

Die Künste als Schwestern? Das Zusammen- und Gegeneinanderwirken der Künste in der Oper als Problem für die zeitgenössische Operntheorie und -praxis

Autor(en): **Jahn, Bernhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **33 (2009)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868887>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE KÜNSTE ALS SCHWESTERN?
DAS ZUSAMMEN- UND GEGENEINANDERWIRKEN DER KÜNSTE
IN DER OPER ALS PROBLEM FÜR DIE ZEITGENÖSSISCHE
OPERNTHEORIE UND -PRAXIS

VON BERNHARD JAHN

Jede Epoche weist in ihren Selbstbeschreibungen den ein oder anderen blinden Fleck auf, den gerade auch die zeitgenössischen Theoretiker nicht erkennen und erhellen können. Ein solcher blinder Fleck ist für die Operntheorie der Jahrzehnte vor und nach 1700 die Beschreibung des Zusammenwirkens der an der Oper beteiligten Künste. Erschwerend kommt hinzu, dass es für die Operntheorie im Gefüge des damaligen Wissenschaftssystems keinen Ort gab, an dem eine solche Beschreibung in systematischer Hinsicht zu plazieren gewesen wäre. Es gab noch nicht die Disziplin einer allgemeinen Ästhetik in der Philosophie, keine Theater-, keine Kunst- und keine Musikwissenschaft.¹ Die seit der Antike etablierte Gattung der Poetik wie auch die institutionalisierten Poetikprofessuren an den Universitäten beschränkten sich auf den Bereich der Dichtung, und die Verfasser von Poetiken öffneten erst langsam den Blick für die Künste jenseits der Poesie. Wer über Opern sprechen wollte, musste sich im 17. Jahrhundert demnach zunächst den Ort im Wissenschaftsgefüge suchen, von dem aus er dies tun konnte. Dabei erwies sich keiner der zur Verfügung stehenden Diskurse für das Phänomen der Oper als recht geeignet. Aus dem Blickwinkel jeweils einer einzelnen Kunst die Oper zu beschreiben, war zwar möglich und wurde von den Zeitgenossen auch praktiziert,² doch brachte man sich dadurch sozusagen vorab schon um die Pointe des Phänomens Oper. Notwendig war vielmehr eine alle beteiligten Künste umfassende Metaebene, auf der der Verbund der Künste behandelt werden konnte. Eine solche Metaebene stellten bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem Theologie und Rhetorik bereit.

Da die theologischen Dispute,³ wenn sie auf die Oper übergriffen, sich meist mit Grundsatzfragen beschäftigen – ist die Oper moralisch erlaubt oder nicht – sich aber kaum um das Spezifische des Musiktheaters kümmerten, blieben vor

¹ Ausführlicher dazu vgl. Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raums (1680–1740)*, Tübingen 2005, 76–82.

² Die deutschen Poetiken des 17. und frühen 18. Jahrhunderts gehen, wenn Sie die Oper überhaupt thematisieren, dann vorrangig auf das Libretto ein oder betonen ihre Nichtzuständigkeit. Vgl. z. B. Kaspar Stieler, *Die Dichtkunst des Spaten 1685*, hg. von Herbert Zeman, Wien 1975 (= Wiener Neudrucke 5), 81, Vers 2733–2742.

³ Vgl. Jahn, *Die Sinne und die Oper* (wie Anm. 1), 129–169. Zur theologischen Opernkritik vgl. jetzt auch Laure Gauthier, *L'Opéra à Hambourg (1648–1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville*, Paris 2010, 227–314. Zum Kontext vgl. Reimund B. Sdzuj, *Adiaphorie und Kunst. Studien zur Genealogie ästhetischen Denkens*, Tübingen 2005 (= Frühe Neuzeit 107).

allem rhetorische Konzepte. Einzelne Bausteine wurden aus dem ja ohnehin schon reichlich ungefügten Gebäude der Rhetorik herausgebrochen und für den geänderten Zweck neu behauen.⁴

Für die Beschreibung des Zusammenwirkens der Künste in der Oper war dies vor allem die Kategorie des Decorums.⁵ Das schon bei Aristoteles und Quintilian ausformulierte Decorumskonzept regelt die Angemessenheit einer Rede hinsichtlich ihres Gegenstandes und ihres Publikums und ist vielleicht deshalb so gut für die Koordination der Künste geeignet, weil es Sprachliches, die Rede, mit Aussersprachlichem, etwa dem Publikum oder einem Gegenstand des Lobes, in Beziehung setzt. Das Prinzip der Angemessenheit ist relational und kann auf alle Verhältnisse übertragen werden. Diese Übertragung vollzieht sich denn auch im 17. Jahrhundert in den galanten Verhaltenstraktaten, die das Leben eines Cavaliers und einer Dame nach Decorumsprinzipien regeln.⁶ Ein sprachliches Konzept, das zunächst für das Verfertigen von Reden bestimmt war, wird hier nun auf die Gestaltung des Lebens insgesamt übertragen, kann aber wegen seiner grossen Anwendungsbreite auch auf alle nichtsprachlichen Künste übertragen werden und vor allem das Verhältnis der Künste zueinander regeln.

