



OSWALD PANAGL

VON FIDELIO ZU PARSIFAL

SPIELARTEN UND STATIONEN
DES MUSIKTHEATERS IM 19. JAHRHUNDERT

HOLLITZER



Von *Fidelio* zu *Parsifal*

Spielarten und Stationen des Musiktheaters im 19. Jahrhundert



Der Wanderer über dem Nebelmeer von Caspar David Friedrich, um 1817

OSWALD PANAGL

VON *FIDELIO* ZU *PARSIFAL*

Spielarten und Stationen des Musiktheaters im 19. Jahrhundert

HOLLITZER



Gedruckt mit finanzieller Unterstützung
der Stadt Salzburg, der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris Lodron
Universität Salzburg und der MA 7 – Kulturabteilung der Stadt Wien



STADT : SALZBURG



**PARIS
LODRON
UNIVERSITÄT
SALZBURG**



**Stadt
Wien**

Kultur

Redaktion: Ioannis Fykias
Lektorat: Marina Jamritsch

Satz und Covergestaltung: Nikola Stevanović

Abbildung am Cover:

Die Toteninsel, Gemälde von Arnold Böcklin, dritte Fassung, 1883.
(Staatliche Museen zu Berlin. Alte Nationalgalerie.
Bildindex der Kunst und Architektur, Objekt 02530592)

Abbildung am Frontispiz:

Der Wanderer über dem Nebelmeer, Gemälde von Caspar David Friedrich, um 1817
(SHK/Hamburger Kunsthalle)

Oswald Panagl:

Von Fidelio zu Parsifal. Spielarten und Stationen des Musiktheaters im 19. Jahrhundert
Hollitzer Verlag, Wien 2024

Alle Rechte vorbehalten.

Hergestellt in der EU

© Hollitzer Verlag, Wien 2024

www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-021-1

Hans Schavernoch
sowie dem Andenken an
Harry Kupfer
gewidmet



Die Kunst oder Die Liebkosung von Fernand Khnopff, 1896

Inhaltsverzeichnis

Zum Geleit	13
Brigitte Fassbaender	
Manfred Trojahn	
Vorwort	17
Verdi versus Wagner	21
Gastessay von Gernot Gruber	
Ludwig van Beethoven	
FIDELIO ALS MUSIKDRAMATISCHER MONOLITH	25
An der Schnittstelle von Tradition und Fortschritt.	
Zur Typologie der Gesangsnummern in Beethovens <i>Fidelio</i>	25
Rocco und seine Brüder. Figuren, Charaktere und Milieus einer epochalen Oper	31
„Und die Ketten sind mein Lohn“. Der Kerker als musikdramatischer Ort	34
Carl Maria von Weber	
IM BRENNPUNKT DER ROMANTIK	39
<i>Der Freischütz</i> . Stationen einer Verstörung	39
„Es war, als hätt’ der Himmel ...“. Die Natur als Spiegel der menschlichen Seele	45
Gustav Albert Lortzing	
ZU UNRECHT IM SCHATTEN	49
Salut für einen Unterschätzten	49
„Den hohen Herrscher würdig zu empfangen“	
Zar Peter der Große als Held der Opernbühne	52
Wer einen Bock schießt, trifft oft den Esel.	
Reh-Aktionen in Lortzings <i>Wildschütz</i> und seinem literarischen Vorbild	55
Friedrich von Flotow	
EIN LIEBLING UNSERER GROSSELTERN	61
Marthas aller Arten ... Eine Hommage zu Ehren eines fast Vergessenen	61

Gioachino Rossini

IN ALLEN SÄTTELN GERECHT

65

Treffpunkt Sevilla

65

Aus der Asche zum Licht. Notizen zu *La Cenerentola*

69

Von der überwindenden Kraft der Liebe.

Zu Rosinis *La donna del lago* und Gounods *Roméo et Juliette*

75

Wechselfälle einer musikalischen Karriere.

Anmerkungen zur ‚Cantata‘ *Il Viaggio à Reims*

77

Schöpfung und Erschöpfung.

Zu den späten Jahren von Gioachino Rossini

80

Der andere Rossini

Gastessay von Gottfried Franz Kasperek

82

Gaetano Donizetti

BELCANTO PUR

85

Die erträgliche Leichtigkeit des Seins.

Notizen zu Gaetano Donizettis *L'elisir d'amore*

85

Zwischen Ekstase und Psychose.

Italienische Opernromantik auf dem ästhetischen Prüfstand

88

Giacomo Meyerbeer

GRAND OPÉRA

93

Ein Prophet in seinem Widerspruch. Johann von Leiden als literarische Figur

93

Meinungen und Urteile über Giacomo Meyerbeer

Gottfried Franz Kasperek befragt Oswald Panagl

98

Hector Berlioz

REALITÄT UND PHANTASIE

105

Meinungen und Urteile über Hector Berlioz

Oswald Panagl befragt Gottfried Franz Kasperek

105

Die Dichtung Vergils mit Shakespeares Geist aus den Händen von Gluck.

Die späte Rechtfertigung eines Meisterwerks – *Les Troyens*

112

Daniel François Auber	
EIN RÄUBER ALS TITELHELD	115
Von Räubern und anderen Kavalieren.	
Auf Spurensuche nach einem literarischen Motiv – <i>Fra Diavolo</i>	115
 Jacques Offenbach	
EMPATHIE, IRONIE UND TRAVESTIE	123
,Das Prinzip Hoffmann‘. Schritte einer Annäherung	123
Nächtlicher Schwärmer und skurriler Satiriker.	
Verwehte Ironiesignale in einer phantastischen Oper	127
Heimlich geliebt – unheimlich gelacht.	
Die allzu menschlichen Götter von Jacques Offenbachs	
<i>Orpheus in der Unterwelt</i> im antiken Mythos	132
 FAUST UND DIE FOLGEN	141
Faustus cantans. Ein deutscher Mythos auf der Opernbühne	141
Der sogenannte Böse. Spielarten und Wirkungsweisen des Negativen	147
 Georges Bizet	
RENAISSANCE DER OPÉRA COMIQUE	155
„L’amour est un oiseau rebelle“ – „la carte impitoyable dira toujours la mort!“	
Die Dialektik von Liebe und Tod in Georges Bizets <i>Carmen</i>	155
Georges Bizets <i>Carmen</i> . Wege, Umwege und Irrwege	159
 Jules Massenet	
EINE ANDERE GOETHE-REZEPTION	163
Werthers Leiden – Leiden an Werther	163
 Giuseppe Verdi	
DER MAESTRO SCHLECHTHIN	167
Zu Gast auf Giuseppe Verdis Galeere. Ein Jahrzehnt wird beleuchtet	167
Lachen und Weinen. Die Tragödie eines Hofnarren	172

Zwei Frauenportraits in Verdis <i>Il trovatore</i>	176
Drei Wege zu Verdis <i>La Traviata</i>	179
Verfehlter Weg – verwirktes Leben	189
Im Spannungsfeld von gelebter Realität und literarischem Topos. Die <i>Halbwelt</i> als Signatur einer Epoche	191
„Adria e Liguria hanno patria commune“ <i>Simon Boccanegra</i> : ein Meisterwerk im Zeichen von Humanität und Vaterlandsliebe.	195
„... inventare il vero ...“ Giuseppe Verdis <i>Macbeth</i> auf den dramaturgischen Spuren von „Papa“ Shakespeare	202
Der Maestro und sein Herold. Franz Werfel und die Renaissance der ‚mittleren‘ Verdi-Opern	207
Beziehungsweisen. <i>Aida</i> abseits von Obelisk und Pyramiden	214
 Zweierlei Nähe zu Shakespeare	
VERDI MEETS WAGNER	221
Richard Wagner und <i>Othello</i> – Giuseppe Verdi und <i>Otello</i>	221
Die lustigen Meister von Nürnberg. Sir John und Freund Sachs	228
 Richard Wagner	
MUSIKDRAMATIKER UND DICHTERKOMPONIST	239
„Hab’ ich nur deine Treue, die Liebe brauch ich nicht“ <i>Der fliegende Holländer</i>	239
„Könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen?“ Schnittstellen und Tangenten von Kunst und Leben in <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i>	242
Sixtus Beckmesser. Kanten und Konturen einer Kunstfigur	249
Rittertugend und Liebeszauber. Parzival/Parsifal und Rinaldo als Brüder im Geist und Schicksalsgenossen	253
„Des Heilands Klage da vernehm’ ich“ Wagners <i>Parsifal</i> im Spannungsfeld von Kunst und Religion	258

PARSIFAL UND DIE FOLGEN	265
Im Gefolge von Richard Wagners <i>Parsifal</i>	
Ästhetische Spuren – thematische Fährten	265
Eine Märchenoper auf den Spuren Richard Wagners.	
<i>Hänsel und Gretel</i> und der Komponist Engelbert Humperdinck	277
 Peter Tschaikowsky, Modest Mussorgski, Alexander Borodin	
RUSSISCHE OPER	283
<i>Eugen Onegin</i> – A Dandy's Progress.	
Stationen und Wegmarken einer literarischen Figur	283
Von den dramatischen Tugenden „lyrischer Szenen“.	
Notizen und Gedankengänge zur Dramaturgie von Tschaikowskys <i>Eugen Onegin</i>	289
Verspieltes Leben.	
Zu Alexander Puschkins und Peter I. Tschaikowskys <i>Pique Dame</i>	295
Ein Mensch mit seinem Widerspruch.	
Zu den späten Schaffensjahren von Peter I. Tschaikowsky	297
Der unaufhaltsame Abstieg des Zaren Boris Godunow	303
Geschichte im Zeitraffer mit Aufschlusswert für die Gegenwart.	
Zum musikalischen Volksdrama <i>Chowanschtschina</i>	306
Putiwl liegt überall. Gedanken zum musiktheatralischen Torso <i>Fürst Igor</i>	314
 Friedrich Smetana	
TSSCHECHISCHE NATIONALOPER	319
Viel umworben und endlich gewonnen.	
„Die verkaufte Braut“ – ein Kleinod des ‚komischen‘ Operngenres	319
„Zur Feier von Festen der ganzen Nation“	
Friedrich Smetanas <i>Libuše</i> als erfüllte Prophezeiung und enttäuschte Utopie	324
 Pietro Mascagni und Ruggero Leoncavallo	
ITALIENISCHER VERISMO	329
<i>Cavalleria rusticana</i> : Von der Erzählung zum Libretto.	
Spuren einer dramaturgischen Entwicklung	329
„La commedia è finita!“	
An den Schnittstellen von Kunst und Wirklichkeit	335

