

# Perspektiven der Librettoforschung:

## die Gattung Libretto und ihre Theorie

Vortrag Bochum (Musikwissenschaftl. Institut der Univ.), 25.6.1998

Vor etwas mehr als anderthalb Jahren fragte die Redaktion des *Historischen Wörterbuchs der Rhetorik* aus Tübingen bei mir an, ob ich den Artikel *Libretto* für sie schreiben wolle. Den Entwurf einer Inhaltsübersicht mit gewissen Basisinformationen hatten sie sicherheitshalber gleich beigelegt. Nun ist man ja dankbar für jede Hilfe, die einem angeboten wird; aber als ich las, was sich die Rhetoriker unter einem Libretto vorstellen, sträubten sich mir doch die Nackenhaare:

Ein Libretto ist zwar ein Gebilde aus Worten, aber keine Dichtung im eigentlichen Sinn; es bezeichnet keine literarische Gattung, sondern verweist auf die Bestimmung des Textes und ist zu vergleichen mit einem „Drahtgestell, um Musik gut und hübsch daran aufzuhängen“ [so –angeblich – Hugo von Hofmannsthal]. Über seine Qualität entscheidet nicht sein literarischer, sondern sein ‘melodramatischer’ Wert, d.h. seine Fähigkeit, der Musik die Aussage des Wesentlichen zu überlassen.

Den Ursprung dieser Sätze habe ich auch ohne Quellenangabe erkannt: Er liegt im Artikel *Libretto*, den ANNA AMALIE ABERT 1960 in Band 7 der MGG veröffentlicht hat. Dort ist der Sachverhalt allerdings weit differenzierter dargestellt als in der verfälschenden Abschrift des unbekanntes Redakteurs: Für ihn ist jedes Libretto „zu vergleichen mit einem ‘Drahtgestell, um Musik gut und hübsch daran aufzuhängen’“; Frau ABERT hatte Hofmannsthal genauer gelesen, sie schreibt: „der Librettist (...) **kann** [die Fülle der Ereignisse] formen ‘wie ein Drahtgestell, um Musik gut und hübsch daran aufzuhängen’, **oder** er kann [zweites Hofmannsthal-Zitat] ‘ein mehr dienendes Verhältnis der Musik’ verlangen“ – im fraglichen Brief an Richard Strauss stellt Hofmannsthal ja gerade *Ariadne auf Naxos* als ein unpräzises Nebenwerk den anspruchsvolleren, und zwar literarisch anspruchsvolleren, Projekten wie *Rosenkavalier* oder *Frau ohne Schatten* gegenüber.

Dennoch ist das Libretto für das *Wörterbuch der Rhetorik* „keine Dichtung im eigentlichen Sinn“, womit sich die zweifache Frage stellt, ob es etwa eine Dichtung im uneigentlichen Sinn ist, und was man sich unter einer solchen vorzustellen habe. Frau Abert ist auch hier präziser: „[das Libretto] erweckt den Eindruck einer literarischen Gattung, ist aber mit literarischen Maßstäben nicht zu messen, obwohl es sich literarischer Formen und Praktiken bedient, denn sein Ziel liegt außerhalb seiner selbst“. Der Begriff des Literarischen wird hier offenbar mehr oder weniger unreflektiert als normative Kategorie verwendet: ‘Literarisch’ ist Goethe im Gegensatz zu Kossalik. Zugleich wird ein historisch im 19. Jahrhundert wurzelndes ästhetisches Ideal absolut gesetzt: Damit ein (Wort-)Kunstwerk uneingeschränkt als ‘wertvoll’ betrachtet wird, darf es keine anderen als künstlerische Zwecke verfolgen; alle Formen der Gebrauchsliteratur, wie z.B. Operntexte, dagegen gelten ihrer Natur nach als minderwertig.

Seit den sechziger Jahren hat die Literaturwissenschaft ihren Gegenstand neu definiert: In vielen Bereichen sind normative Kategorien durch beschreibende ersetzt worden; der Kanon dessen, was als Literatur zu gelten hat, wurde kräftig erweitert, auch das Opern- und Operettenlibretto fand einen Platz irgendwo zwischen Schlagertexten und Romanheften. Erst ganz vereinzelt, seit den siebziger Jahren dann häufiger wurden Aufsätze zum Libretto von Literaturwissenschaftlern und in literaturwissenschaftlichen Zeitschriften oder Sammelbänden veröffentlicht. Seit den achtziger Jahren scheint sich die Auffassung durchgesetzt zu haben, daß die Beziehungen zwischen der Literatur und anderen Künsten, auch der Musik, ein genuin literaturwissenschaftliches Arbeitsfeld sind, das institutionell am sinnvollsten bei der Vergleichenden Literaturwissenschaft oder Komparatistik zu verorten wäre; vor allem nordamerikanische Forscher haben wesentliche, sowohl theoretisch wie historisch orientierte, Arbeiten zu diesem Bereich vorgelegt. Daß die Bibliographie zum Libretto in den letzten 20 oder 30 Jahren gewaltig angeschwollen ist, hängt freilich vor allem damit zusammen, daß gleichzeitig

auch die Musikwissenschaftler den Text in der Oper entdeckt haben: Vor allem in Italien wird Librettoforschung heute sehr intensiv, aber zum weit überwiegenden Teil von Musikologen betrieben, obwohl wesentliche Anstöße dazu von dem Sprach- und Literaturwissenschaftler Gianfranco Folena ausgegangen sind.

Die Entwicklung läßt sich an der Neuauflage der MGG ablesen: 1960, wie gesagt, hatte Anna Amalie Abert Wesen und Geschichte des Librettos in neunzehn Spalten behandelt, plus fünf Spalten dokumentarischer und bibliographischer Anhang von RICHARD SCHAAL. Im Herbst 1996 erschien Band 5 der neuen MGG; hier umfaßt der Artikel *Libretto* gut 142 Spalten, rund 20 Autoren haben sich die Arbeit daran geteilt. Die bei Frau Abert angedeutete Trennung in einen systematischen und einen historischen Teil wurde beibehalten; für den systematischen Teil, mit knapp sieben Spalten etwa ein Zwanzigstel des Ganzen, zeichnet diesmal ein Literaturwissenschaftler, der Germanist DIETER BORCHMEYER, verantwortlich. Im historischen Teil wurde versucht, einen Überblick auch und gerade über weniger bekannte nationale Opern- und Librettotraditionen zu geben; so werden nicht nur das dänische, schwedische oder portugiesische, sondern auch das weißrussische, makedonische, ungarische und albanische Libretto behandelt. Die entsprechenden Abschnitte sind allerdings wie auch die zum italienischen, französischen, deutschen oder englischen Libretto fast ausnahmslos von Musikwissenschaftlern verfaßt.