Damit ist das um 1700 bevorzugte Beschreibungsmodell für das Verhältnis der Künste in der Oper benannt. Ein Beispiel mag genügen. So schreibt der bekannte Zeremoniell-Theoretiker Julius Bernhard von Rohr in seiner *Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren* über die Kostüme:

Bey den Auszierungen der Personen hat man insonderheit auf die Kleidung zu sehen. Es gilt nicht gleich, auf was vor Art die *Acteurs* oder Tänzter bekleidet seyn, sondern ihr *Habit* muß sich so wohl in Ansehung der *Forme*, als auch der Farbe und anderer Umstände, nach der übrigen Abhandlung der *Materie reguliren*. Werden hohe Personen angeführt, so muß auch der [sic] Pracht der Kleider mit ihrer Hoheit *correspondiren*.⁷

Weitere Beispiele anderer Autoren und von Rohrs selbst könnten belegen, dass alle Elemente „correspondiren“ müssen, d. h. im Sinne des Decorums zusammenstimmen sollten: das Bühnenbild zum Sujet der Oper, die Musik zum Text, die Gestik, Mimik, Proxemik der Sänger und Sängerinnen zum Text usw. usw.

⁴ Es ist hier nicht der Ort, das weite Feld der Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik in der Frühen Neuzeit darzustellen. Die seit den 1950er Jahren in der Musikwissenschaft geführte Debatte um die musikalische Rhetorik trägt teilweise ideologische Züge und wäre nun vor allem wissenschaftsgeschichtlich aufzuarbeiten.

⁵ Vgl. Jahn, *Sinne und Oper* (wie Anm. 1), 60–66.

⁶ Zur Höflichkeitsliteratur vgl. Manfred Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum*, Stuttgart 1990 (= Germanistische Abhandlungen 67).

⁷ Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren*, Berlin 1733, hg. von Monika Schlechte, Nachdruck Weinheim 1990, 800–801; zum Kostüm in der Oper vgl. Claudia Schnitzer und Petra Hölscher (Hgg.), *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*, Ausstellungskatalog Dresden, Kupferstichkabinett, 10.9.–3.12.2000, Dresden 2000.

Was aber, wenn dies nicht der Fall war, wenn etwa, wie im heutigen Regietheater üblich, die Kostüme nicht zur Zeit der Handlung passen, und Giulio Cesare in der Uniform eines Oberbefehlshabers der US Army erscheinen würde? Ähnliche Beispiele sind wohl schon in der Oper des 17. Jahrhunderts gelegentlich vorgekommen. So moniert der oben zitierte Julius Bernhard von Rohr, dass in antiken Sujets keine Kanonen und Feuerwaffen auftauchen dürften.⁸ Er spielt damit auf eine Hamburger Semiramis-Oper von 1683 an, in der die babylonische Prinzessin mit Kanonensalut empfangen wird.⁹ Das ist in den Augen von Rohrs ein Bruch des Decorums. Immer wieder polemisieren Librettisten gegen Texte ihrer Kollegen, in denen Verstöße gegen das Decorum auftauchen, etwa, wenn griechische Prinzessinnen mit Engeln verglichen werden, die es in der griechischen Mythologie nicht gibt, oder sprechen, als ob sie Bäuerinnen vom Dorf wären.¹⁰

Auch die umfangreichste Kritik einer Komposition, die wir aus der frühen Neuzeit kennen, Johann Matthesons berühmtes berüchtigtes „Verhör über eine gewisse Passion“¹¹, argumentiert mit der Kategorie des Decorums, um den nicht genannten Komponisten zu diskreditieren. Mal passt die Musik nicht zum Stand der Figur, oder sie passt nicht zum Affekt oder nicht zur dramatischen Situation, oder nicht zur Bedeutung der Worte, und schliesslich sogar in einigen Fällen nicht einmal zur Syntax.

An keiner Stelle wird in den zeitgenössischen Reflexionen die Gültigkeit der Decorumskategorie explizit in Frage gestellt. Wenn die Künste nicht im Sinne des Decorums übereinstimmen, liegt nach zeitgenössischer Auffassung schlicht ein Fehler vor. Eine produktive Differenz der Künste ist mit der Decorumslehre nicht zu formulieren. Damit ist der entscheidende blinde Fleck in der rhetorisch bestimmten Wahrnehmung des Musiktheaters in den Jahrzehnten um 1700 benannt. Die Differenz der Künste muss entweder durch das Decorum aufgehoben werden, oder sie bleibt als ein Fehler bestehen, der zum Tadel herausfordert.