Johann Strauss und Carl Millöcker	
GOLDENE OPERETTE	341
„Für die Ewigkeit, immer so wie heut, wenn wir morgen noch dran denken!“	
Von der unheilen Welt der <i>Fledermaus</i>	341
„Das ist der Fürst Wybicki mit seinem Sekretär!“	
Standesunterschiede und andere Differenzen im	
Operettenschaffen von Carl Millöcker	350
 Personenregister	 361
 Autor	 368

ZUM GELEIT

Das „Text-Theater“ erschließt sich selbstverständlich und nachhaltig

Oswald Panagl, viel gerühmter, viel gefragter, kenntnisreicher Helfer in Sachen Operndramaturgie hat wieder ein Buch vorgelegt, das an fachlicher Eindringlichkeit und Vielseitigkeit seinesgleichen sucht. Ich möchte ihm Bestsellerqualitäten zusprechen! Sowohl für jede/n Fachmann/frau, als auch für jeden Opernnarren sollte es „gefundenes Fressen“, wenn nicht Pflichtlektüre sein. Wissensbereicherung ist garantiert! Seit ich Regie führe, sind mir Oswald Panagls Bücher, Essays und Programmheftbeiträge vertraut und unverzichtbar. Neben dem sich unmittelbar einstellenden „Aha- Erlebnis“ bei der Lektüre ist es immer wieder auch die Freude an der stilistischen Raffinesse und dem Feinschliff der Texte, die das Lesen von Oswald Panagls Büchern zum Vergnügen werden lässt. Die eigene, quasi mit- und nachschöpferische Gedankenarbeit wird angeregt und aktiviert auf schönste und kreativste Weise. Das „Text-Theater“ erschließt sich selbstverständlich und nachhaltig, denn Vieles lässt sich in die eigene Arbeit des Regieführens mitnehmen. Ein Effekt, den ich immer wieder beobachten konnte: Nach der intensiven Beschäftigung mit Panagls analytischen, aber niemals trockenen, sondern immer auch von Weisheit und Humor geprägten Ausführungen, ging und gehe ich dem Regiealltag beschwingter und zuversichtlicher entgegen: Der Wissensstand ist sozusagen abgesichert und hat durch Übervaterfreund Oswald seine höheren Weihen erhalten – manchmal die eigene Denkweise bestätigend und vertiefend, manchmal durch Erkenntnis ganz neuer Denkanstöße die Arbeit beflügelnd. Meister Panagl ist dafür nicht genug zu danken! Ich tue es hiermit in freundschaftlicher Verehrung und mit Dank für Lesefutter für unersättlichen, einschlägigen Wissensdrang, den niemand besser stillen kann als Oswald Panagl.

Brigitte Fassbaender

Die Musik ist immer schon da

Immer war das Lesen meine große Leidenschaft; die für das Sammeln von Büchern stand ihr in nichts nach. Das Lesen und Büchersammeln ging dem Komponieren auch voraus, und vielleicht hat dieses Vorausgehen meiner literarischen Lesefähigkeit auch dazu geführt, dass das Wort immer den hohen Stellenwert bewahrt hat, den es in meinem Leben schon in frühen Jahren einnahm.

Es mag daher wohl kein Zufall sein, dass die Bekanntschaft mit Oswald Panagl inzwischen eine Freundschaft geworden ist, die ihre Existenz den geschliffenen, faszinierenden Essays, mit denen er mich immer wieder beschenkt und überrascht, ebenso verdankt, wie seiner emphatischen Betrachtung meiner kompositorischen Arbeit, die natürlich längst zum Zentrum meiner Tätigkeiten geworden ist.

Gemessen an den Jahren, die wir beide zählen, ist unsere freundschaftliche Verbindung noch nicht einmal sehr alt, doch kann ich kaum sagen, wann und wo wir uns zuerst über den Weg gelaufen sind – es ist aber zweifellos so, dass ich mich wohl-aufgehoben fühle, wenn ich weiß, dass dieser Mann im Saale ist, wenn eine meiner Arbeiten zur Aufführung gelangt. Was immer ich von ihm darüber hören werde, es wird erfüllt sein von seiner umwerfenden Kompetenz im musikalischen, wie auch im geschichtlichen, soziologischen, natürlich linguistischen – ja, eigentlich in jedem denkbaren Bereich, der nötig ist, um ein Werk in seiner komplexen Anlage zu erfassen oder aber auch seinen Mangel daran zu bedauern.

„Kunst braucht Bildung in einem fundamentalen Sinn“ – Das ist der Beginn eines Satzes von Konrad Paul Liessmann, ein Satz, der in meinem Freund seine Verkörperung gefunden hat. Ich werde in den zehn Jahren, die er mir immer voraus haben wird, nicht die Möglichkeit finden, mir all das „anzulesen“ (Karl Farkas), das mir seine Texte erzählen – aber ich werde immer einer bleiben, der alle Bemühung einsetzt, um einem Zipfel des Kosmos Panagl gerecht zu werden.

Das Buch, das der Leser in den Händen hält, und dessen Lektüre er durch das Lesen dieses Geleitwortes noch um ein Kurzes hinausschiebt, bietet ihm eine Sicht auf die Opernwelt des 19. Jahrhunderts, wie er sie bisher in dieser Dichte nicht vorgefunden hat. Es geht ja nicht nur um die Beschreibung von Einzelwerken, sondern gerade um deren Existenz in einem umfänglicheren Zusammenhang – zu dessen Entschlüsselung nun wieder Liessmanns Forderung nach Bildung uns einen nicht zu unterschätzenden Verfahrenshinweis gibt.

Keine Frage, dass Wagner und Verdi zu zentralen Themen dieses Buches werden, ihre geschichtliche Singularität (wenn man mir den Begriff durchgehen lässt) macht ihre Präsenz unabdingbar.

Die Musik ist immer schon da, wenn wir mit dem Wort versuchen, ihr näher zu kommen – aber was wir auch anstellen mit unserem Wort, wir bleiben der Musik immer etwas schuldig, und wir müssen uns eingestehen, dass wir Menschen nötig brauchen, die uns mit dem Wort die Musik so nahe bringen können, dass uns dieser Mangel aus dem Bewusstsein gerät.

In Oswald Panagl habe ich diesen Menschen gefunden, und ich denke, das vorliegende Buch wird jeden, der sich damit auseinandersetzt, die Nähe zu einem Autor finden lassen, der auf ganz und gar persönliche, aber eben hoch professionelle Weise, sich den entscheidenden Fragestellungen zuwendet.

Zu einem sehr wesentlichen Moment allen Schreibens sagt Peter Handke ein Wort, das ich hier an den Schluss meiner Bemerkungen setzen möchte:

Schreiben: sich von sich überraschen lassen.

Manfred Trojahn

VORWORT

Bücher haben ihre eigenen Schicksale. Dieser alte Spruch hat mir schon einmal als Leitformel gedient. Wenn ein literarisches Werk von den Fachrezensenten vorwiegend positiv aufgenommen wird und auch von Seiten der Leser freundlichen Zuspruch erfährt, so reift beim Autor nicht selten der Gedanke an eine Art von Fortsetzung. In einer Mischung aus ferialer Entspannung und aufkeimendem Übermut habe ich mich denn vor anderthalb Jahren entschlossen, dem Band *Im Zeichen der Moderne* (Wien 2020) ein weiteres Buch folgen zu lassen.

Ein solches Unternehmen wählt üblicherweise den Weg einer linearen zeitlichen Fortsetzung. Auf das Fin de Siècle und den Beginn der Avantgarde sollte demnach von Rechts wegen ein Überblick in Gestalt von Aufsätzen und Essays über das Opernschaffen der mittelbaren und unmittelbaren Gegenwart folgen. Ich habe mich allerdings anders entschieden, wähle also quasi den chronologischen Weg zurück und wende mich den Vorstufen des früheren Buches, also dem Musiktheater des 19. Jahrhunderts zu. Mit *Fidelio* und *Parsifal* als den Insignien dieses Zeitalters habe ich gleichsam zwei ‚Leuchttürme‘ zu Eckpfeilern gewählt. Die Leser des Bandes werden es mir aber hoffentlich nicht verübeln, wenn ich diese Grenzziehung gelegentlich verletze. Und einem gebürtigen Wiener mag man es verzeihen, wenn er auch die ‚goldene Operette‘ dem Musiktheater zurechnet und das Werk von zwei Komponisten an den Schluss stellt, die auf diesem Feld Exemplarisches geschaffen haben: Johann Strauss und Carl Millöcker. Dass Letzterer am Silvestertag des Jahres 1899 gestorben ist und damit ein Jahrhundert signalhaft beschließt, könnte man über den zeitlichen Zufall hinaus als ein Moment höherer Bestimmung verstehen.