Band 5 der neuen MGG wurde vor der Buchmesse im Oktober 1996 ausgeliefert. Der Brief aus Tübingen, mit der *ad usum delphini* bearbeiteten Libretto-Definition von Frau Abert, wurde Anfang November 1996 geschrieben. Daß der zuständige Redakteur die Neuauflage so schnell zur Kenntnis genommen hätte, wird niemand erwarten; aber es gibt nun doch eine ganze Reihe von Arbeiten schon der siebziger Jahre, die hinsichtlich der Theorie des Librettos ein ganzes Stück über Frau Abert hinausgekommen sind und die ihm gute Dienste hätten leisten können.

Die theoretisch-methodische Naivität, die sich im Rückgriff auf die alte MGG manifestiert, ist freilich durchaus kein Einzelfall: Jedes Jahr erscheinen *literaturwissenschaftliche* Arbeiten zu Operntexten, die den *literaturwissenschaftlichen* Forschungsstand nicht von 1998, sondern von 1968 oder 1938 widerspiegeln (von der Rezeption musik- oder theaterwissenschaftlicher Erkenntnisse nicht zu reden). Nachdem man das Libretto jahrzehntlang aus dem Objektbereich 'Literatur' ausgegrenzt hat, scheint man jetzt ins andere Extrem zu verfallen: Viele Literaturwissenschaftler machen keinerlei Unterschied zwischen einem Operntext und einem Roman – daher die vielen Fehltritte über Libretti, die wie *La Bohème* auf narrative Vorlagen zurückgehen (daß die Vorlage für Puccinis Oper nicht Murgers Roman, sondern dessen Schauspiel-Adaptation war, macht deshalb keinen Unterschied, weil dieselben Literaturwissenschaftler von jeher über die Bestimmung des dramatischen Textes hinwegsehen, Grundlage für eine szenische Aufführung zu sein). Eine *literarische* Analyse des Librettos wird aber nur dann zu brauchbaren Ergebnissen kommen, wenn sie die musikdramatischen Eigenschaften der Vertonbarkeit und Inszenierbarkeit angemessen berücksichtigt. Dies dürfte am ehesten mittels eines **semiotischen** Zugriffs möglich sein.

Selbstverständlich ist das Libretto, entgegen der Auffassung von Frau Abert, sehr wohl eine literarische Gattung – schon deshalb, weil es seit seiner Entstehung vor 400 Jahren stets dafür gehalten wurde, denn Gattungsbegriffe sind wesentlich heuristische Kategorien. Das Kriterium, an dem sich Libretto-Definitionen messen lassen müssen, ist dementsprechend das der gattungssystematischen Zweckmäßigkeit. Vor allem sollten in eine Definition nur Merkmale eingehen, die über die gesamte Geschichte der Gattung von 1598 bis heute konstant geblieben sind – viele Mißverständnisse rühren daher, daß Libretto oder Oper unreflektiert mit einem historisch konkreten Libretto- oder Operntypus, nämlich dem italienischen Melodramma der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (von Verdi bis Puccini) gleichgesetzt wer-

den. Bezieht man z.B. das Barocklibretto oder experimentelle Texte des 20. Jahrhunderts ein, relativieren sich manche apodiktischen Aussagen ganz von selbst.

Zweifellos zählt das Libretto zu den **dramatischen** Gattungen. Von den verschiedenen Formen des Sprechtheaters unterscheidet es sich durch seine Vertonbarkeit; dabei ist es nicht zwingend erforderlich, daß ein Text in Hinblick auf eine Vertonung konzipiert wurde, wie die sogenannte 'Literaturoper' des 20. Jahrhunderts beweist (das ist, nebenbei bemerkt, eine äußerst problematische Kategorie; wir kommen darauf zurück): Jakob Michael Reinhold Lenz hat seine *Soldaten* nicht für die Opernbühne geschrieben, dennoch erweist sich der Text in der Einrichtung von Bernd Alois Zimmermann als durchaus brauchbares Libretto.

Hier zeigt sich bereits, daß eine scharfe Trennung zwischen dem 'Musikdramatischen' und dem 'Dramatischen' tout court nicht ohne weiteres möglich ist. Noch deutlicher wird das an jenen Subgattungen, in denen sich Gesang mit gesprochener Sprache verbindet: Vom Text her läßt sich kaum begründen, warum wir Nestroys Possen mit Gesang dem Sprechtheater, Offenbachs Einakter, die ebensoviel gesprochenen Dialog enthalten, dagegen der musikalischen Gattung Operette zuzurechnen pflegen. Hier sind Merkmale der Komposition bzw. institutionelle Gründe ausschlaggebend: Sind die Partien für Sänger oder für singende Schauspieler geschrieben? Hat das Werk demnach seinen Platz im Repertoire eines Operettentheaters oder im Schauspielhaus?

Der Zweifelsfälle sind im übrigen weit mehr: So kann man sich fragen, ob die griechische Tragödie der Chorlieder wegen nicht eher dem musikalischen Theater als dem Schauspiel zuzurechnen wäre. Freilich macht die Tragödie keinen Gebrauch von einer Möglichkeit, die in der abendländischen Oper von Anfang an zumindest angelegt ist: In den Chorliedern vollzieht sich keine Handlung, auch keine 'innere Handlung', sondern sie sind als kommentierende Einschübe scharf gegen den gesprochenen Dialog abgegrenzt (ähnlich wie die Songs in Brechts epischem Theater). Ein eindeutiges Kriterium zur Unterscheidung von musikalischem

Drama und Sprechtheater (mit Musikeinlagen) läßt sich von daher allerdings schwerlich gewinnen.