Die Frage drängt sich auf, wie die Praxis des Musiktheaters in jener Zeit mit dem Decorumskonzept umging. Strukturierte das Decorum auch die Praxis der Operninszenierungen oder finden sich hier Konzepte, die mit dem Decorum nur ungenügend zu beschreiben sind? Im folgenden seien zwei Aspekte der zeitgenössischen Theaterpraxis skizziert, die mit Differenzenerfahrungen der Künste arbeiten bzw. diese zu artikulieren versuchen. Der erste Bereich umfasst Opernprologe, die das Sujet vom Wettstreit der Künste aktivieren, der zweite Bereich betrifft die topische Organisation der Opernszene, die Differenzen einsetzen muss, um Langeweile zu vermeiden, was an einem

⁸ Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen*, Berlin 1728, hg. von Gotthardt Frühsorge, Nachdruck Weinheim 1990, 497.

⁹ Johann Martin Köhler, *Semiramis Die Aller-Erste Regierende Königin*, Hamburg 1683, I.1.

¹⁰ Das Beispiel bezieht sich auf Christian Friedrich Hunolds Kritik an Friedrich Christian Feustkings Libretto *Almira*. Vgl. Christian Friedrich Hunold, *Theatralische / Galante Und Geistliche Gedichte / Von Menantes*, Hamburg 1706, 400–401.

¹¹ Johann Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, 1–56.

Beispiel aus der Kompositionspraxis Georg Friedrich Händels verdeutlicht werden soll, das mit der Differenz zwischen Musik und Szene bzw. zwischen Text und Musik spielt.

1. *Der Wettstreit der Künste*

Hauptsächlich für die Hamburger Oper, aber auch für Braunschweig und Wien hat sich ein gutes Dutzend Prologe erhalten, die auf den seit der Renaissance bekannten Topos des *paragone*¹² zurückgreifen, um ihn für die Oper zu modifizieren. Stritten sich in den Renaissance-Traktaten vorwiegend Malerei und Skulptur um die Frage, wer von ihnen die edlere Kunst sei, so wächst die Zahl der Künste in den Opernprologen. Meist sind Poesie, Musik, Malerei und Architektur als Kernpersonal vertreten, oft noch ergänzt durch den Tanz oder die neun Musen. Die Idee, den *paragone* in die Oper zu übernehmen, ging von Venedig aus – der Prolog zu Francesco Cavallis *Il Ciro* (1653) stellt das erste bekannte Beispiel dar – und wurde dann in Frankreich¹³ und Deutschland weiter entwickelt. Für den deutschen Sprachraum lassen sich folgende Beispiele nennen:

1. Antonio Scarpini, *La gara delle Muse*, Wien 1673.
2. Nicolò Minato, *Musica, pittura e poesia. Trattenimento musicale*, Wien 1685.
3. Friedrich Christian Bressand, *Salzthalischer Mäyen-Schluß: oder Beschreibung Der auf den höchsterfreulichen Geburts-Tag Der durchleuchtigsten Fürstin und Frauen / Frauen Elisabetha Juliana [...] in Salzthal angestellter Lustbarkeiten / Im Jahr 1694*, Wolffenbüttel 1694.
4. Christian Heinrich Postel, *Vorzugs-Streit der Künste / als der Mahlerey / Ticht- und Singe-Kunst / bey der Hochzeit-Feyer (S.T.) Herrn Friderich Christian Bressands [...] zu Wolfenbüttel Den 24 Jun. 1696*, in: Christian Friedrich Weichmann, *Poesie der Niedersachsen*, Bd. 1, Hamburg 1721, 154–158.
5. Johann Ulrich König, *L'inganno fedele, Oder: Der getreue Betrug. In einem Heroischen Schäfer-Spiele Auf dem Hamburgischen Schau-Platze Musicalisch aufgeführt Im Jahr 1714. im Monath Octob.*, Hamburg 1714.

¹² Zum *paragone* vgl. an neuerer Literatur Sabine Heiser und Christiane Holm (Hgg.), *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*, Göttingen 2010; Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé und Nathalie Kremer (Hgg.), *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIe–XVIIe siècles)*, Amsterdam etc. 2009; Ekkehard Mai und Kurt Wettengl (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog München, Haus der Kunst, 1.2.–5.5.2002 und Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 25.5.–25.8.2002, Wolfratshausen 2002.

¹³ Vgl. Martin Miersch, „Zum Wettstreit der Künste in einer Barockoper“, in: Heiser, Holm, *Gedächtnisparagone* (wie Anm. 12), 169–189, wo Marc-Antoine Charpentiers *Les arts florissants* als Beispiel behandelt wird.

6. Johann Philipp Praetorius, *Der Hamburger Jahr-Marckt Oder der Glückliche Betrug / In einem schertzhafften Sing-Spiele Auf dem Hamburgischen Schau-Platze Vorgestellet. Im Jahre 1725*, Hamburg 1725.

7. Johann Philipp Praetorius, *Die Hamburger Schlacht-Zeit / Oder Der Mißlungene Betrug / In einem Singe-Spiel / Auf dem Hamburgischen Schau-Platze Aufgeführt. Im Jahr 1725*, Hamburg 1725.