Wie schon im Vorgängerband bilden Artikel, Essays und Feuilletons, welche ich für Programmhefte und -bücher, Sammelbände, Festschriften, Tagungsberichte und Journale verfasst habe, die Basis, den Ausgangs- und Schwerpunkt des Werkes. Ich habe sie freilich allesamt überarbeitet, korrigiert und ergänzt, dazu noch einige Originalbeiträge verfasst. Den zuständigen dramaturgischen Abteilungen der beiden Wiener Opernhäuser und des Salzburger Landestheaters sowie den Freunden der Wiener Staatsoper und der Salzburger Festspiele bin ich für die großzügige Zustimmung zur (Wieder-)Verwendung dieser Texte zu Dank verpflichtet. Getreu dem Gedanken und Leitsatz: Auf dass es nicht verloren gehe!

Um Verständnis ersuche ich den geneigten Leser dafür, dass ich der ursprünglichen Absicht und Bestimmung des jeweiligen Beitrags treu geblieben bin: Ein Feuilleton sollte in der Passform seinen ursprünglichen Charakter bewahren, ein wissenschaftlicher Aufsatz aber seine Fußnoten und Literaturangaben beibehalten. Da es sich bei diesem Buch weder um eine Musikgeschichte noch um ein Opernlexikon handelt, scheint mir ein gelegentliches Ungleichgewicht der Referenzpunkte und behandelten Gegenstände legitim. Denn nicht alle Komponisten und ihre Werke sind hier gleichmäßig vertreten, andere wiederum sind in unterschiedlicher Frequenz und Dichte präsent. Dass Giuseppe Verdi und Richard Wagner im Mittelpunkt stehen, ergibt und versteht

sich wohl ohne weiteres. Dass der deutsche Musikdramatiker zahlenmäßig etwas zurücksteht, ist nicht als indirektes Werturteil aufzufassen. Es liegt vielmehr daran, dass zu diesem Dichter-Komponisten aus meiner und meines verstorbenen Freundes Ulrich Müllers Feder bereits zwei Bücher vorliegen: *Ring und Gral* (Würzburg 2002) und *Von der Wartburg nach Walhall* (Anif/Salzburg 2014). Auch eine andere Asymmetrie der Beiträge habe ich in Kauf genommen, indem ich entgegen dem Prinzip des Gleichgewichts einige meiner besonderen Lieblingswerke quantitativ bevorzugte. Als Beispiele nenne ich nur Jacques Offenbachs *Les contes d' Hoffmann* und Peter Tschaikowskys *Jewgeni Onegin*.

Ein Wort noch zur Transliteration bzw. Transkription der Namen von Komponisten und Schriftstellern aus der zyrillischen Schrift. Ich bin dabei nicht mit streng akademischer Akribie und Konsequenz vorgegangen, sondern habe ein eher pragmatisches Mischverfahren gewählt. So bin ich etwa im Falle von Tschaikowsky der subjektiven eigenen Schreibweise seines Namens in lateinischer Schrift gefolgt.

Einer Reihe von Personen ist an dieser Stelle herzlich und nachdrücklich zu danken. Ich beginne mit meinen beiden Freunden Gernot Gruber und Gottfried Franz Kasparek. Der Erstere hat zur Eröffnung dieses Bandes einen originalen Essay geschrieben, der den musikalischen Leitfiguren und ‚Säulenheiligen‘ des 19. Jahrhunderts, seinen Repräsentanten schlechthin, also einer Gegenüberstellung von Giuseppe Verdi und Richard Wagner gilt. Kasparek wiederum ist auf meinen Vorschlag eingegangen, den beiden Komponisten Giacomo Meyerbeer und Hector Berlioz in einer eigenen Textgattung von Frage und Antwort, also dialogisch und dialektisch, gerecht zu werden. Vielleicht macht diese literarische Spielart auch anderweitig Schule.

Sigrun Müller und Michael Hüttler vom Verlag Hollitzer, die mir inzwischen zu persönlichen Freunden geworden sind, gilt mein Dank in mehrfacher Hinsicht: für kritisches Wohlwollen, stetigen Zuspruch und bewundernswertes Verständnis, sowie für schier endlose Geduld, als ich im Vorjahr durch mehrere längere Krankheitsverläufe an der terminlich vereinbarten Fertigstellung des Buches verhindert war.

Die Sängerin und Regisseurin Brigitte Fassbaender sowie der Komponist Manfred Trojahn haben meiner Bitte entsprochen und Geleitworte für den Band verfasst. Ich werde diese – aus Aberglauben? – freilich erst lesen, sobald das Buch erschienen ist. Doch dem Vernehmen nach sollen diese Texte sehr positiv ausgefallen sein.

Schließlich, aber vor allem, möchte ich zwei Personen besonders herzlich danken, ohne deren wertvolle Hilfe dieser Band sicherlich nicht erscheinen hätte können. Marina Jamritsch hat in hingebungsvoller Korrekturarbeit das ganze Corpus durchgesehen und vielfach vor schlimmen Druck- und Tippfehlern sowie vor Unebenheiten im Ausdruck und Stil bewahrt. Ioannis Fykias hat in nimmermüdem Fleiß das gesamte Manuskript erstellt und dabei manche Krise, beständige Zweifel und resignative Phasen des Autors mit Gleichmut und freundschaftlicher Zuwendung ertragen.

Ich widme das Buch zwei Menschen, die mein szenisches Verständnis für das Musiktheater über Jahrzehnte hin entscheidend gefördert und geprägt haben: dem Bühnenbildner Hans Schavernoch und dem Andenken an den am 30. Dezember des Jahres 2019 verstorbenen Regisseur Harry Kupfer. Ich habe viele ihrer gemeinsamen

Vorwort

Inszenierungen in Berlin, Bayreuth, München, Dresden, Hamburg, Frankfurt a. M., Wien und Salzburg – zum Teil auch als Kritiker – erleben dürfen und nachhaltig verinnerlicht.

Zum Schluss äußere ich jenen Wunsch, den wohl jeder Autor seinem demnächst erscheinenden Werk auf den Weg gibt. Möge es viele Leser finden, denen die Lektüre willkommen ist und Freude bereitet.

Oswald Panagl
Salzburg, August 2023

VERDI VERSUS WAGNER

Gastessay von Gernot Gruber

Für die Operngeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – sozusagen von der Revolutionszeit um 1848 bis zur „Moderne“ der Jahrhundertwende um 1900 – stellen Giuseppe Verdi und Richard Wagner zwei Protagonisten in dem Kultur- und Gesellschaftsleben dar, mit entsprechenden Auswirkungen bis hin zu einem auch politischen Selbstverständnis italienischer versus deutscher Länder.

Giuseppe Verdi begeisterte sich als Italiener für das „Risorgimento“, verhielt sich in der Öffentlichkeit aber selbst 1848 zurückhaltend, während sein Librettist und Freund Francesco Maria Piave zu den Waffen griff. Den Reflex der Revolutionäre auf Musik Verdis kann man als „spontanen“ Akt der Rezipienten deuten: er bezog sich auf den Gefangenenchor „Va, pensiero, sull'ali dorate“ aus *Nabucco* 1842, der nachträglich 1859 und in Hinblick auf den erfolgreichen Unabhängigkeitskrieg gegen Österreich sogar zur „Risorgimento“-Hymne stilisiert wurde. Die Begeisterung für die Revolution bediente Verdi bewusst erst mit seiner Oper *La battaglia di Legnano* 1849, deren Handlung sich leicht mit „Risorgimento“-Bestrebungen assoziieren ließ. Aber gerade in dieser Oper und in der nachfolgenden *Luisa Miller* bemühte er sich um Neues, indem er individuelle Schicksale musikdramatisch darzustellen, statt kollektive Aufbrüche mit plakativen Chören zu betonen suchte. Insofern markiert *La battaglia di Legnano* einen Wendepunkt in seinem Opernschaffen. Historisch gespiegelt geht Verdi mit seinem Librettisten Piave insofern kritisch auf die noble Gesellschaft der Gegenwart ein, als er gesellschaftliche Randfiguren wie *Rigoletto* und *Il trovatore* (der Titelheld Manrico als sozialer Outcast) ins Zentrum von Opern stellt. Nun aber in *La traviata* steht eine Frau der Gegenwart als gesellschaftliche Außenseiterin im Mittelpunkt der Handlung.

Markant und auch anders als bei Liszt erscheinen Vorgänge und Verhaltensweisen bei Richard Wagner aus genau derselben Zeit. Er hatte an aufrührerischen Konflikten und dann am Aufstand in Dresden 1849 teilgenommen, stand also auf den Barrikaden und musste nach Niederschlagung des Aufstands fliehen. Mit Hilfe von Franz Liszt in Weimar gelang Wagner die Flucht in die Schweiz, nach Zürich, von wo er erst nach seiner Begnadigung 1862 nach Sachsen zurückkehren konnte. Mitten in aufregendem Leben entstand 1849 sein Text „Die Kunst und die Revolution“, in dem Wagner von einer Kritik an den herrschenden Zuständen, an dem „menschfeindlichen Fortschreiten der Kultur“, an der wachsenden „Last und Beschränkung der Natur“ ausgeht und dann äußert: im Unterschied zur Harmonie im antiken Griechenland sei nunmehr „die ächte Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatz zur giltigen Allgemeinheit existiert“. Das Ziel sei „der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit!“ Wohl als künstlerische Annäherung an dieses Ideal verstand er die sich gleichzeitig intensivierende Arbeit an dem Entwurf einer neuen Gattung „Musikdrama“ und konkret an dem Riesenwerk *Der Ring des Nibelungen*. Wie bei kaum einem anderen großen Musiker bilden bei Wagner politisches und künstlerisches Han-

deln einen inneren Zusammenhang – und dies ebenso „spontan“, dass er sich selbst in umfassender Weise zum Handeln und zum Fortschritt herausgefordert empfand. So war sein Text „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849) als ein an sich selbst gerichteter Appell gemeint – und wurde zur tragenden Idee seines lebenslangen künstlerischen Handelns.