Vielleicht ist es aussichtsreicher zu fragen, welche Eigenschaften ein dramatischer Text haben muß, um vertonbar zu sein. THOMAS BECK, der im letzten Jahr eine germanistische Dissertation über Ingeborg Bachmanns Libretti für Hans Werner Henze vorlegte, hat die Kategorie der „semantischen Unterdetermination“ eingeführt; damit ist ungefähr das gemeint, was der kürzlich verstorbene Claus Henneberg einmal auf die Formel brachte: „[Der Librettist] darf nur soviel Skelett liefern, wie der Komponist braucht, um Fleisch daranzugeben.“ Der vertonbare Text, so scheint es, sollte gewisse Leerstellen aufweisen, die eine sprachähnliche Musik zu füllen hat. In der Adaptation von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* hat Ingeborg Bachmann etwa bestimmte kühne Metaphern getilgt, um die Poetisierung des Diskurses mit musikalischen statt mit sprachlichen Mitteln zu ermöglichen.

Das klingt einleuchtend, ist allerdings von der Musikästhetik der Moderne her gedacht. Für die frühe Neuzeit sieht die Sache anders aus: Nehmen wir etwa die in der Barockoper so beliebten Gleichnisarien. Der Text schafft hier einen Anlaß zu illustrativer Vertonung: Wenn der Protagonist seine seelische Erschütterung mit einem Sturm auf offenem Meer vergleicht, schlagen im Orchester die Wellen hoch; ist im Text von der Geschicklichkeit des Jägers die Rede, gibt das Gelegenheit zu einem Hornsolo, und so weiter. Dabei fügt die Musik nichts hinzu, was nicht schon im Text enthalten wäre, sondern verdoppelt dessen Aussage, die Arie als Einheit von Wort und Ton ist somit übercodiert.

Es ist eine Binsenweisheit, daß die Analyse des Librettos nicht vom vertonten, sondern vom vertonbaren Text auszugehen und ihn gleichsam aus der Perspektive eines Komponisten zu lesen hat, der ihn in Musik setzen soll; das im Libretto angelegte Sinnpotential wird in der Oper als Ganzheit aus Text und Musik nur zum Teil realisiert, denn jede Vertonung, auch die geglückteste, ist nur eine Interpretation von zahllosen möglichen. Hätte nicht Mozart, sondern

wie ursprünglich geplant Salieri Da Pontes *Così fan tutte*-Libretto vertont, dann wäre eine völlig andere Oper entstanden. Im vertonbaren Text aber muß das, was die Musik an Information zu ergänzen hat, zumindest angedeutet sein, das heißt, der Librettist muß die entsprechenden Stellen markieren. Das ist auf sehr unterschiedliche Weise möglich, und das Opernbuch kann einem Komponisten viel oder wenig Gestaltungsfreiheit lassen: Wenn etwa der Nebentext eine Balletteinlage fordert, ist damit über Art und Zahl der Tanzsätze nichts ausgesagt, innerhalb des von den Konventionen der jeweiligen Epoche gesteckten Rahmens kann der Komponist seine künstlerischen Intentionen verwirklichen. Fordert das Libretto dagegen einen ganz bestimmten Tanz, z.B. einen Bolero zur Erzeugung spanischen Lokalkolorits, wird sich der Komponist gewöhnlich daran halten.

Solange die Dramaturgie der Nummernoper allgemein verbindlich bleibt, also bis hin zu Verdi, gliedert der Librettist seinen Text in Rezitative und Arien bzw. Ensembles: Pietro Metastasio markiert den Beginn jeder Arie durch den Übergang von reimlosen Versen zu einer geschlossenen strophischen Form. Durch die Wahl des Versmaßes trifft er außerdem eine Vorentscheidung hinsichtlich der rhythmischen Gestaltung der Arie, über die sich die zeitgenössischen Komponisten schwerlich hinwegsetzen konnten. 1769 – Metastasios Libretti beherrschten seit bald 50 Jahren die europäischen Opernbühnen –, beklagte sich Niccolò Jommelli über „die ewigen vier Verse für jeden Teil der Arie, und obendrein fast immer zu sieben oder acht Silben (...) Wenn der Dichter schon so viel singen will, bleibt dem armen Komponisten sehr wenig zu singen übrig.“.

Die allgemeine Verbindlichkeit solcher formalen Muster geht seit Beginn des 19. Jahrhunderts allmählich verloren, auch in Italien (anderswo, z.B. in Deutschland, waren sie nie so stark ausgeprägt gewesen); dadurch ändert sich an der Möglichkeit des Librettos, die musikalische Struktur vorherzubestimmen, jedoch grundsätzlich nichts. Wenn z.B. der Librettist Richard Wagner an bestimmten Stellen des Liebesduetts, das beinahe den ganzen

zweiten Akt des *Tristan* ausfüllt, Zwiegesang vorsieht, dann ist das ein eindeutiger Fingerzeig für den Komponisten gleichen Namens, wie diese Passagen zu behandeln sind. Zugegeben, die Vorgaben des Textes sind seit dem 19. Jahrhundert weniger klar und eindeutig als in der Barockoper – deshalb erweist sich jetzt in der Regel eine intensive Zusammenarbeit zwischen Komponist und Librettist als notwendig, während im 18. Jahrhundert jeder halbwegs theatererfahrene Musiker auf Anhieb sagen konnte, wie ein Libretto Metastasios zu vertonen wäre. In der Moderne läßt der Text dem Komponisten einen größeren Spielraum, und es ist auch möglich, bewußt gegen die Aussageintention des Librettos zu komponieren, was zur Zeit Metastasios kaum vorstellbar gewesen wäre. Dennoch ist bis in unsere Gegenwart nicht allzuviel in der Musik einer Oper, was nicht vorher im Text gewesen wäre.