8. Johann Philipp Praetorius, *Wett-Streit Der Poesie, Music und Mahlerei Bey Hoher Gegenwarth Verschiedener Durchlauchtigsten Häupter / Ihro sämtlichen Hochfürstl. Durchl. Durchl. Durchl. Durchl. In einem Prologo Allerunterthänigst gewidmet Von dem Hamburger Schau-Platz*, Hamburg 1725.

9. Johann Paul Kunzen, *Critique Des Hamburgischen Schau-Platzes / In einem schertzhafften Prologo [...] Auf besagten Schau-Platze Vorgestellet. Im Monath Februarii Anno 1725*, Hamburg 1725.

10. Georg Philipp Telemann, *Prologus, welcher bey Gelegenheit einer neuen Einrichtung des Opern-Wesens Im Jahre 1727, auf dem Hamburgischen Schau-Platze vorgestellt ward*, Hamburg 1727.

11. Christoph Gottlieb Wend[t], *Die aus der Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Opera, Ward Bey neuer Eröffnung Des Hamburgischen Schau-Platzes In einem Vor-Spiele Aufgeführt Im Monath Octobris. Anno 1729*, Hamburg 1729.

12. Johann Georg Hamann, *Jauchzen der Künste An Einen Hoch-Edlen und Hoch-Weisen Rath der Kayserlichen freyen Reichs-Stadt Hamburg Bey der neuen Eröffnung des Schau-Platzes Der Opera, in einem Prologue für der Opera Judith aufgeführt*, Hamburg 1733.

13. Georg Philipp Telemann, *Prologus der Musen / Zu Ehren E. Hoch-Edlen und Hoch-Weisen Raths, wie auch E. Hochlöblichen Bürgerschaft, Oder Vor-Singe-Spiel, bey Eröffnung des Opera-Schau-Platzes zu Hamburg unter einer neuen Direction, aufgeführt*, Hamburg 1737.

In den genannten Opernprologen können zwei zentrale Handlungstypen unterschieden werden: Zunächst der casusgebundene Prolog zur Feier einer fürstlichen Person. Die Künste streiten sich, wer den Vorrang habe und wer am hohen Fest überhaupt gestaltend mitwirken dürfe. Nach allerlei Streit einigt die Kontrahentinnen am Schluss die Einsicht, dass sie alle zusammenwirken müssen, wenn es darum geht, die zu feiernde Person zu loben.

Der zweite Handlungstyp ist der modernere und speziell auf die Theatersituation zugeschnitten. Er stellt eine Form von Metatheater dar und findet sich nur in Hamburg. Den Anlass für den Prolog bildet die schwierige Wirtschaftslage des Opernunternehmens. Das Publikum bleibt aus oder das Opernhaus ist gar wieder einmal pleite gegangen. Die Künste trauern und geraten in Streit darüber, wer an diesem Untergang der Oper Schuld trage. Nach dem Austausch der Schuldvorwürfe entschliessen sich die Künste jedoch, es noch einmal gemeinsam zu versuchen und wollen das Opernunternehmen mit einem neuen Programm fortführen.

Eine weiterer aus dem *paragone* gewonnener Handlungstyp betrifft nicht mehr die Prologe, sondern integriert den Wettstreit der Künste in die Haupt-handlung. Dies ist etwa in Johann Ulrich von Königs Oper *L'inganno fedele* der Fall, die mit der Musik von Reinhard Keiser 1714 in Hamburg aufgeführt wurde. Hier finden wir im schäferlichen Milieu Sireno, einen „Liebhaber der Music“ und Polidor, einen „Liebhaber der Mahlerey“. Sie tragen ihre Konkurrenz untereinander aus, indem sie um dieselbe Frau werben. Polidor geht aus dem Wettstreit als Sieger hervor, weil er, anders als Sireno, von hohem Stande ist.

Welche Einsichten können nun diese Wettstreit-der-Künste-Prologe vermitteln, und inwiefern gehen sie damit über die Decorumsdoktrin hinaus?

Zunächst einmal schärfen die Prologe ganz in *paragone*-Manier das Bewusstsein für die Eigenständigkeit der Künste. Im Wettstreit bemühen sich die Künste, jeweils genau jene Eigenschaften herauszustellen, die die Schwesterkünste nicht besitzen. So argumentiert etwa die Mahlerey in dem Prolog *Die aus der Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Opera* ganz pro domo:

Mahlerey:

Music ergötzt

Nur das Gehöre,
Jedoch in dem, was das Gesicht hoch schätzt,
Gebühret mir die Ehre,
Die Frage kömmt hinzu:
was ist beständiger, ich oder du?

Aria.