Nach diesen Jahren des Aufbruchs während der Revolutionszeit um 1848 hin zu neuen Welten der Kunst, die wie viele andere Künstler auch Verdi und Wagner erfasste, trat allgemein eine historisch-politische Phase der Stabilisierung in vielen Ländern Europas ein. Es waren nun nicht ähnliche Ziele wie sie Jahrzehnte zuvor beim Wiener Kongress zur allgemeinen Stabilisierung Europas angeregt worden waren, sondern nunmehr suchten gerade im politischen und auch kriegerischen Geschehen zuvor besonders markant hervorgetretene Staaten ein nationales Selbstbewusstsein zu pflegen.

Auf dem Gebiet der Musik hat sich diese Entwicklung stärker als in instrumentalen Kleinformen vor allem im Musiktheater und auch in semantisch angereicherten Sinfonien oder kantatenartigen Formen ausgewirkt. Selbstverständlich haben gerade in diese politischen Geschehnisse bereits involvierte und überregional bedeutsam und beachtet gewordene Musiker wie Giuseppe Verdi und Richard Wagner eine nationale Pointe in ihren Werken mitschwingen lassen, gelegentlich auch profiliert und zum eigenen künstlerischen Erfolg genutzt. Dies zeigt sich nicht nur in Musiktheater-Werken mit offensichtlichem Hervorheben einer nationalen Aktualität, sondern vor allem in Bezügen auf die Landesgeschichte, auf längst ehrwürdig gewordene Literatur und Kunst – auch in einem Eindringen in ‚seelische Tiefen‘ sozusagen unterhalb des dargestellten Geschehens.

Um diese Vorgänge zu verdeutlichen und dann zu interpretieren, sei für die eine Seite Giuseppe Verdis italienische Oper *La traviata* gewählt. Sie wurde am 6. März 1853 im Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführt, kam jedoch zunächst beim Publikum nicht an, erst nach einer Umarbeitung setzte der enorme Erfolg dieses Stücks ein. Inhaltlich Bezug nimmt diese Oper auf Alexander Dumas des Jüngeren Roman *La dame aux camélias* (1848).

Für die andere Seite stehe Richard Wagners „Handlung in drei Aufzügen“ *Tristan und Isolde*, die am 10. Juni 1865 in München uraufgeführt wurde. Der von Wagner selbst verfasste Text bezieht sich auf die mittelalterliche Erzählung von Tristan und Isolde, die von zahlreichen Dichtern besonders in der deutschen und französischen Literaturszene aufgegriffen worden war.

In beiden dieser Musiktheaterwerke erlebt eine Protagonistin eine für sie zunehmend schwierige Situation im bunten Geschehen der Handlung und steigert sich letztlich in eine Isolation hinein, die zu einem sich verklärenden „Liebestod“ führt. Die sich daraus ergebende Schlussgestaltung der beiden Bühnenwerke bietet sich für eine konzentrierte Untersuchung an, wobei besonders der jeweilige Stellenwert des musikalisch Erklingenden und die von den beiden Komponisten jeweils gewählten musikdramatischen Gestaltungen, aber auch deren Rezeption von besonderem Interesse sein sollen.

In der Handlung der Oper *La traviata* („Die vom Wege Abgekommene“) ist Violetta, eine Kurtisane im auch gesellschaftlich bunten Leben erlebnisfroher Herren aus gehobenen Kreisen im Pariser Umfeld zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Wie sehr Gesellschaftskritik und persönliches Involviert-Sein ineinander gehen, zeigt gerade das Geschehen des realen Vorbilds: Der Dichter Alexandre Dumas hatte tatsächlich eine Beziehung mit einer Kurtisane, Marie Duplessis, die treffend das Vorbild, auch mit ihrer Erkrankung, für die Violetta der Oper abgibt. Dumas' Roman und noch intensiver dessen Theaterfassung machten starken Eindruck beim Publikum.

Zur Aktualität der Opernhandlung gehört aber ebenso Verdis bereits erwähntes Interesse für Außenseiter der Gesellschaft.

Violetta ist schwer an Tuberkulose erkrankt und möchte den Pariser Karneval noch einmal genießen. In diesen sehnsuchtsvollen Zwiespalt hinein fällt eine aufblühende Liebe zu einem jungen Kavalier und die scheinbar noble, verständig wohlmeinende Haltung von dessen Vater.

Das „Verklärende“ der gleichsam inneren Turbulenz von Violetta Valéry, ihrer Dienerin Annina, des herbeigerufenen Arztes Grenvil, von Alfredo und seinem Vater Giorgio Germont äußert sich in der Schluss-Szene (Nr. 19) musikalisch in einem Drang und Näherungsprozess – wenngleich dieser immer wieder unterbrochen wird – zu stufenweise schreitendem, tonal farbigem Melos im Dreiertakt. Nach erregten Ausbrüchen von Violetta und den beiden Germonts im 4/4tel Takt tritt dieser Topos, von Melos zunächst nur zart angedeutet, dann deutlicher auf, als Violetta das Medaillon mit ihrem Bild sich vom Hals nimmt und Alfredo zur Erinnerung übergibt, auch gedacht für dessen zukünftige Liebe. Der Topos wird durch alle Anwesenden gesteigert zu einem sängerischen Höhepunkt („ff“) bei der Anrufung Gottes und der Engel. Doch dieser bricht ab hin zu Verdis sehr dichter Schlussgestaltung: Ganz leise spielen die Violinen die Melodie des „Amor è palpito dell'universo“ aus Violettas großer Arie am Schluss des ersten Aktes – Violetta erhebt sich wie neu belebt „È strano“, spricht vor sich hin und singt dann begeistert von neuem Leben hin zu „oh gioia“ – bricht zusammen, der Arzt stellt den Tod fest – allgemeines Entsetzen „Oh mio dolor!“ und rasches Ende mit Schlägen in des-Moll.

Nun zu Richard Wagners „Handlung in drei Aufzügen“ *Tristan und Isolde*. Was herkömmlich für den Schluss des Werks als „Isoldes Liebestod“ bezeichnet wird, nannte Wagner selbst „Isoldes Verklärung“.

Die Handlung des dritten Aufzugs ereignet sich im Garten von Tristans Burg Kareol in der Bretagne und ist überaus turbulent – sowohl im äußeren Geschehen wie in den inneren Erregungen der diversen handelnden Personen. Tristan verflucht sein Lebensschicksal. Als Isolde endlich ankommt, reißt sich Tristan in Ekstase seine Verbände vom Leib und stirbt in Isoldes Armen. Turbulent ereignen sich weitere Geschehnisse und Kämpfe, auch klärende Gespräche.

Doch Isolde versinkt zuletzt in einer Vision von Vereinigung „verklärt“ über Tristans Leichnam. Völlig anders als bei den ekstatisch abrupten Ereignissen in und um Violetta in Verdis „La traviata“ beschwört Isolde ihr Umfeld – „seht ihr's Freunde?

Seht ihr's nicht?“ – und verklärt sich und den Leichnam Tristans „Mild und leise wie er lächelt, / wie das Auge hold er öffnet“. Selbst Brangäne, ihre eng Vertraute, muss feststellen: „Isolde! Traute! Vernimmst du die Treue nicht?“

Diesem Zustand der Handlung entsprechend erblüht der Schlussgesang Isoldes als ein weiter Bogen in H-Dur und der Subdominante E-Dur; Isolde steigert sich zuletzt noch einmal „in dem tönenden Schall, in des Welt-Atems wehendem All“ – einem allumfassenden Preis des Erklingens. Und zuletzt bei Isoldes „unbewusst,- höchste Lust“ tritt nun erstmals eine erniedrigte Subdominante e-moll ein und noch einmal bei der „Rührung und Entrücktheit unter den Umstehenden“ unmittelbar vor dem ganz leisen („ppp“) und langen Schlussakkord H-Dur.

Aufschlussreich für den Unterschied ist bereits die jeweilige Bezeichnung: Ein satterer Sprachgebrauch nennt *La traviata* eine Oper und *Tristan und Isolde* ein Musikdrama. Entsprechend unterschiedlich liegen auch die Akzente bei Aufführungen an unterschiedlichen Aufführungsorten. *La traviata* wird an kleinen wie großen Opernhäusern, mit großen oder auch durchschnittlichen aufführungspraktischen Ansprüchen gerne aufgeführt, wogegen *Tristan und Isolde* an besonderen Häusern und Orten (wie den Bayreuther Festspielen im Bayreuther Festspielhaus), jedenfalls aus dem alltäglichen Opernbetrieb herausgehoben dargeboten wird.

Bei einem Vergleich von Verdis und Wagners Schlussgestaltung fällt sogleich ein krasser Unterschied auf. Während Wagner „Isoldes Verklärung“, wie bereits betont, zu einer alle auf der Bühne und wohl auch im Publikum erfassenden „Rührung und Entrücktheit“ führt, verdichtet Verdi, wie besprochen, die Turbulenz der Geschehnisse noch nach der Anrufung Gottes zum bitteren „dolor“ aller Beteiligten.

