich um ein „Umschaffen“ in der individuellen Schau.

Das geschaffene Werk selbst bleibt unangetastet. Seine ästhetischen Potenzen hat der schöpferische Künstler fest in materiellen Fundamenten aus Leinwand und Farbe, aus Stein, aus Papier und Buchstaben oder Noten gebunden. Darin überdauern sie — relativ unzerstörbar — Zeit und Raum, um immer wieder neu von jedwedem Kunstfreund aktualisiert und konkretisiert werden zu können.

Das Kunstphänomen Theater hingegen ist nicht von derart beständiger Konsistenz. Wennschon sämtliche Wiederholungen derselben Inszenierung derselben Oper einander ähneln mögen, ist doch jede einzelne Vorstellung — als individuelles Kunstwerk — unwiederbringlich verloren, sobald der letzte Ton verklungen, der Vorhang gefallen ist. Morgen schon haben sich nicht nur wesentliche Nuancen des Vortrags und der Darstellung verändert; auch ein neues Publikum sitzt vor der Bühne, von dessen verstehendem, erlebendem Verhalten das szenisch-musikalische Leben existentiell und generell abhängig ist. Ein Bild bleibt es selbst auch im lichtlosen Magazin des Museums, solange die Möglichkeit besteht, es hervorzuholen, zu betrachten und als Kunstwerk zu konkretisieren. Das Für-uns-Sein des Theaters hingegen ist unverrückbar in die konkrete Zeit eingelagert, hat über die solcherart individuierte Aufführung hinaus kein potentielles Für-uns-Sein. Man könnte hier von einem „konkreten“ gegenüber einem „kategorialen“ Für-uns-Sein der Werke der übrigen Kunstgattungen sprechen. So offenbart sich das Kunstphänomen Theater als identisch mit dem Ereignis seiner ästhetischen Konkretion, die etwa dem gemalten Bild als Werk gegenüber transzendent ist<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Der Terminus „Kunstgehalt“ wurde gewählt, um anzudeuten, daß „Gehalt“ und „Gestalt“, Inhalt und Form als einheitliches Ganzes gemeint sind.

<sup>7</sup> Einschränkung wäre anzumerken, daß die Oper als theatralische Form in gewisser Weise in der Partitur fundiert ist, sofern im Wort-Ton-Text, wie zuvor dargelegt, das Ereignis Theater mit angelegt ist. Prinzipiell indes ändert dies nichts an seiner Seinsverfassung.

Der äußerst labile Werkcharakter des Ereignisses Theater, wenn von einem solchen überhaupt anders als in metaphorischer Rede gesprochen werden darf, erweist sich als nicht unverletzlich gegen seine Konkretionen in subjektiver Schau. Gemeint ist damit nicht so sehr die bekannte Tatsache eines „guten“ oder eines „schlechten“ Publikums, das die Leistungen der Darsteller zu beeinflussen vermag. Überhaupt tritt ja der Zuschauer nicht einem „fertigen“ Werk gegenüber, sondern wohnt einem ereignishaften Akt bei, wirkt sozusagen an der „Geburt“ des Kunstwerkes als Verstehender, Erlebender aktiv mit. Und insofern das „konkrete“ Fürs-uns-Sein des Theaterkunstwerks über die Aufführung nicht hinausreicht, muß das Verhalten des Publikums als für die Existenz des Kunstwerks konstitutiv gelten. Die endliche Mannigfaltigkeit der individuellen Konkretionen dieses Publikums, die zudem in entscheidenden Gestaltzügen harmonisieren, da die Zuschauer im gleichen Raum, zur nämlichen Stunde und als „vergesellschaftete“ Personen erleben, „ist“ das Kunstphänomen Theater.

## IX

Die Seinsverfassung der Oper als Theater fundiert letztlich auch ihren sozialen Status. Seiner Sonderstellung, seiner für das Kunstwerk Theater konstitutiven Rolle ist sich das Publikum zu aller Zeit auf eine ganz unreflektierte Weise bewußt gewesen. Das begrenzte Fassungsvermögen des Zuschauerraums erlaubte ja stets nur einer Minderheit, auch wenn die Auswahlprinzipien zu jeder Zeit andere waren, am Kunstwerk Theater aktiv zu partizipieren. Und von einer Minderheit ideell und vor allem auch materiell getragen, fühlt sich die Oper den Sehnsüchten und Erwartungen, dem Denken und Spekulieren dieser Minderheit verpflichtet. Den realen Bedingungen wurde ein metaphysischer Sinn unterschoben, ein esoterischer Charakter bewußt erlebt. Jede Gesellschaft, die die Oper als Institution trug, umgab sie und somit auch sich selbst mit einer magischen Aura — ob nun als Kult, Zeremoniell oder Fest.