In den gewölbten Thoren
Der allzeit offnen Ohren
Geht alles so eilig heraus als herein;
Aber was das Aug' erblicket,
Bleibet fest ins Hertz gedrucket
Und wird so leichtlich nicht vergessen seyn.¹⁴

Aufgrund ihrer Vergänglichkeit eignet sich Musik also nicht zur Stiftung von Memoria. Durch Argumente wie das von der Malerei vorgetragene wird der Zuschauer angeregt, über die Verschiedenheit der Künste und die Verschiedenartigkeit ihrer Wirkungsweisen nachzudenken. Zwar wird hier noch nicht direkt das Decorumsprinzip in Frage gestellt, sondern zunächst einmal nur die problemlose Konvertierbarkeit der Künste im Sinne der *ut pictura poesis*-Devisen fragwürdig. Doch ist damit schon die Grundlage dafür geschaffen, die Verbundfähigkeit der Künste prinzipiell zu befragen. Dürfen sich die Künste nur decorumgemäß zueinander verhalten oder kann es hier nicht vielleicht andere, womöglich interessantere Beziehungen geben?

Den traditionellen Bildspender, wenn von Schwesterkünsten die Rede ist, bilden die neun Musen der griechischen Mythologie. Dieses Modell, das ge-

¹⁴ S. o., Prologauflistung S. 56–57, Nr. 11, 4. Auftritt.

schwisterliche Harmonie nahelegt, wird in den Prologen anzitiert, dabei aber meist entscheidend modifiziert. So tritt im Prolog *Critique des Hamburgischen Schauplatzes* (1725) neben die Musen Terpsichore, Melpomena, Thalia und Polymnia der Maschinist der Hamburger Oper, Herr Pichon, der auf dem Pegasus einfliegt. Herr Pichon spielt dabei Herrn Pichon, den Maschinisten des Hamburger Opernhauses. Er muss sich vor Apollo rechtfertigen, weil in einer Vorstellung der Oper *Cadmus* (1725) die Bodenklappen versagten, so dass die Furien nach ihrem Auftritt nicht zur Hölle fahren konnten.¹⁵ Der Maschinist entschuldigt sich in einem gesprochenen (!) Prosa-Monolog auf Französisch.¹⁶

Geht man vom anzitierten Bildbereich des Parnass und der Musen aus, liegt hier ein maximaler Decorumsverstoss vor: Maschinisten haben auf dem Parnass nichts zu suchen. Der Decorumsverstoss unterläuft jedoch nicht en passant, sondern wird unter Einsatz aller theatralen Mittel als solcher inszeniert, ein klassischer Verfremdungs-Effekt im Brechtschen Sinne wie man ihn dann im 20. Jahrhundert schätzen wird. Der Bildbruch produziert Komik, offenbart aber auch ein grundsätzliches Dilemma: Die neun Musen sind kein adäquates Modell für die an der Oper beteiligten Künste. Die Musen können sich denn auch am Ende des Prologs nicht mehr mit Herrn Pichon zu gemeinsamem Opern-Werk vereinigen, da Herr Pichon aus einer ganz anderen Welt stammt und nicht singen kann. Der Decorumsbruch wird so als Differenz Erfahrung positiv deutbar.

Ganz auf das Prinzip der Decorumsverletzung und das Erfahrbarmachen von Differenz abgestimmt ist der *Prologus, welcher bey Gelegenheit einer neuen Einrichtung des Opern-Wesens im Jahre 1727* im Hamburger Opernhaus aufgeführt wurde. Ein virtuoses Stück Metatheater. Wieder dienen Apoll und die Musen als primäre Bildspender. Die Hamburger Oper ist tot und liegt in einem Mausoleum begraben. Betrauert wird sie von Figuren aus Opern, die in Hamburg aufgeführt worden sind. Etwa Georg Friedrich Händels Oper *Tamerlan* (Hamburg 1725), *Julius Caesar* (Hamburg 1725), oder Georg Philipp Telemanns *Adelheid* (Hamburg 1727) und sein Intermezzo *Pimpinone* (Hamburg 1725). Die Figuren treten in den aus den genannten Opern stammenden Rollen und Kostümen auf, singen jedoch Arien anderer aus Hamburger Opern stammender Figuren. So singt etwa Mademoiselle Monjo die Ältere im Kostüm der Vespetta ein Arioso der Cornelia aus Händels *Julius Caesar*. Oder der als Tamerlan gekleidete Herr Riemschneider singt eine Aria aus Keisers *Inganno fedele*. Das Bühnenbild mit dem Mausoleum stammt aus der 1715 aufgeführten Oper *Artemisia*. Das Decorum ist hier nun völlig ausser Kraft gesetzt. Komische Figuren zitieren aus ernsten Rollen und umgekehrt, ja man kann eigentlich nicht mehr von Rollen sprechen, sondern wie in einem postdramatischen Theaterstück werden bestehende Texte zerlegt und zu ei-

¹⁵ S. o., Prologauflistung S. 56–57, Nr. 9, 4. Auftritt.

¹⁶ Ebd., 5. Auftritt. Erst im Theater der Romantik, in Ludwig Tiecks 1800 erschienenem historischem Schauspiel *Die verkehrte Welt*, wird ein Maschinist wieder die Gelegenheit finden, sich vor dem Publikum zu rechtfertigen.

ner Collage neu zusammengefügt. Oder, um in der Terminologie der Zeit zu bleiben: Es ist ein auf die Spitze getriebenes Pasticcio.