Und all dies ohne eine ‚Lehre‘ für die Rezipienten? Bei den frühen Aufführungen haben die Opernbesucher im Theater sicherlich – und auch kritisch – die Aktualität der Handlung im Paris der Zeit um 1850 bemerkt. Im Laufe der Rezeptionsgeschichte wurde der Handlungsbezug von einem Publikum mit Allgemeinbildung immer noch wahrgenommen, aber als ein aparter Reiz und nicht als ein ‚Betroffenwerden‘ – und gerade dadurch, durch diesen ‚Nervenkitzel‘ im Stück, konnte *La traviata* und das Raffinement der Musik Verdis zu einer der beliebtesten und meist aufgeführten Opern überhaupt werden.

Doch sei betont: Dieser Reiz des ‚Nervenkitzels‘ ergab sich in der Rezeptionsgeschichte gleichsam als eine Umkehr der von Verdi gesuchten und in der Schluss-Szene (Nr.19) so konzentriert komponierten tragischen Essenz der Handlung!

LUDWIG VAN BEETHOVEN

FIDELIO ALS MUSIKDRAMATISCHER MONOLITH

AN DER SCHNITTSTELLE VON TRADITION UND FORTSCHRITT

Zur Typologie der Gesangsnummern in Beethovens *Fidelio*

ÄSTHETISCHE BRÜCHE ODER HÖHERE EINHEIT?

„Nirgends brennen wir genauer.“ Mit diesem so lapidaren wie bedeutungsschweren Satz beginnt Ernst Bloch einen Essay, den er zum Programmheft einer ‚Jahrhundert-Inszenierung‘ von Beethovens *Fidelio* an der Berliner Kroll-Oper beiträgt. Das Gedenkjahr 1927 hatte viele Aktivitäten und nachhaltige künstlerische Projekte zu Ehren des Komponisten gezeitigt. Die Opernpremiere vom 19. November unter der Leitung von Otto Klemperer und im Bühnenbild Ewald Dülbergs gilt noch heute als ein Meilenstein innovativer Deutung und anspruchsvoller ästhetischer Rezeption. „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es um es zu besitzen.“: Das so oft bemühte Zitat aus Goethes *Faust*-Dichtung – in jener legendären Produktion wurde es offenbar zum musiktheatralischen Ereignis.

Was macht Blochs dichten und prägnanten Einleitungssatz intuitiv so überzeugend und zugleich im semantischen Detail so schwierig, ja dunkel? Wohl vor allem der Umstand, dass der Philosoph in der Rolle des Musikschriftstellers eine komprimierte Aussage an den Anfang stellt, die der Leser aus seiner Lektüre-Erfahrung eher als Resümee, als Resultat vorausgegangener Beobachtungen und Argumente erwartet. „Nirgends“: Diese Negation eines jeden anderen Orts hebt als Leitwort die Einmaligkeit und exemplarische Geltung von Beethovens Oper hervor. – „Wir“: Die einschließende Mehrzahl, die aus Reden und Büchern vertraut ist und den geeigneten Leser unwillkürlich einbezieht, nimmt ihn gleichsam mit auf die interpretatorische Fahrt und stiftet endlich eine Einheit zwischen Aufführung und Publikum, zwischen Wiedergabe und emotionalem Erleben. „Brennen“ und „genauer“ erscheinen in dieser Fügung zunächst wie ein inhaltlicher Widerspruch, als eine paradoxe Verknüpfung gegensätzlicher Begriffe. *Feuer, brennen, glühen* und andere Wörter aus diesem Sinnbezirk klingen nach Affekt und Begeisterung, verweisen also in den Gefühlsbereich. *Genau* aber bezeichnet Exaktheit, erinnert an Kalkül, an naturwissenschaftliches Wägen und Messen, zeigt in die Richtung von rationaler Aufklärung. Wenn Bloch das scheinbar Unvereinbare in einem Satz zusammenspannt, so betont er die gerade im *Fidelio* gelungene Gratwande-

rung zwischen ideellem Programm und unbändiger Emphase, die Harmonie von Hirn und Herz.

Ohne es ausdrücklich zu sagen, greift der Autor damit auch in eine seit fast zweihundert Jahren wogende Debatte ein, die mittlerweile mehrere Regale in musikwissenschaftlichen Bibliotheken füllt. Ist Beethovens einzige Oper, die auch im sonstigen musikdramatischen Schaffen als ein erratischer Block gilt, ein ästhetischer Wurf oder ein letztlich misslungenes Experiment? Dominieren die stilistischen und dramaturgischen Bruchlinien oder wird die Gattung auf eine unvergleichliche Weise erfüllt – nicht obwohl, sondern gerade weil das Werk den Weg vom Singspiel über die Befreiungsoper zur szenischen Kantate nimmt? Mit anderen Worten schlicht gefragt: Ist Beethovens *Fidelio* ein Solitär oder ein Irrläufer der musikalischen Bühne? Ernst Blochs Text stellt die Antwort nicht in Zweifel. Ja selbst die Frage erscheint ihm nur akademisch, wohl sogar rhetorisch. Er erkennt die unverwechselbare Signatur des Werkes als durchgängiges Merkmal. Über alle äußerlichen Unterschiede in Tonfall und spezifischem musikalischen Gewicht stellt er die kontinuierlichen Züge, die Gemeinsamkeiten im Wesen: „Von Anfang an spannt sich der Ton, ladet. Schon im leichten Vorspiel zwischen Marzelline und Jaquino ist Unruhe, ein Klopfen nicht nur von außen. Alles ist auf die Zukunft gestellt, selbst der Bedacht Roccas ... Aber zugleich geschieht in diesem Drängen Vorwegnahme, ein Mitspielen des fernen, wahren Jetzt und Du, als wäre es schon hier.“ Alles weist nach Blochs Argumentation auf jenes Finale hinaus, in dem sich stückimmanente Dramaturgie und utopische Vision unlösbar verknüpfen. „O Gott! Welch ein Augenblick!“ singt Leonore an der höchsten Stelle des Werkes, ganz umgeben von Musik des Jetzt; alle Wege Fidelios führen nach diesem Rom. Seine Musik wird daran völlig unmittelbar, aus dem Prozeß und der Strategie heraus, ‚seiend‘ wie sonst nichts auf der Welt.“ Dieses Bekenntnis des Philosophen zu *Fidelio* ist nicht nur in ein Kapitel seines Hauptwerks *Das Prinzip Hoffnung* eingegangen, sondern gehört sicher auch in das ideelle Repertoire von dessen Impulsen und Auslösern.

Fidelio als End- und Höhepunkt, als ‚Telos‘ gleichsam einer musikdramatischen Entwicklung! Aber nicht weniger auch ein Ausgangspunkt für künftige Entfaltungen des Genres, als ästhetisches Reservoir und als ständige Herausforderung für die nächsten Komponistengenerationen, für die Vertreter der romantischen Oper (Weber, der frühe Wagner), selbst noch für Richard Strauss. An ein paar Beispielen soll diese Doppelperspektive des *Fidelio* als Schaltstelle zwischen Tradition und Fortschritt, als Vollendung einer Form und als Modell für kreative Neuerungen illustriert werden.

ERFÜLLUNG DER FORM

Der Quartettkanon

Nach der Definition musikologischer Lexika ist der Grundtypus des Kanons eine kontrapunktische Form auf der Grundlage strenger Imitation. In bestimmten, vom Komponisten individuell festgelegten Abständen übernimmt die Folgestimme unverändert das jeweilige vorgegebene Thema. Schon im späteren Mittelalter nachweisbar, erreicht der Kanon seinen Höhe- und Scheitelpunkt in der Musik der Niederländischen Schule.

Denn zur kunstvollen Ausgestaltung gesellten sich alsbald auch Künstlichkeit und manierierte Spitzfindigkeit. Nach der Definition eines Fachwörterbuchs ist dieses Gebilde „besonders bei denen beliebt, die in der Musik weniger ein seelisches Erlebnis als eine mathematische Tonkonstruktion rationaler Art sehen“. Geht man von dieser schulmäßigen Bestimmung des reinen Kanons zu seiner Verwendung als musiktheatralische Bauform über, so wächst ihm eine besondere Funktion zu. In der sukzessiven Abfolge (und zum Teil selbständigen Weiterführung) derselben Melodie lässt sich Gleichgestimmtheit und innere Harmonie verschiedener Charaktere abbilden: Der simultane, homophone Gesangsstil erhält damit aparte Konkurrenz. In der 16. Szene des zweiten Aktes von Mozarts *Così fan tutte* mündet der trügerische Einklang der neuen Paare in einem stimmungsvollen Kanon („E nel tuo, nel mio bicchiero si sommerga ogni pensiero ...“), dessen Thema Fiordiligi vorgibt und das danach Dorabella sowie Ferrando ‚schulmäßig‘ aufgreifen und weiterspinnen. Nur Guglielmo sprengt das musikalische Korsett, in dem er „für sich“ von Text und Melos abweicht („Ah, tranken sie doch Gift, diese Füchsinnen ohne Ehre!“). Das Quartett (Nr. 3) im ersten Akt des *Fidelio* übertrifft die Mozartsche Vorlage noch an dramaturgischer Stringenz. Denn in dieser Nummer erzeugt die Klangwirkung eines vierstimmigen Kanons an der Oberfläche den Eindruck vollständiger emotionaler Übereinstimmung. In Wahrheit aber ist jede Figur innerlich allein und drückt ihre eigene Befindlichkeit aus. Marzelline beschwört ihr Liebesglück („Mir ist so wunderbar ...“), Leonore-Fidelio sieht ihre Hoffnung gefährdet („Wie groß ist die Gefahr ...“), Rocco denkt an die bevorstehende Hochzeit („Sie liebt ihn, es ist klar ...“), Jaquino bekennt seine ratlose Verzweiflung („Mir sträubt sich schon das Haar ...“). Der schöne Schein übertönt und verbirgt das trennende Sein.