Das läßt sich auch und gerade an jenen Opernbüchern verdeutlichen, die ursprünglich nicht in Hinblick auf eine Vertonung geschrieben worden sind, wie etwa Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Ingeborg Bachmann hat den Schauspieltext lediglich, allerdings radikal, gekürzt (nur ein Drittel des Ganzen ist erhalten geblieben), einige kleinere Zusätze fallen kaum ins Gewicht. Dennoch ging es, wie die Dichterin selbst betont hat, bei der Einrichtung unter anderem darum, Anlässe für Arien und Ensembles zu schaffen; deshalb blieben die Monologe des Titelhelden nicht nur erhalten, sie wurden durch Streichung dialogischer Passagen auch stärker gegenüber dem Kontext isoliert. Gelegentlich sind Repliken, die bei Kleist nur eine Figur spricht, einer Gruppe zugewiesen, um Ensemblegesang zu ermöglichen. Im übrigen übernimmt der originale Schauspieltext die Funktion einer Folie, die die schwierig gewordene Verständigung zwischen Textdichter und Komponist doch wieder möglich macht: Die Leerstellen in Ingeborg Bachmanns Libretto sind vor allem deshalb nicht zu übersehen, weil sie nachträglich durch Kürzungen der Schauspielvorlage erzeugt sind. Schon in Kleists zweitem Akt ist der Moment völligen Einverständnisses zwischen Homburg und Natalie unschwer als Duett-Situation zu erkennen; indem Ingeborg Bachmann an dieser Stelle eine kühne Metapher



tilgt – Homburgs „Schlingt Eure Zweige hier um diese Brust, / um sie, die schon seit Jahren, einsam blühend, / Nach eurer Glocken holden Duft sich sehnt!“ – schafft sie nun aber ein Sinn-Defizit, das eine Kompensation mit musikalischen Mitteln gebieterisch fordert.

Die semantische Unterdetermination des Librettos ist nicht notwendigerweise gleichbedeutend mit einem Weniger an Information; zumindest ein Teil des Gehalts, den ein Schauspieltext verbal vermitteln würde, wird in formale Strukturen verlagert, die insofern ‘musikalisch’ sind, als sie kompositorische Entscheidungen vorwegnehmen. Damit erweist sich das Libretto als **plurimedialer** Text – in mehrfacher Hinsicht, denn natürlich macht ein Opernbuch wie jedes Sprechdrama *auch* Vorgaben hinsichtlich der szenischen Realisierung. Der Komponist, der ein Libretto zur Vertonung erhält, ist in keiner grundsätzlich anderen Lage wie ein Regisseur, der mit den Proben zu einem Schauspiel beginnt: Beide können den Vorgaben, die der Text macht, folgen, oder sie können sich mehr oder weniger radikal darüber hinwegsetzen. Weder die eine noch die andere Vorgehensweise ist a priori illegitim; in jedem Fall entsteht ein neues Ganzes, das als ‘Werk’ sui generis betrachtet werden sollte, die Oper im Unterschied zum Libretto, oder Theater im Unterschied zum Drama. So wie man Marthaler und Shakespeare tunlichst auseinanderhalten sollte, muß man sich freilich jeweils darüber verständigen, ob man vom Libretto oder von der Oper redet. Das hat – zunächst einmal – nichts damit zu tun, daß Verdis *Rigoletto* interessanter ist als der Francesco Maria Piaves, was niemand ernsthaft wird bestreiten können (im übrigen könnte man durchaus diskutieren, ob nicht vielleicht Marthalers *Rigoletto* der interessanteste von allen ist, aber diese Frage haben wir uns hier nicht zu stellen). Wenn man aber über bloße Geschmacksurteile hinauskommen und die Strukturen der plurimedialen Kunstform Oper analysieren will, wird man die Ebenen sorgfältig zu trennen haben.

Über das Merkmal der Plurimedialität lassen sich Schauspieltexte und Libretti nicht gegeneinander abgrenzen, denn es ist beiden gemeinsam (wenn auch das musikalische Theater zweifellos den komplexeren Fall darstellt). Ein geeigneteres Kriterium ist die **Zeitstruktur**, die CARL DAHLHAUS in einem wichtigen und oft zitierten Aufsatz analysiert hat. Dahlhaus unterscheidet dabei zwischen kontinuierlicher und diskontinuierlicher Zeit; die diskontinuierliche Zeit kann Sprünge machen, beschleunigt oder bis zum Stillstand verlangsamt werden, dargestellte Zeit und Zeit der Darstellung treten somit auseinander, was in der Regel die Präsenz einer vermittelnden Instanz, wie des Erzählers im Roman, voraussetzt: Um einen Löffel mit einem Stückchen Gebäck in eine Tasse Tee zu tauchen, ihn zum Mund zu führen, den Geschmack zu kosten und diesen Vorgang dann noch zwei- oder dreimal zu wiederholen, braucht man in der realen Alltagswelt höchstens drei Minuten; wenn ein Schauspieler die Szene auf der Bühne spielt, dauert sie genauso lange. Auf die Schlüsselszene in Marcel Prousts Roman *A la recherche du temps perdu*, die eben dasselbe beschreibt, wird man dagegen mindestens 15 bis 20 Minuten Lesezeit verwenden müssen.

Solche Überlegungen haben Dahlhaus veranlaßt, die kontinuierliche Zeit für das Drama, d.h. fürs Sprechtheater, die diskontinuierliche dagegen für das epische Erzählen in Anspruch zu nehmen. Während das Musikdrama Wagnerscher Prägung, so Dahlhaus weiter, Dramaturgie und Zeitstruktur des Schauspiels übernehme, stünde die Oper (wie auch der Film) den epischen Gattungen näher: Die Sprechgeschwindigkeit im Schauspiel sei nicht wesentlich anders wie im alltäglichen Gespräch; das Tempo der gesungenen Dialoge Wagners ist natürlich gemessener, bleibt aber von Anfang bis Ende wesentlich konstant, da es keine Textrepetitionen gibt. Dagegen wird die Zeit der Oper in der Arie gedehnt, im kontemplativen Ensemble angehalten, in einem Buffa-Finale beschleunigt und so weiter.