Zugegeben, dieser *Prologus* aus dem Jahre 1727 stellt eine Ausnahme dar und man könnte einwenden, dass solche Ausnahmen wenig über den Normalfall aussagen. Doch andererseits lässt diese Ausnahme den Normalfall auf der Opernbühne um 1700 in einem anderen Licht erscheinen. Sie kann dem heutigen Betrachter die Augen öffnen für jene Tendenzen, die dem Decorum entgegen wirken. Dies gilt etwa für die komischen Figuren, die in der Hamburger Oper bis 1738 beliebt waren, aber auch in der sich andernorts ab den 1720er Jahren etablierenden Opera seria nicht verschwanden, da sie durch die Hintertür der Intermezzi die Bühne wieder betraten.

So wenig, wie Herr Pichon zu den Musen passt, so wenig passen die komischen Figuren in das Ensemble ihrer Herrschaften. Sie passen nicht hinein, weil sie zu einem Teil jedenfalls aus der Welt des Publikums stammen. Der Fruchthändler Bassian aus Feind/Keisers *Masagniello Furioso* beispielsweise entspringt nur zur Hälfte dem Neapel des Jahres 1648, die andere Hälfte der Figur gehört in das Hamburg des frühen 18. Jahrhunderts. Während die eine Seite der Figur in Neapel Früchte verkauft und mit den Aufständischen aneinander gerät, kann die andere Hälfte sich den Hamburger Verhältnissen widmen und bei deren genauer Kenntnis den Lebenswandel adliger Cavaliere in der Hansestadt kritisieren.¹⁷

Der Decorumsbruch, der durch die komischen Figuren entsteht, wurde von den Zeitgenossen kritisiert.¹⁸ Ob man Librettisten wie Barthold Feind und Christian Friedrich Hunold ihre aus dem Decorum heraus begründete Abneigung gegen die komischen Figuren wirklich glauben darf, sei dahingestellt. Der Hinweis, diese Figuren würden nur eingefügt, weil das Publikum es so wolle, steht jedenfalls in einer langen, auch den Librettisten bekannten rhetorischen Tradition. Und der Erfolg beim Publikum war ja nicht nur in Hamburg das A und O für ein unter ökonomischen Gesichtspunkten geführtes Opernhaus.

2. Der decorumgesteuerte Aufbau der Opernszene

Können die bisher vorgestellten Beispiele für Decorumsverletzungen als Randphänomene gewertet werden, die allerdings daraufhin deuten, dass das Decorum keine unumschränkte Gültigkeit für die Opernbühne besitzt, so enthüllt sich bei der Betrachtung des Zentrums, also jenes Ortes, an dem die Einheit der Opernszene organisiert wird, ein bemerkenswertes Paradox. Die Einheitlichkeit

¹⁷ Am deutlichsten sichtbar ist dies in der berühmten Aria Bassians „Sempron ein braver Cavallier“, hat aber auch für die anderen Arien dieser Rolle Gültigkeit. Vgl. Barthold Feind, *Masagniello Furioso. Drama Musicale Da rappresentarsi nel famosissimo Teatro d’Amburgo*, Hamburg 1706, fol. A2v–A3r (I.3).

¹⁸ Vgl. das oben stehende Zitat aus Julius Bernhard von Rohrs *Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren*; ferner auch die oft zitierte Stelle bei Barthold Feind, „Gedanken von der Opera“, in: ders., *Deutsche Gedichte*, Stade 1708, hg. von W. Gordon Marigold, Nachdruck Bern 1989 (= Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts 66), 74–114, hier 103–104.

einer Operszene konzipierten die zeitgenössischen Theoretiker vom Bühnenbild her. Dabei sollte gerade auch das Bühnenbild dem Prinzip des Decorums gehorchen. Schon im 16. Jahrhundert hatten Architekten wie Sebastiano Serlio decorumgebundene Bühnenbildtypen für damals noch fest montierte Kulissen entworfen. Serlio ging dabei von je einem Bühnenbild für Tragödie, Komödie und Pastorale aus.¹⁹ Die Forderungen des Decorums werden architektonisch umgesetzt, wenn für die Tragödie hohe Elemente wie antikisierende Säulen, Bögen und Giebel gewählt werden und die perspektivische Konstruktion auf einen Triumphbogen und einen Obeliskenzuläuft. Sowohl das Zitat antiker Architektur wie auch die strenge Gliederung der Gebäude und der Einsatz hoher Elemente korrespondieren mit der Gattung Tragödie, die von Serlio wohl als antike Tragödie mit hohem Personal gedacht wird. Sein Bühnenbildentwurf für die Komödie zeigt hingegen eine perspektivisch auf eine Kirche zulaufende Strasse mit weniger streng gegliederten mittelalterlich-neuzeitlichen Gebäuden, die Läden und Schenken enthalten. Dem entspricht die in der Gegenwart spielende Renaissance-Komödie mit städtischem, mittlerem oder niederem Personal. Die Pastorale spielt im Wald, und die dem niederen Stand angehörenden Schäfer wohnen in Holzhütten.