Von dem esoterischen Selbstbewußtsein des Publikums blieb wiederum die dramaturgische und musikalische Faktur der Oper selbst unberührt. In ihrem Spiegel offenbart sich Gesellschaftliches. An den verschiedenen Formtypen läßt die jeweilige Sozialbedeutung sich ablesen, aus den Wandlungen der Formgeschichte erhellt sich auch ein Stück Sozialgeschichte. Innenprägung (im Sinne der skizzierten ästhetischen Verfassung) und Außenprägung der Oper (im Sinne mäzenatischer Kunstinteressen) erweisen sich stets als aufeinander bezogen, aktualisieren sich gegenseitig. Schon die wechselnde Bezeichnung des Opernhauses als Schloßtheater, Kunsttempel oder Kulturinstitut verrät grob ein wenig von der sozialen Sinnggebung, die jede Epoche, jede Gesellschaft für sich exemplarisch formuliert hat. Die Sakralisierung des Theaters in der Romantik und seine Rationalisierung in unserem Jahrhundert stempeln die „Auserwählten“ zu Kunstjüngern oder Kunstkennern. Jedwede Operndramaturgie, die für eine bestimmte Epoche als charakteristisch gilt, läßt sich mühelos auf den Vorgang bildhaft-bewegter Selbstdarstellung der Gesellschaft zurückführen. Jede Gesellschaft hat die ihr angemessene Oper. Wie denn überhaupt alles Theater Aspekte einer Restriktion von Kunst auf gesellschaftliche Selbstdarstellung hat.

Diese Verhältnisse wären im Einzelnen durch spezielle Formanalysen nachzuweisen<sup>8</sup>. Sie müssen eigenem Zusammenhang vorbehalten bleiben; hier konnte und sollte nur ein isolierter Aspekt der komplexen Problematik angedeutet werden. Opernsoziologie täuscht sich aber über ihre fruchtbarsten Aufgaben, wenn sie sich darauf versteift, in positivistischer Faktengläubigkeit Opern- und Sozialgeschichte zu kreuzen. Mit Schärfe hat Theodor W. Adorno betont, daß „*alle musikalischen Formen, alle musiksprachlichen und -materialen Elemente einmal Inhalte waren; daß sie von Gesellschaftlichem zeugen und von dem betrachtend-insistierenden Blick als gesellschaftliche wieder erweckt werden müssen. . . . (Er) gilt vor allem den Tendenzen, welche diese ursprünglich inhaltlichen, gesellschaftlich-funktionalen Elemente in kompositorisch-formale verwandelt und weitergetrieben haben*“<sup>9</sup>.

## Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten

Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft als Hochschuldisziplin

VON WERNER FRIEDRICH KÜMMEL, MARBURG

Als Johann Nikolaus Forkel 1777 mit einer Schrift *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist* zu „*musikalischen Vorlesungen*“ einlud, die er damals noch privat in Göttingen hielt, wurden von einem Rezensenten Einwände erhoben. Die „*Theorie der Kunst*“ gebühre dem „*eigentlichen Künstler*“, für den „*Freund der Kunst*“ solle man jedoch über „*Kritik der Kunst*“ und außerdem „*über die Geschichte der Musik*“ lesen<sup>1</sup>. Es läßt sich nicht sagen, ob Forkel diesem Rat gefolgt ist. 1779 zum Universitätsmusikdirektor ernannt, hat er an der Göttinger Universität bis zu seinem Tode (1818) Musik nicht nur in Form praktischen Unterrichts, sondern auch durch theoretisch-wissenschaftliche Vorlesungen gelehrt. Aber er las entweder „*Encyclopädie der musicalischen Wissenschaften oder Anleitung zur Kenntniß alles dessen, wodurch ein Liebhaber in den Stand gesetzt wird, von Musik und musicalischen Dingen richtig zu urtheilen*“ (so seit 1786 öfters) oder zeigte lediglich allgemein „*theoretischen und practischen Unterricht in der Musik*“ an (so in den letzten zwei Jahrzehnten ausschließlich). Obwohl Forkel mit seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788/1801) die erste bedeutende deutsche Musikgeschichte schuf und daher im „*theoretischen*“ Teil seiner Lehrtätigkeit mehr noch, als es im 18. Jahrhundert ohnehin zur „*Theorie*“ der Musik gehörte (s. unten S. 264f.), der historische Aspekt eine erhebliche Rolle

<sup>8</sup> Vgl. dazu vom Verfasser: *Operndramaturgie und Gesellschaft*. In: Berliner Opernjournale 1966, Nr. 9. Hier Andeutendes zum Bild der französischen Gesellschaft in Meyerbeers und Scribes Operndramaturgie.

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno: *Ideen zur Musiksoziologie*. In: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Berlin 1959, S. 25–26.

<sup>1</sup> *Anhang zu dem 25. bis 36. Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek*, 5. Abt. (Berlin o. J., d. h. 1779 oder 1780), S. 3024; die Rezension ist gezeichnet mit „Sk.“. Vgl. dazu aber auch u. Anm. 41.