Nun ist es – so wertvoll Dahlhausens Überlegungen auch sind – problematisch, zeitliche Diskontinuität ausschließlich mit dem Parameter der Sprechgeschwindigkeit zu verknüpfen.

fen. Daß eine Opernfigur in der Arie singt, was eine Schauspielfigur sagen würde, ist eher die Ausnahme; so könnte man sich den Text von Don José's sogenannter Blumenarie aus *Carmen* auch als gesprochene Liebeserklärung vorstellen, die dann nur ein Drittel oder ein Viertel der Zeit in Anspruch nehmen würde, die Bizets Komposition ausfüllt. Dagegen ist Manricos *Stretta Di quella pira* im *Trovatore* die Musikalisierung, bzw. Verbalisierung einer Pose: Im Schauspiel entspräche ihr der (stumme) Moment – zehn, fünfzehn Sekunden? –, in dem Manrico, das Spielbein vorgeschoben, den Blick entschlossen in die Ferne gerichtet, den Arm mit dem Schwert in die Höhe zu strecken hätte, ehe der Vorhang fällt. Im Sextett *Chi mi frena in tal momento* aus *Lucia di Lammermoor* wiederum gefriert die Zeit: Die Figuren erstarren zum lebenden Bild, und man hört sie denken. Der barocken Da capo-Arie verleiht die zirkuläre Struktur eine Geschlossenheit, die sie aus der Linearität des Dialogs heraushebt; auch hier wird Unausgesprochenes hörbar gemacht, die Figur ordnet und analysiert beispielsweise die Gedanken und Empfindungen, die ihr in Sekundenbruchteilen durch den Kopf schießen.

Solche Haltepunkte kennt selbstverständlich auch das Musikdrama Richard Wagners. Das Liebesduett aus *Tristan und Isolde* läßt sich als Dehnung eines Moments – oder Verzögerung eines Orgasmus – zu einer Unendlichkeit begreifen, die über 40 Minuten dauert; potenzierte Bewegungslosigkeit innerhalb dieses statischen Gebildes wird durch den Zwiesengesang herbeigeführt (womit bewiesen wäre, daß der Musik auch das logisch Unmögliche gelingt). Zumindest ähnliche Wirkungen lassen sich nun aber auch mit rein sprachlichen Mitteln hervorbringen; das romantische Drama Victor Hugos erweist sich in dieser Hinsicht als ausgesprochen opernnahe. Im ersten Bild von *Le roi s'amuse* stört Saint-Vallier (in Verdis *Rigoletto* wird er Monterone heißen) das Fest am Hof König Franz I. und führt in mehr als 80 Versen Klage über die Entehrung seiner Tochter. Wie in Manricos *Stretta* tritt die Mitteilungsfunktion der Sprache zurück hinter der Verbalisierung einer (drohenden) Gebärde: Monterone tritt vor den König hin wie die Statue des Komtur vor Don Juan. Seine Tirade (die ungekürzt mehr als

fünf Minuten ausfüllen würde) ist nicht Teil des Dialogs, sondern Hintergrundgeräusch eines lebenden Bildes. (Daß in *Rigoletto* keine Arie daraus geworden ist, hängt mit der Hierarchie innerhalb des italienischen Sängersensembles zusammen, die dem Darsteller einer Nebenrolle keine Soloszene zugestand.)

Die Formel 'Schauspiel = kontinuierliche vs. Oper = diskontinuierliche Zeit' ist mithin zu differenzieren. Carl Dahlhaus gelangte zu dieser Gleichsetzung, weil er einen verengten Begriff des Dramatischen zugrundelegte: Analog zu der Äquivalenz 'Oper = Verdi (oder Puccini)' faßt er die aristotelische Tragödie als Normal- und Zielform des Dramas auf. Nur hier, in Goethes *Iphigenie* oder Racines *Phèdre*, fallen dargestellte Zeit und Zeit der Darstellung annäherungsweise zusammen, und die Handlung entfaltet sich in der Sukzession der Repliken und Szenen. Über mehr als zweitausend Jahre, von Aristoteles, der das zweite Buch seiner *Poetik* über die Komödie *nicht* geschrieben hat, bis zu Gustav Freytag prägte die Gleichung Drama = Tragödie die gattungstheoretische Reflexion; erst im 20. Jahrhundert hat man dem Typus der aristotelischen Tragödie einen Antitypus gegenübergestellt, der gemeinhin als 'offenes Drama' bezeichnet wird; wegen der Vieldeutigkeit dieses Terminus scheint es ratsam, statt dessen von einer dominant paradigmatischen Dramenform (im Gegensatz zur dominant syntagmatischen Tragödie) zu sprechen.

Das dominant paradigmatische Drama besteht aus relativ selbständigen Teilen: So sind z.B. die einzelnen Akte durch Zeitsprünge oder Ortswechsel gegeneinander abgegrenzt und erscheinen daher als in sich geschlossene Bilder. Zwischen diesen Einheiten bestehen Kontrast- oder Äquivalenzrelationen: Im *Trovatore* enden die ersten drei Akte jeweils mit einem erreichten oder antizipierten Triumph Manricos: Erst entscheidet sich Leonore für ihn und gegen Luna, dann folgt sie dem Geächteten, zuletzt – *Di quella pira* – führt er die Zigeuner voll Zuversicht in den Kampf. Der Schluß des vierten Akts bildet den größtmöglichen Gegensatz: Luna hat Manrico gefangengenommen, er sitzt hilflos im Kerker und glaubt sich oben-

drein von Leonora verraten. In der Abfolge der Bilder spiegelt sich nicht etwa eine Entwicklung des Protagonisten von Selbstgewißheit zu Zweifel und Depression; vielmehr ist Manrico, der Grafensohn, den unglückliche Umstände zum Outlaw gemacht haben, von Anfang an als zerrissener Charakter dargestellt, der den Willen zum Erfolg wie den Willen zum Scheitern in sich trägt. In der paradigmatischen Handlung entfaltet sich eine letztlich atemporale *Kontraststruktur*, während in der syntagmatischen Tragödienhandlung ein Konflikt ausgetragen wird. Das dominant paradigmatische Drama übersetzt eine Konstellation, die außerhalb der Zeit ist, in eine Bühnenhandlung, die sich nicht anders als in der Zeit entfalten kann; möglicherweise ist es dieser Widerspruch, der die Diskontinuität der Zeit, die Sprünge und Tempowechsel, erzwingt.