Bühnenbild und Handlung werden – und das ist der entscheidende Punkt – über das Decorum miteinander verknüpft. Eine Komödienhandlung darf nicht im Wald spielen, denn der bleibt in diesem Ordnungskonzept den Hirten vorbehalten. Als sich dann im 17. Jahrhundert die beweglichen Kulissen durchsetzten, konnte die starre Zuordnung von Bühnenbild und Handlung modifiziert werden, da nun für jede Szene ein neues Bühnenbild möglich war. Aber auch dabei durfte das Prinzip des Decorums nicht aufgegeben werden. Ein Triumphzug musste vor antikisierender Kulisse mit Säulen und Triumphbögen stattfinden, nicht in einer pastoralen Umgebung oder in einem Garten.

Mit anderen Worten: Der Szenentyp steuert über das Decorum die Handlung der Szene. Dabei kommt es, wie an anderer Stelle nachgewiesen wurde²⁰, zu einem topischen Aufbau der Handlung, der sich auf bestimmte Szenentypen zurückführen lässt, die variiert immer wiederkehren. Schon die Zeitgenossen haben versucht, diese Szenentypen zu systematisieren, der bekannteste Versuch stammt von Claude François Menestrier, der elf solcher Szenentypen zu erkennen glaubte.²¹ Es soll hier nicht diskutiert werden, ob sich mit diesen elf Typen alle Bühnenbilder auch der italienischen und deutschen Oper erfassen lassen. Für die Argumentation genügt die Ausgangsthese, dass zwischen Szenentyp und Handlung eine decorumgesteuerte Verbindung bestehen muss. Versucht man, diese These zu überprüfen, dann stellt man schnell fest, dass es in jeder Oper Szenen gibt, die genau nach diesem Prinzip organisiert sind –

¹⁹ Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura* [...], Venezia 1584, fol. 49 v–51 r. Eine Abbildung der Szenentypen findet sich in Jahn, *Sinne und Oper* (wie Anm. 1), 84–86.

²⁰ Jahn, *Sinne und Oper* (wie Anm. 1), 82–104.

²¹ Claude François Menestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris 1681, Nachdruck Genf 1972, 170–174.

wo also beispielsweise in einem Garten Figuren anzutreffen sind, die ihren Liebesgedanken nachhängen und in einer Arie sanft murmelnde Bäche und zwitschernde Vögel besingen.

Wesentlich häufiger aber finden sich in jeweils denselben Opern Beispiele dafür, dass mindestens ein Element, sprich eine der Künste, aus dieser decorumgesteuerten Organisation ausbricht. So kann im selben Garten eben auch ein Krieger in voller Rüstung auftreten, der in den Kampf ziehen möchte und eine entsprechende Arie mit Trompeten und Fanfarenthematik singt. Decorumgemäss müsste zu dieser Arie das Bühnenbild wechseln, und ein militärischer Szenentyp erscheinen, etwa ein Feldlager. Da aber nicht bei jeder Arie das Bühnenbild wechseln kann und auch aus Gründen der Variatio nicht während eines Szenentyps drei oder fünf Arien in gleicher Affektlage und gleicher kompositorischer Machart erklingen, liegt hier ein prinzipieller Verstoss gegen das Decorum vor. Das Verlangen nach Abwechslung und die Grenzen der Bühnentechnik fordern den Decorumsbruch geradezu heraus.

Anders gesagt: Der Wettstreit der Künste, der in jeder Opernszene neu ausgetragen wird, erlaubt nicht, dass eine der Künste, die Architektur, mit ihren Vorgaben die Entfaltung der anderen Künste begrenzt. Das für das heutige Regietheater essentielle Prinzip des Gegeneinanders der einzelnen Künste fände sich demnach schon im Kern der barocken Opernszene angelegt.

Was in der Kategorie des Decorums negativ formuliert werden muss – einem Bruch des Decorums kann im Rahmen des Konzeptes nichts Positives abgewonnen werden –, gewinnt andere Dimensionen, wenn man den Blickwinkel wechselt. Jener blinde Fleck, der aufgrund der Decorumstheorie den Zeitgenossen verborgen blieb, wird nun als solcher sichtbar, und kann als produktives Gegeneinanderwirken der Künste beschrieben werden. Was durch ein solches, das Decorum verletzende Gegeneinander der Künste zu erreichen ist, sei an einem Beispiel aus Händels Oper *Alcina* illustriert. Die Künste, die hier zusätzlich zum Gegeneinander von Szenentyp und Handlung gegeneinander wirken, sind Text und Musik.

Am deutlichsten greifbar ist das Gegeneinander von Text und Musik in jenem Chor, den die einst von der bösen Zauberin Alcina in Pflanzen und Tiere verwandelten Menschen anstimmen, als sie ihre menschliche Gestalt zurückerhalten. Alcinas Zaubermacht ist zerstört, und es gibt eigentlich allen Grund, sich zu freuen.