Das Terzett

Mehrstimmige Gesangsnummern sind besonders bei einer ungeraden Zahl der Singstimmen eher auf Widerspruch denn auf Gemeinsamkeit angelegt. In einer Szene wie dem Terzett (Nr. 19) aus dem zweiten Akt von Mozarts *Zauberflöte* („Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?“) führt die Konstellation der drei Rollen und Stimmlagen zu einem Wechsel von Miteinander und Gegeneinander, zu unterschiedlichen Konflikten und Partnerschaften. Pamina, die um ihren Geliebten fürchtet, und Sarastro, der auf die Bewährung des Prinzen bedacht ist, bilden dabei ein natürliches Gegensatzpaar. Tamino dagegen ist textlich wie musikalisch ein ‚Zerrissener‘. Bald sympathisiert er mit Sarastro („Der Götter Wille mag geschehen ...“), dann wechselt er jäh auf Paminas Seite („Wie bitter sind der Trennung Leiden!“).

Das Terzett (Nr. 5) des ersten *Fidelio*-Aktes führt die Emanzipation der Stimmen und Stimmungen weiter. Neuerlich reiben sich scheinbare Entsprechungen in der Wortwahl mit denkbar verschiedenen Absichten und seelischen Zuständen. Zuerst im Nacheinander der Figuren, wenn Roccas Anerkennung („Gut, Söhnchen, gut, hab’ immer Mut ...“) von Leonores Selbstversicherung („Ich habe Mut! Mit kaltem Blut will ich hinab mich wagen“) fortgesetzt und durch Marzellines Beschwichtigung („Dein gutes Herz wird manchen Schmerz in diesen Grüften leiden“) kontrastiert wird; dann im simultanen Gesang, dessen jeweilige semantische Aussage unterschiedlicher nicht

sein könnte. Denn das gemeinsame Vokabel „Sehnen“ zielt auf ganz andere Sachverhalte ab: bei Rocco auf eine bürgerliche Ehe, bei Leonore auf das erhoffte Wiedersehen mit Florestan, bei Marzelline auf eine erfüllte Liebesbeziehung.

Der Chor als Handlungsträger

Das singende Kollektiv gehörte lange zum festen Bestand der älteren Operndramaturgie: Wenn Richard Wagner in den ersten drei Teilen der *Ring*-Tetralogie ohne Chor auskommt oder ihm in *Tristan und Isolde* nur im ersten Aufzug eine marginale, im Grunde bloß akustische Rolle zugesteht, so bildet das die markante Ausnahme zum erwartbaren Regelfall. Üblicherweise kommen den singenden Gruppen in ein und derselben Oper mehrere wechselnde Aufgaben zu: so in Mozarts *Don Giovanni* die Verkörperung der bäuerlichen Hochzeitsgesellschaft, dazu der Diener im Palast des Titelhelden, aber auch das Klangbild der unterirdischen Stimmen vor Giovannis ‚Höllenfahrt‘. Das Personenverzeichnis der *Zauberflöte* nennt als chorische Rollen „Priester, Sklaven, Gefolge“, das entsprechende Register von Webers *Freischütz* vermerkt „Jäger und fürstliches Gefolge, Landleute und Musikanten, Schenk mädchen, Brautjungfern, Erscheinungen“ – letzteres verweist auf das schaurige Personal der Wolfsschluchtszene. Auch im *Fidelio* gibt es kollektive Auftritte von Offizieren und Soldaten rund um Pizarro und finden wir vor dem Finale die Regieanweisung „Volk eilt herzu“. Doch sein Profil schlechthin bezieht der Männerchor in diesem Stück aus der Darstellung der Gefangenen: ob als Insassen der „leichteren Gefängnisse“ im berühmten neunten Auftritt („O welche Lust, in freier Luft den Atem leicht zu heben!“) und im jähen Abbruch des Vorgefühls von Freiheit („Leb wohl, du warmes Sonnenlicht, schnell schwindest du uns wieder“), oder als Staatsgefangene am Ende des Plots („Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde“). An allen diesen Stellen sprengt die Werkintention den engen Rahmen eines spanischen Provinzgefängnisses. Wie in der frühen griechischen Tragödie, etwa in den *Persern* des Aischylos, wird das Kollektiv von einer ‚Begleiterscheinung‘ der Handlung zu ihrem zentralen Träger. Der Aufschlusswert des Geschehens verlässt die raum-zeitlich beschränkte Realität und streift die Utopie. Nach persönlicher Schuld der Häftlinge zu fragen und die Nachhaltigkeit des Befreiungsakts zu problematisieren, kann und soll nicht das Ziel dieses Beitrags sein.

ÜBERWINDUNG DER NORM – WEITUNG DES HORIZONTS

Das Melodram

Als eine Mischform von gesprochenem Text und beigefügter Musik geht das Melodrama in seinen Wurzeln auf das antike Theater zurück und wurde im 18. Jahrhundert in einem bewussten ästhetischen Rückgriff der Bühne wiedergewonnen. Doch die selbständigen Kunstwerke von Rousseau oder Georg Benda (z. B. *Medea*, *Ariadne auf Naxos*) hatten kein langes Leben. Aber als situativ verwendetes Versatzstück hatte das Melodram gerade in der Abfolge von Wort und Musik ästhetische Vorzüge gegenüber dem eigentlichen Gesang, dem Rezitativ oder der unbegleiteten Prosa.

Beethoven verwendet dieses Kunstmittel zu Beginn des zweiten Auftritts des Kerkerbildes: Zwischen der großen Arie Florestans und dem Duett von Rocco und Leonore („Nur hurtig fort, nur frisch gegraben“) schafft es gleichsam eine musikalische Ruhepause, verzichtet auf den Sington, vermittelt aber gleichwohl eine fröstelnde Atmosphäre, ein klangliches Milieu von Tiefe, Öde und Finsternis, wie es die bloße Sprache nicht vermöchte. Das Melodram des *Fidelio* hat auf der musikalischen Bühne Schule gemacht. Weder der Beginn der Wolfschluchtszene im *Freischütz* noch vergleichbare Momente in den romantischen Opern Heinrich Marschners sind ohne dieses ragende Vorbild denkbar. Ob die spätere Variante des solistisch-selbständigen Sprechgesangs (Liszt, *Lenore*; Strauss, *Enoch Arden*; Schönberg, *Pierrot lunaire*) mittelbar auch in die Rezeptionsschneise dieses Musters gehört, sei an dieser Stelle nicht untersucht.

Die große Arie: Leonore und Florestan

Ehe die Protagonisten des *Fidelio* einander wiederfinden und als ‚hohes Paar‘ in das Finale eintreten, nehmen sie aufeinander Bezug und die glückliche Lösung gleichsam vorweg: im jeweiligen Schlussteil ihrer großen Solonummern, die in ihrem Aufbau eher mehrteiligen, musikalisch differenzierten Monologen als konventionellen Arien gleichen. Die beiden Stücke sind in ihrer Binnenstruktur parallel, geradezu spiegelgleich gestaltet. Zunächst treffen wir da wie dort auf einen rezitativischen Beginn, in der die Figur auf eine schreckliche Erfahrung reagiert: Leonore auf Pizarros Wutausbruch und seine vermutete Untat („Abscheulicher! Wo eilst du hin?“), Florestan auf das unwirtliche Ambiente des Kerkers („Gott! welch Dunkel hier! O grauenvolle Stille!“). In lyrischen Episoden, den eigentlich ariosen Gebilden, rufen sodann beide Personen freundliche Stimmungen herbei: Leonore zukunftsorientiert, in dem sie die Hoffnung beschwört, Florestan, wenn er sich an „des Lebens Frühlingstage“ erinnert und sich mit der Erfüllung seiner Pflicht tröstet. In einem Cabaletta-artigen Schlussteil entlädt sich die emotionale Verbundenheit mit dem Partner jeweils in emphatischem Tonfall: bei Leonore im ekstatisch überhöhten Gebot „der treuen Gattenliebe“, bei Florestan in der begeisterten Vision vom Engel in Leonores Gestalt, „der führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich“. Der Duktus dieses dreiteiligen Baus mit seinem Wechsel der Befindlichkeit, mit den schattierenden Klangfarben und dem Kontrast von hellen Bildern und düsterer Gegenwart, wird bald zum Prototyp des ariosen Monologs in der romantischen Oper: Man denke nur an die große Szene der Agathe im zweiten Akt von *Freischütz* oder die ‚Ozeanarie‘ der Rezia in *Oberon*, aber auch an die Solonummer des Freischützen Max oder den ersten Auftritt des fliegenden Holländers: In diesen beiden Fällen beherrscht den raschen Schlussteil freilich nicht vorweggenommener Jubel, sondern wilde Verzweiflung. Ist es verwegen, sogar im großen Monolog der Elektra das Modell von Leonores Arie zu vermuten? Denn auch in diesem Stück führt die innere Entwicklung von einem trostlosen Anfang („Allein! Weh, ganz allein“) über die Vergegenwärtigung des Vaters Agamemnon („Nur so wie gestern, wie ein Schatten, dort im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!“) zum rauschhaften Tagtraum gelungener Rache („Und über Leichen werd’ ich das Knie hochheben ...“). Und zur Bewunderung von Richard Strauss für Beethoven bedarf es wohl keiner weiteren Worte.