Zeitliche Diskontinuität setzt, wie wir gesehen haben, eine zwischen den Ebenen der Rezipienten und der Figuren des Spiels vermittelnde Instanz, also so etwas wie einen Erzähler, voraus; und für das dominant paradigmatische Drama ist ganz allgemein eine Tendenz zum Epischen kennzeichnend. Figuren, die das Bühnengeschehen aus einer auktorialen Perspektive kommentieren, die illusionsdurchbrechende direkte Anrede an die Zuschauer und dergleichen kommen in der Tragödie fast gar nicht, im dominant paradigmatischen Drama relativ häufig vor.

Nun ist die dominant syntagmatische Tragödie eine, historisch wie systematisch verhältnismäßig genau faßbare, Dramenform; der dominant paradigmatische Typus dagegen läßt sich nur negativ, als „alles, was nicht Tragödie ist“, definieren. Unter diese Kategorie fallen so unterschiedliche Dramenformen wie die Komödie, das Drama der Romantik, der überwiegende Teil der dramatischen Produktion des 20. Jahrhunderts – und eben auch das Opernlibretto. Von daher ist es zumindest unglücklich, daß DIETER BORCHMEYERS bereits erwähnte gattungssystematischen Skizze in der neuen MGG beim Versuch, das Profil des Librettos nach-

zuzeichnen, einmal mehr von der klassischen Tragödie ausgeht: Wenn man derart Äpfel mit Birnen vergleicht, sind Fehleinschätzungen unvermeidlich.

Daß das musikalische Drama anders denn dominant paradigmatisch nicht vorstellbar ist, liegt offenbar im Wesen der Musik selbst begründet. Musikalische Zeit kann nicht anders als diskontinuierlich sein, da Musik ihre eigene Zeitlichkeit zum Inhalt hat; deshalb ist die *conditio sine qua non* der Oper und des Librettos die Dichotomie von Rezitativ und Arie. Wagners musikalisches Drama überwindet diese Trennung formal, nicht aber funktional: Es gibt keine geschlossenen Arienstrophen mehr, aber der Textdichter markiert die Haltepunkte im musikalischen Kontinuum auf andere Weise, z.B. durch sprachliche Symmetrien und Korrespondenzen.

Von einer episch vermittelnden Instanz muß man sich wohl auch das Verhältnis von Sprechen und Singen im musikalischen Theater gesteuert denken. In der älteren Oper ist Singen einerseits ein Äquivalent des Sprechens (so wie in der klassischen Tragödie die Verse das Äquivalent alltäglicher Prosa sind), andererseits viel mehr: Wenn Cherubino in den *Nozze di Figaro* auftritt, unterhält er sich mit Susanna zunächst im Rezitativ, dann schildert er seine Empfindungen in der Arie *Non so più cosa son, cosa faccio*. Ausgangspunkt ist eine Replik in der Schauspiel-Vorlage von Beaumarchais, aber die Arie richtet sich nicht an Susanna, sondern macht Unausgesprochenes, ja Unbewußtes hörbar. Der Wechsel der Perspektive wird wesentlich durch die Musik ermöglicht, ist aber im Libretto zumindest angelegt, denn Da Ponte hat die beiden Schlußverse („E se non ho chi m’oda / Parlo d’amor con me“) so pointiert, daß sie sich als Anspielung auf Masturbation lesen lassen. Im zweiten Akt dagegen *singt* Cherubino für die Gräfin seine selbstgedichtete Canzonetta *Voi che sapete*; hier steht Singen nicht für etwas anderes, auch der Chérubin der Schauspiel-Vorlage singt an dieser Stelle ein Lied, Susanna begleitet ihn auf der Gitarre, die Gräfin lobt seine schöne Stimme. In Wagners musikalischer Prosa ist der Unterschied zwischen Rezitativ und geschlossenen Nummern

weitgehend eingeebnet, die Differenz zwischen musikalischer Rede und Einlage-Liedern dagegen bleibt erhalten: Wäre *Tristan und Isolde* ein Schauspiel, dann würde der junge Seemann zu Beginn trotzdem singen, Isolde und Brangäne dagegen würden sprechen.

Wenn das Libretto ein dominant paradigmatisches Drama ist, bedeutet das zwar nicht notwendigerweise, daß jedes dominant paradigmatische Drama zum Libretto werden kann; aber eine Scheidung zwischen ‘Libretto-Oper’ und ‘Literaturoper’ scheint vor diesem Hintergrund doch einigermaßen künstlich. Sobald die regelmäßige Periodik Mozarts und Rossinis durch ‘musikalische Prosa’ im Sinne Wagners ersetzt wird, gibt es keine librettospezifischen Vers- und Strophenformen mehr, im Prinzip läßt sich jeder Vers- und auch Prosatext in Musik setzen. Im 20. Jahrhundert wird sich erweisen, daß Georg Büchner oder William Shakespeare Libretti geschrieben haben, wie Monsieur Jourdain Prosa redete, das heißt, ohne es zu wissen. Die Libretti bilden keine in sich geschlossene Klasse innerhalb des Corpus der dominant paradigmatischen Dramen; es lassen sich allerdings Merkmale finden, die einen dramatischen Text, auch einen als Schauspiel konzipierten, besonders geeignet zur Vertonung machen.

Auch wenn die apodiktische Formulierung: „Der kontinuierlichen Zeit im Schauspiel steht die diskontinuierliche Zeit der Oper gegenüber“ unhaltbar ist, wird man Dahlhaus in dem einen Punkt recht geben müssen, daß die Diskontinuität der musikalischen Zeit dank unterschiedlicher Tempi im gesungenen Dialog deutlicher wahrgenommen wird als im Sprechtheater. Die diskontinuierliche Zeit wird nun aber, zumindest im frühneuzeitlichen und modernen Europa, als Zeit des subjektiven, inneren Erlebens aufgefaßt. Bevorzugter Gegenstand des Librettos (und der Oper) sind daher innerseelische Vorgänge. Im 17. und 18. Jahrhundert orientieren sich die Textdichter an einer Psychologie des Typischen (oder Exemplarischen), die im frühen neunzehnten Jahrhundert, als Folge eines umfassenden Mentalitätswandels, durch eine Psychologie des Individuellen abgelöst wird; das führt zwar zu bedeutenden Veränderungen an der Textoberfläche, ändert aber nichts an der Leistungsfähigkeit des Gattungsmodells.