Dennoch erklingt folgende Musik (Bsp. 1):

Bsp. 1: Georg Friedrich Händel, *Alcina*. Opera in tre atti, HWV 34, III.11, Chor „Dall' orror di notte cieca“, T. 1-16.

41. Coro

Violino I
Oboe I, II

Violino II

Viola

ALCINA
MORGANA
OBERTO

RUGGIERO

BRADAMENTE

ORONTE
Tenore solo I, II

MELISSO
Basso solo I, II

Bassi

8

Dal-l'or - ror di not-te cie - ca, chi ne re - ca col - la vi - ta la smar -

Dal-l'or - ror di not-te cie - ca, chi ne re - ca col - la vi - ta la smar -

Dal-l'or - ror di not-te cie - ca, chi ne re - ca col - la vi - ta la smar -

Dal-l'or - ror di not-te cie - ca, chi ne re - ca col - la vi - ta la smar -

Dal-l'or - ror di not-te cie - ca, chi ne re - ca col - la vi - ta la smar -

C-moll und ein eher langsames Tempo wirken recht befremdlich, wenn es darum geht, Freude auszudrücken. Dass es sich hier tatsächlich um ein Lamento handelt, wird deutlich, wenn wir die Quelle der Musik heranziehen. Es handelt sich um ein Self-Borrowing aus Händels italienischer Kantate *Apollo e Dafne* (Bsp. 2).

Hier nun stimmen decorumgemäss Text und Musik zusammen: Apollo beklagt in seiner Arie die Verwandlung Dafnes in einen Lorbeerbaum. Während der Sonnengott allen Grund zur Trauer hat, immerhin handelt es sich um eine unerfüllte Liebe und den Verlust der Geliebten, müssten die Zurückverwandelten auf Alcinas Insel doch eigentlich froh sein, dass sie, ihrer Tiergestalt ledig, wieder Menschen geworden sind. Doch dieser Decorumsverstoss ist kein unproduktiver Fehlgriff Händels in die Borrowingkiste, sondern liefert den Schlüssel für seine Umdeutung der Gestalt der Zauberin. Gegen den Text des Librettos und gegen die Tradition der Zauberinnendarstellung in der damaligen Oper werden Alcina und ihr Reich durch die Musik positiv gewertet.²² Dieser Decorumsbruch gewinnt eine andere Qualität als die in den früheren Prologen bereits beschriebene, indem er vom Streben nach ästhetischen Gewinn ausgeht: Händel verknüpft die ursprünglich aus der italienischen Renaissance stammende Figur mit neuen englischen Empfindsamkeitskonzepten, wie sie wenig später in den Romanen Richardsons ausformuliert werden.²³ Der ästhetische Gewinn des Verfahrens liegt auf der Hand: Der ursprünglich eindimensional angelegte Typus der Zauberin wandelt sich zu einer komplexen Figur, ja zu einem Charakter voller psychologischer Ambivalenzen. Doch benötigte die sich langsam etablierende ästhetische Theorie der Aufklärung noch etliche Jahrzehnte, bis sie Phänomene dieser Art theoretisch überzeugend zu formulieren in der Lage war.

²² An anderer Stelle habe ich dies ausführlicher gezeigt. Vgl. Bernhard Jahn, „Vergeßliche Helden und die Stiftung von Gedächtnis. Probleme der *Memoria* im synästhetischen Verbund der Künste in der Oper (1640–1740)“, in: Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider (Hgg.), *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisensburg, 4.–7. Januar 1996*, Tübingen 1998, 383–418, hier 405–418. Zur Tradition der Zauberinnen in der Oper vgl. Corinna Herr, *Medeas Zorn. Eine ‚starke Frau‘ in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2000 sowie dies.: „Der Mythos der *femme forte* in Händels *Alcina*“, *Händel-Jahrbuch* 54 (2008), 161–182.

²³ Zu Richardsons Empfindsamkeitskonzepten vgl. David Blewett (Hg.), *Passion and Virtue. Essays on the Novels of Samuel Richardson*, Toronto 2001; vgl. auch Silke Leopolds Beispiel „*Pensa o bella*“ aus Händels *Scipione*, bei dem der ästhetische Zugewinn ebenfalls von einem Decorumsverstoss ausgeht: Silke Leopold, „Mannsbilder. Weibsbilder. Händels Personendarstellung im Kontext höfischer Sitten“, in: *Musik und Theater als Medien höfischer Repräsentation*, hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Kassel 2002 (= *Händel-Jahrbuch* 49), 263–282.

Bsp. 2: Georg Friedrich Händel, *Apollo e Dafne. La terra è liberata. Cantata a due con stromenti*, HWV 122, Aria Apollo „Cara pianta co' miei pianti“, T. 1-16.

10. Aria

Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
APOLLO
Fagotto
Violoncello
Contrabasso
Cembalo

8

Ca-ra pian - ta

The first part of the history of the county of... is...

The second part of the history of the county of... is...

The third part of the history of the county of... is...