Das Jubelduett

In der Endfassung des *Fidelio* steht das kurze Duett des hohen Paares zwischen der verkündeten Ankunft des Ministers und der marschartigen Eröffnung des Finales als lapidares Musikstück, ohne vorbereitendes Rezitativ, nur von ein paar Prosasätzen eingeleitet, welche die Aufführungspraxis auf die beiden Personennamen verkürzt, wenn nicht überhaupt ausgespart hat. Die im *Allegro vivace* notierte Nummer wirkt wie eine *Stretta* für zwei Stimmen ohne vorausgehendes *Cantabile*. Aber dürfen wir dieses nicht in verkappter Form in all den Passagen erblicken, in denen die beiden Figuren zuvor aneinander gedacht und füreinander empfunden haben? Was bedarf es für den aufgestauten und endlich freigesetzten Affekt einer weiteren musikalischen Anbahnung? Der überschwängliche Jubel missachtet selbst die Wortgrenzen („O namen-, namenlose Freude!“), schwelgt in Wiederholungen („Mein Weib, mein Weib an meiner Brust!“) und kann sich des unverhofften Glücks nicht genug versichern („Du bist’s!“ – „Ich bin’s!“ – „O himmlisches Entzücken!“). Oder um es viel trefflicher mit den Worten Ernst Blochs zu sagen, von dem dieser Text ausgegangen ist: „Ja zuweilen erscheint das utopische Präsens, auf das *Fidelio* insgesamt aufgetragen ist, noch tiefer. Als ein merkwürdiger Bann, als Augenblick, in dem sich gerade der ‚Augenblick‘, die Höhe des erregtesten Lebens selber faßt, die rasende Musik gleichsam senkrecht in sich hineinschlägt und verweilt.“

ROCCO UND SEINE BRÜDER

Figuren, Charaktere und Milieus einer epochalen Oper

SINNBEZIRKE

Meisterwerke weisen über sich hinaus, sie öffnen neue Horizonte, schließen Themenfelder und Bezugssysteme auf. Vor allem aber ragen die darin aufgeworfenen Probleme zielsicher in unsere Zeit herein, und ihre szenischen Antworten und dramaturgischen Lösungen entlassen uns mit neuen Fragen.

Beethovens *Fidelio* steht an einer Epochenschwelle, indem das Stück musikalische Strömungen, zeittypische Handlungsmuster und Botschaften aufgreift, reflektiert, rätsoniert, zugleich überschreitet: So wird es zum Musterbeispiel, zum Referenzwerk für die folgenden Dekaden. Die Musikforschung zählt die Komposition zu den „Schreckens-“, „Befreiungs-“ oder „Rettungsopern“ der Wende zum 19. Jahrhundert, wie sie besonders im französischen bzw. italienischen Bühnenschaffen gediehen. Doch ist hinzuzufügen, dass Beethovens Opus, ob in der Fassung *Leonore* (1805 bzw. 1806) oder in der späteren Version als *Fidelio* (1814) die Vorbilder wie in einem Brennspiegel vereinigt und die Archetypen hinter sich lässt, mögen deren Schöpfer nun André-Ernest-Modeste Grétry, Luigi Cherubini, Jean-François Lesueur, Pierre Gaveaux, Ferdinando Paër oder Johann Simon Mayr heißen. Beethovens Solitär aber wird auch zum Wegweiser für das Bühnenschaffen eines Carl Maria von Weber, Hector Berlioz oder Richard Wagner. Um es wenigstens am Beispiel von Webers *Freischütz* aufzuzeigen: Das Melodram von Leonore und Rocco in der Kerkerszene stand Pate für den Dialog in der Wolfsschlucht; der dreiteilige Monolog des Jägerburschen Max („Nein, länger trag ich nicht die Qualen“) ist kaum ohne das Vorbild von Florestans Szene („Gott! Welch Dunkel hier!“) denkbar, und auch die Bösewichter (Don Pizarro – Kaspar) gleichen einander, sobald sie in aggressiven Rachearien ihren Gegenspielern gefährlich werden. Die analogen Finalszenen zählen gleichfalls zu den unverkennbaren Parallelen. Hier wie dort bringt ein Deus ex machina, mag er nun Eremit oder Minister heißen, ein scheinbar auswegloses Geschehen, eine entgleiste Situation wieder auf die rechte Bahn, und das bewährte Schema „durch Nacht zum Licht“ darf sich erneut behaupten: als realer Vorgang oder doch nur als schöner Schein, als ethisches Programm?

DEUTUNGSMUSTER

Fidelio liefert mit den Stadien seiner Rezeption bis in unsere Tage ein gutes Beispiel für ideologisch gefesselte und politisch missbrauchte Kunst. Als festliche Eröffnungssoper hat das Werk immer wieder wechselnden Systemen als ästhetisches Feigenblatt gedient. Bekenntnisse zur Brüderlichkeit haben Patina angesetzt und drohen im Schlaglicht historischer Ereignisse zu wohlfeilen Phrasen, Stammbuchversen oder Worthülsen zu verkommen. „Des besten Königs Wink und Wille“ wirkt unverbindlich, plakativ und

gerät in die Nähe einer semantischen Leerformel: Das kollektive Gedächtnis ist gegenüber salbungsvollem Pathos empfindlich geworden. Und erst recht allergisch reagieren wir auf „Heil“-Rufe aller Art, wem auch immer sie gelten mögen. Ist demnach *Fidelio* ein beschädigtes Bühnenwerk, dessen humanitäre Devisen hohl geworden sind und dessen Durchhalteparolen nicht zu trauen ist?

Geradezu exemplarisch offen wird dieser Plot daher für Konzepte der szenischen Interpretation. Er erweist sich gleichsam als Knetmasse für den Zugriff der jeweiligen Regiearbeit: konkreter Handlungsort oder vages Irgendwo, zeitgeschichtliche Assoziationen oder freies Spiel der Phantasie, rationale Lösung oder emotionale Erlösung, grelle Kolportage oder erhabene Utopie sind nur einige mögliche Alternativen. Auch für Mischtypen und gedankliche Experimente steht der dramatische Bau des Stückes offen: Wie geht es mit den Figuren weiter? Worin münden die früheren Verhältnisse? Gibt es Anlass zu lautem Jubel oder eher Grund zu betroffener Erinnerung? Vielleicht aber gilt letztlich der Leitsatz: Man muss zu weit gehen, um herauszufinden, wie weit man gehen darf!

MENSCHENBILDER

Das Personal dieser Oper ist zwar dem Typeninventar der Gattung verpflichtet, erhält aber durch das Zusammenspiel von Wort und Ton zugleich auch individuelle Charakterzüge.

Ob hinter Don Fernandos routinierter Leutseligkeit echte Humanität steht, ist eine offene Frage. Jacquino, der schon im Anfangsduett heftig reagiert und auch später herrische Züge offenbart, mag sich zum künftigen Gefängnisleiter profilieren. Don Pizarro weisen Text und Musik als Finsterling aus, dessen üble Machenschaften Florestan, sein positiv gezeichneter Widerpart, aufzudecken wagte. Worte des Schurken wie „Nun ist es mir geworden, den Mörder selbst zu morden“ sind nach dem Befund der Klänge nur ein billiges Manöver.

Ein zwiespältiger Charakter ist Rocco – vielleicht die einzige Gestalt, die im Laufe der Begebenheiten eine echte Entwicklung durchläuft. Liebevoller Vater, im harten Dienst ergrauter Pragmatiker, Schlitzohr, Wendehals, immer wieder Herr der Lage und um keine Ausrede verlegen: Alle diese Merkmale treffen auf ihn zu. Dass er aus dem Budget des Gefängnisses in die eigene Tasche wirtschaftet und von den Paketen für die Gefangenen etwas abzweigt, lässt sich unschwer erschließen. Wenn er aber graziös den Wert des Goldes besingt, so verwandelt sich der Biedermann in einen gewieften Kapitalisten. Und doch hat sich dieser Kerkermeister humane Züge bewahrt: Er weist den Auftrag zum Mord entschieden von sich, und auch sein Engagement für das „hohe Paar“ im Finale überzeugt als Geste jenseits von opportunem Kalkül. Wenn er Florestan im Verlies „ein Restchen Wein“ spendet und Leonore „ein Stückchen Brot“ dazugibt, stellt sich sogar unwillkürlich christliches Gedankengut ein. Ob uns Roccas Verhalten nun menschlich oder bloß allzu menschlich erscheint: Sicher zählt er nicht zu den notorischen Missetätern der Opernbühne.

Marzelline ist mehr als nur ein naives, unbedarftes junges Ding: Aus ihrer Musik klingen Kraft, Zuversicht, Wohlwollen und Liebesfähigkeit. Wie sie mit der ‚Enttäuschung‘ am Ende fertig wird, als sich die Ehe mit Fidelio als Illusion erweist, muss jede Inszenierung für sich entscheiden.

Endlich Leonore: Abseits aller gängigen Klischees und über traditionelle Schablonen hinaus haben Textdichter und Komponist mit dieser Figur eine leuchtende Ikone der Treue geschaffen, die weit in die Zukunft des Genres ausstrahlt und weiterwirkt – hin zu den erlösenden Frauengestalten Richard Wagners, aber auch mit Blick auf manche unwandelbare Heroine aus der Strauss-Hofmannsthalschen Opernwerkstatt. Wer im Namen *Fidelio* eine Verdichtung des Wahlspruchs *semper fidelis* erblickt, ist auf der rechten Spur.

„UND DIE KETTEN SIND MEIN LOHN“ Der Kerker als musikdramatischer Ort

NICHT NUR PALÄSTE UND GÄRTEN ...