Man kann daher vermuten, daß ein Schauspieltext um so eher zum Libretto taugt, je bedeutender der Anteil der inneren Handlung im Verhältnis zum äußeren Geschehen ist; die Reihe der sogenannten ‘Literaturopern’, von *Pelléas et Mélisande* bis hin zu Matthias Pintschers *Thomas Chatterton* nach Hans Henny Jahnn, scheint diese Vermutung zu bestätigen.

Unsere bisherigen Überlegungen zielten darauf ab, in der vierhundertjährigen Gattungsgeschichte des Librettos konstante Merkmale zu erfassen. Das ist wichtig und notwendig, um überhaupt einen Ansatzpunkt zu finden, von dem aus das komplexe Phänomen ‘Libretto’ beschrieben und in größere Zusammenhänge eingeordnet werden kann. Andererseits sind nicht nur die Oberflächenstruktur, sondern auch Dramaturgie und Funktion des musikdramatischen Textes im Verlauf jener 400 Jahre durchaus Veränderungen unterworfen; wenn man das allen Libretti Gemeinsame beschreiben will, muß man auf einem entsprechend hohen Abstraktionsniveau ansetzen, ein Verlust an Anschaulichkeit ist unvermeidlich. Um dies zumindest teilweise zu kompensieren, sollen noch einige wenige Bemerkungen zur Entwicklung des Systems librettistischer Subgenera in einem überschaubaren Zeitraum (und begrenzt auf eine nationale Operntradition) folgen.

In rezeptionsästhetischer Perspektive läßt sich die Geschichte einer Gattung mit HANS ROBERT JAUSS beschreiben als „zeitliche(r) Prozeß fortgesetzter Horizontstiftung und Horizontveränderung“; historische Entwicklungen werden einerseits durch „*normbildende Werke*“ bestimmt und sind andererseits geprägt „durch die wechselseitige *Komplementarität von Gattungserwartungen und Werkantworten*“. Aus dieser Perspektive erscheinen Gattungen als „*Gruppen oder historische Familien*“, die „als solche nicht abgeleitet oder definiert, sondern nur historisch bestimmt, abgegrenzt und beschrieben werden können“. Gattungsgeschichte hätte demnach beim Einzelwerk anzusetzen; dieses wäre als Bestandteil einer Reihe aufzufassen, deren einzelne Glieder zugleich Antworten auf frühere Vorbilder und Vorbilder für späte-



re Antworten wären. Darüber hinaus wäre die Reihe als sich diachron entwickelndes System in Beziehung zu setzen zum synchronen System der literarischen Gattungen einer Epoche und zu den ebenfalls als System aufgefaßten sozio-kulturellen Rahmenbedingungen, d.h. zum sogenannten 'Sitz im Leben'. – Zumindest für einen Teilbereich ist dieses Programm übrigens schon verwirklicht: SIEGHART DÖHRING und SABINE HENZE-DÖHRING machen sich im kürzlich erschienenen Band *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* des Handbuchs der musikalischen Gattungen die Position von Carl Dahlhaus zu eigen, die Operngeschichte solle „im Durchgang durch die Werke, und nicht neben ihnen, die Realität einer Gattung zu erfassen“ suchen; daß dieses Vorgehen zu faszinierend neuen Ergebnissen führen kann, beweist das Buch der Döhrings aufs schönste.

Ich möchte hier einige Überlegungen zur Gattungsgeschichte des französischen Librettos in der Zeit vor der Revolution von 1789 skizzieren, die zwar von ähnlichen Prämissen ausgehen, aber keinen Anspruch auf Originalität erheben (sie stehen in Zusammenhang mit einem Forschungsvorhaben, das z.Zt. noch im Stadium unsystematischer Materialsammlung ist): Wenn man den Ort der *tragédie lyrique* im *System der literarischen Gattungen* des 17. Jahrhunderts bestimmen will, wird man von den programmatischen Äußerungen Pierre Perrins auszugehen haben, der 1659 mit der *Pastorale d'Issy* den ersten Versuch unternahm, ein französisches Äquivalent zur italienischen Oper zu schaffen. In einem Brief, der übrigens an einen italienischen Adressaten gerichtet ist und eine grundsätzliche Kritik der neuen Kunstform enthält – nach Perrins Auffassung kann im musikalischen Theater keine Intrige entwickelt werden, deshalb dürfe es auch keine Rezitative geben – in diesem Brief also äußert Perrin die Absicht, nach der *Pastorale* zwei weitere Libretti zu verfassen, eines über einen komischen Stoff (Ariadne auf Naxos), das andere über einen tragischen (den Tod des Adonis). Offenbar ging es ihm darum, durch Mustertexte einen Kanon der Subgattungen des Librettos zu etablieren, in exakter Parallele zu den Gattungen des Sprechtheaters, Pastorale, Komödie und

Tragödie; wenn er auf die Intrige verzichten wollte, konnte das Ziel freilich nicht eine musikalische Komödie bzw. Tragödie, sondern diesen Gattungen in der Wirkung analoge, aber genuin musikdramatische, völlig neue Formen sein.

Perrins Projekt kam nicht zur Ausführung, die *tragédie lyrique* wurde erst von Quinault und Lully begründet; immerhin wird man folgern dürfen, daß diese Gattung als musikdramatisches Pendant zur klassischen Tragödie konzipiert war. Das wiederum ist keineswegs selbstverständlich: Die italienischen Libretti des 17. Jahrhunderts sind keine Tragödien, sondern Pastoralspiele oder Tragikomödien: Für die Arien, die sogenannten *canzonette*, verwendeten die Textdichter lyrische Strophenformen, denen ein mittlerer Zierstil angemessen war; tragische Stoffe, die selbstverständlich hohen Stil gefordert hätten, konnten in dieser Form nicht behandelt werden. In Frankreich bedienen sich die hohen Gattungen, also Epos und Tragödie, ausschließlich des Alexandriners, in den Libretti dagegen finden sich Verse unterschiedlicher Länge; dennoch postuliert die Gattungsbezeichnung *tragédie lyrique* entgegen den Gesetzen der zeitgenössischen Poetik eine Parallele zwischen dem musikalischen Drama und der vornehmsten Form des Sprechtheaters. Ob die sprachnahe Deklamation der französischen Oper Ursache oder Folge dieser Auffassung ist, wäre zu untersuchen.