Wer an Oper denkt, der assoziiert wohl spontan eine Reihe von typischen Schauplätzen, an denen sich Empfindungen artikulieren oder Huldigungen ablaufen, wo Intrigen entstehen und Komplote auffliegen, wo der Held überschwänglich triumphiert oder einsam stirbt. In Palästen lassen sich üppige Feste feiern, vor der Stadtmauer empfängt man den heimkehrenden Sieger, im nächtlichen Garten verströmen Liebende ihre Gefühle, entlegene Klöster bieten unverhoffte Zuflucht, nur der Tod findet allenthalben statt, anders gesagt seine Stätte.

Der Kerker erscheint in diesem Panorama der szenischen Möglichkeiten nur am Rande, er drängt sich der Imagination weniger zwingend auf, ist situativ leichter verfügbar und loser angepasst, reimt scheinbar nicht ohne weiteres auf die Gattung Oper.

Doch der naive Schein trügt, die nähere Betrachtung bringt es an den Tag: Das Gefängnis, der Kerker, die Stätte der physischen Unfreiheit durchzieht als ein szenisches Kernmotiv die musikdramatische Gattung: bald als Bedrohung angedeutet, dann wieder als durchlittene Vergangenheit handlungswirksam, in beiden Spielarten also wenigstens mittelbar präsent. Aber der Kerker kann auch zum variantenreichen Ort des aktuellen Bühnengeschehens werden: Als Transitorium, als dramaturgisches Scharnier also, von der aus die Handlung eine entscheidende Wendung nimmt; als tragische Endstation einer konfliktreichen Entwicklung, die mit dem Tod der Protagonisten schließt; aber auch als Schauplatz schlechthin, der menschliches Elend und gewaltsame Demütigung aufzeigt: ob Willkürakt in einer festliegenden historischen Epoche, dialektische Begegnung von Schuld und Sühne, oder aber Metapher für die unerlösbare Ausgesetztheit und das existenzielle Geworfensein des Menschen an sich. Wo steht inmitten dieser spektralen Vielfalt die Handlung von *Fidelio*?

DEN KERKER VOR AUGEN

Das Gefängnis vor Augen haben zwei ganz verschiedene Gestalten der italienischen Opernliteratur: eine Hauptfigur des Verismo und ein Episodist des mittleren Verdi. Der alternde Komödiant Canio in Leoncavallos *Pagliacci*, der soeben aus der Komödienhandlung herausgetreten ist und auf der Schmierbühne seine treulose Frau Nedda sowie ihren Liebhaber Silvio erstochen hat, wird mit Sicherheit strenge irdische Richter finden, doch die persönliche Tragödie hat hier zweifellos Vorrang. Auch auf den Grafen Monterone, dessen Tochter der leichtlebige Herzog von Mantua verführt hat, wartet in Verdis *Rigoletto* der Kerker. Sein Fluch, der an dem hemmungslosen

Frauenhelden wirkungslos abprallt, trifft nur den Hofnarren, der als Vater eines anderen Opfers sein Schicksal teilt. Als Brandstifter verdächtigt muss Matthias Freudhofer in Wilhelm Kienzls einst viel gespielter Volksoper *Der Evangelimann* zwanzig Jahre lang unschuldig im Kerker büßen, ehe er dem wahren Täter aus Eifersucht, seinem eigenen Bruder Johannes, auf dessen Totenbett verzeihen wird.

Das Gefängnis als Folie, als thematischer Hintergrund der Handlung, wirkt auch in den großen musikalischen Frauentragödien *Manon* (Massenet) bzw. *Manon Lescaut* (Puccini) sowie in Alban Bergs Wedekind-Oper *Lulu*: Die Befreiung misslingt oder löst nur weitere Stationen eines schicksalhaften Leidensweges aus.

Auch in Bizets *Carmen* ist der Kerker schier allgegenwärtig, wenngleich nie eigentlicher Ort der Handlung. Durch weibliche Raffinesse gegenüber Don José kann sich Carmen der Haft entziehen. Der Sergeant muss zunächst für seine Säumigkeit selbst einsitzen, bevor ihn am Ende der Oper ein Kapitalprozess erwartet. Auch für José wiegt freilich die gebrochene Existenz, der verlorene Lebenssinn schwerer als das juristische Strafmaß.

STATION KERKER

Doch das Gefängnis ist in Opernlibretti nicht bloß ein trostloser Zukunftsaspekt oder negativer Rückblick, sondern auch ein Schauplatz realer Bühnengegenwart, ein Wegstück scheiternder Utopien oder zynisch wirkender Gerechtigkeit. Als Marquis Posa den politischen Verdacht auf sich zieht, um seinen Freund Don Carlos zu entlasten und für die humanitäre Mission freizuspielen, ist der Kerker Ort ihrer letzten Begegnung in Giuseppe Verdis Oper. Posa fällt als Opfer der Inquisition, und die Befreiung des Infanten erweist sich als letztlich wirkungsloser Trugschluss. In Gottfried von Einems Revolutionsoper *Dantons Tod* (nach Georg Büchner) ist das Verlies eine Stätte resignativer Reflexion und vergeblichen Aufbegehrens, das dem Haupthelden und seinen Getreuen den Weg zum Schafott nicht ersparen wird: Die Revolution frisst ihre Kinder.

In der Brecht-Weill-Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* erwartet der Protagonist Jim Mahoney alias Paul Ackermann im Gefängnis seinen Prozess. Die Nacht kann für ihn – in handfester Umdeutung des alten *Tristan*-Motivs – nicht lange genug dauern, denn der Tag beschert ihm den sicheren Tod. Hat er doch das schlimmste Verbrechen nach streng kapitalistischer Doktrin begangen, nämlich seine Zeche nicht bezahlen zu können. Der Bandit Mackeath, genannt Mackie Messer, in der *Dreigroschenoper* des gleichen Autorengespans hat es da besser. Zwar wartet auf ihn als Sühne für ein tatsächlich verbrecherisches Leben der sichere Galgen. Doch die Königin begnadigt den Missetäter zur Feier ihrer Krönung, ja sie erhebt ihn sogar in den Adelsstand und beschenkt ihn großzügig. Schloss und Rente also statt Schloss und Riegel – oder wie Brecht dieses irrationale Happy End sarkastisch kommentiert: „Verfolgt das Unrecht nicht zu sehr“.

ENDSTATION KERKER

Das Gefängnis als markante Zwischenstation eines subjektiven Leidensweges oder eines historischen Ereignisablaufs ist nur eine Variante der Operndramaturgie. Eine Reihe bekannter Werke des Genres endet hinter Kerkermauern. Die traditionelle Ausweitung zum Schlusstableau verkehrt sich zur räumlichen Beengung, zur Ausweglosigkeit, zum endgültigen Scheitern. Manrico und Azucena in Verdis *Il trovatore* sind Gefangene des Grafen Luna. Als sich Leonore nur zum Schein als Preis für die Begnadigung ihres Geliebten hingibt, in Wahrheit Gift nimmt, ereilt Manrico der Scheiterhaufen. Die grausame Enthüllung der Zigeunerin, er sei nicht ihr Sohn, sondern der vermisste Bruder des Grafen, setzt nur noch eine tragisch-paradoxe Pointe.

Ein Kerker ist auch die Engelsburg in Puccinis *Tosca* als römischer Schauplatz des dritten Aktes. Das Versprechen Scarpias, den Aufrührer Cavaradossi als Lohn für Toscas Liebes-Dienst nur zum Schein erschießen zu lassen, erweist sich als Finte. Cavaradossi fällt unter der Gewehrsalve, und Tosca entzieht sich durch einen Todessprung vom Plateau ihren Häschern.

In *Andrea Chénier* (Umberto Giordano) schreibt der Titelheld, zunächst ein Verkünder und Bahnbrecher der französischen Revolution und schließlich ihr Opfer, in der Erwartung seines Todes im Gefängnis das letzte Gedicht. Als er gemeinsam mit Maddalena, die unter falschem Namen in seine Zelle kommt, den Todeskarren besteigt, verweisen ihre Schlussworte „Viva la morte insieme!“ auf einen Sieg der Liebe über politische Willkür und irdische Schrecken. Vergleichbares gilt für Verdis *Aida*, indem Radames sein Todesurteil für den Vaterlandsverrat gefasst annimmt und sich im Los, lebendig begraben zu werden, mit der geliebten Aida vereint findet: „O terra, addio; addio valle di pianti ...“.

Von der Immanenz hin zur Transzendenz führt endlich das Schlussbild von Charles Gounods *Faust*. Der Titelheld und sein dämonischer Gefährte Mephisto vermögen Margarete, die im Kerker ihre Hinrichtung als Mörderin erwartet, nicht zur Flucht zu bewegen. Sie erkennt ihren Freund nicht wieder – ihre Verwirrung ist wohl nur der Spiegel seiner Verwandlung! –, und der Morgen zwingt die Befreier zum Aufbruch. Doch dem strengen Spruch der juristischen Norm „Sie ist gerichtet!“ („Jugée!“) folgt unmittelbar die jenseitige Botschaft „Gerettet!“ („Sauvée!“).

DER KERKER ALS LEBENSWELT

In mehreren Musikdramen des zwanzigsten Jahrhunderts ist das Gefängnis, das Straflager zum Hauptort oder gar zum einzigen Schauplatz der Handlung geworden. Leoš Janáčeks letztes Bühnenwerk *Aus einem Totenhaus* (*Z mrtvého domu*) führt in einer sibirischen Strafkolonie Schwerverbrecher, Kleinkriminelle und politische Häftlinge zu einer zwanghaften Lebensgemeinschaft unter unwürdigen Bedingungen zusammen. Schicksale aus dem vergangenen Leben kreuzen sich, Erinnerungen bewirken seelische Schmerzen oder setzen lindernde Emotionen frei. Kleinlicher Hass entlädt