Als Stoffvorlagen dienen den Librettisten eher narrative als dramatische Texte: Mythologische Sujets entnimmt Quinault gewöhnlich nicht antiken oder zeitgenössischen Tragödien, sondern den *Metamorphosen* Ovids; außerdem greift er auf Ritterromane wie den spanischen *Amadis* zurück (dessen französische Übersetzung in ganz Europa ein Bestseller war), oder auf die italienischen Ritterepen von Tasso und Ariost. Fast hundert Jahre später definiert Baron Grimm das Libretto als „l'épopée mise en action & en spectacle“, als „Epos (oder allgemeiner erzählendes Werk), das in Bühnenaktion und Schau-Spiel umgesetzt wird“; damit ist eine enge Verbindung zu beiden Gattungen hohen Stils, zu Tragödie und Epos, gegeben.

Wie alle Gattungen der frühneuzeitlichen Literatur hat die *tragédie lyrique* exemplarischen, d.h. (vor allem moralisch) belehrenden Charakter. Daß der didaktische Gehalt in musikdramatischen Texten deutlicher hervortritt als etwa in der Tragödie, mag mit dem *Sitz im Leben* zusammenhängen: Lullys Académie Royale de Musique stand nicht nur unmittelbar unter der Aufsicht Ludwigs XIV.; in den Prologen der aufgeführten Opern wurde der König jeweils direkt angesprochen, und häufig wurden Parallelen zwischen den Tugenden der Protagonisten und den Eigenschaften des Herrschers gezogen. Diese Art der Funktionalisierung fordert zwingend einen nichttragischen Schluß: Eine Welt, in der ein König wie Ludwig XIV. herrscht, ist zwangsläufig die beste aller möglichen, in dieser oder in einer Welt, die ihr gleicht, kann es echte Tragik folglich nicht geben; deshalb triumphiert zuletzt die Tugend, die Übeltäter werden entweder bestraft, oder sie sehen ihren Irrtum noch rechtzeitig ein, so daß sie reintegriert werden können. Mit dem *Sitz im Leben* dürfte schließlich auch der spektakuläre Aufwand der szenischen Realisierung zu erklären sein.

Wenn sich die *tragédie lyrique* (unter anderem) über ihren hohen Stil definiert, werden wir Pastorale und musikdramatische 'Komödie' (bzw. 'komische Oper') als Subgattungen mittleren bzw. niederen Stils zu betrachten haben, die allerdings im Frankreich des 17. Jahrhunderts nicht realisiert worden sind. Daß Perrins *Pastorale d'Issy* keine Nachahmer fand, mag daran liegen, daß die parallele Schauspiel-Gattung schon um 1660 von den französischen Bühnen verschwand; die Komödie dagegen ist, nicht zuletzt dank Molière, eine der vitalsten und innovativsten Gattungen der Zeit, und mit der *comédie-ballet* schufen Molière und Lully in den sechziger Jahren auch eine komische Form des musikalischen Theaters, aber ihre Zusammenarbeit endete nach wenigen Jahren und blieb folgenlos. Eine musikdramatische Gattung niederen Stils entstand dann erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts: Der *opéra-comique* hat seinen Platz auf den Jahrmärktebühnen (Théâtre de la Foire), also außerhalb der vom Königtum geförderten Theater; und in den *opéras-comiques* der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

gibt es keine neukomponierte Musik, die Gesangstexte werden allgemein bekannten Melodien unterlegt.

Die Texte der *opéras-comiques* weisen eine markante Episodenstruktur auf. In allen Formen komischen Theaters ist zwischen (syntagmatischer) Komödienhandlung und (paradigmatischer) komischer Handlung zu unterscheiden; die Komödienhandlung ist im allgemeinen eine Liebesgeschichte: Almaviva und Rosina lieben einander, können aber (zu Beginn des *Barbiere di Siviglia*) nicht zueinanderkommen, weil Bartolo im Weg ist; im zweiten Finale haben sie es mit Figaros Hilfe geschafft. Diese 'Handlung' nimmt der Zuschauer nun aber kaum wahr, weil die erfolglosen Bemühungen Bartolos, Rosina zur Heirat zu bewegen, die ebenso erfolglosen Bemühungen Basilios, dem Alten zu helfen, und die gleichfalls erfolglosen Bemühungen Figaros, den Interessen Almavivas zu dienen (denn alle Intrigen des Barbiers scheitern, daß das Liebespaar am Ende heiraten kann, ist nur einem glücklichen Zufall zu verdanken) – weil alle diese erfolglosen Bemühungen viel interessanter sind; sie bilden die komische Handlung.

Es scheint nun, daß zwischen Dominanz der komischen Handlung und niederem Stil eine Verbindung besteht: Seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts entstehen Gattungen wie die *comédie larmoyante* – das „weinerliche Lustspiel“, wie es noch bei Lessing heißt – und (später) der *drame bourgeois*, die im Zeichen der Empfindsamkeit der Komödienhandlung wesentlich mehr Raum geben als vorher; Identifikationsfiguren wie das Liebespaar bedienen sich künftig des mittleren Stils, der niedere bleibt komischen (Diener-) Figuren vorbehalten. Es kommt also zur Stilmischung oder (wenn die komischen Figuren ganz verschwinden) zu einer Anhebung des Stilniveaus.

Daß der alte *opéra-comique* genau zu dem Zeitpunkt durch die Form der *comédie mêlée d'ariettes* mit neukomponierter Musik abgelöst wird, da die empfindsame Komödie nach der Schauspielbühne auch das Musiktheater erobert, dürfte kein Zufall sein. Eine paral-

lele Entwicklung läßt sich später bei Jacques Offenbach beobachten (der explizit an den *opéra-comique* des 18. Jahrhunderts anknüpft): In seinen frühen Einaktern dominiert die komische Handlung; der Stil wäre als niedrig zu bezeichnen, wenn diese Kategorie im 19. Jahrhundert noch adäquat wäre. Die Musik ist zwar neukomponiert, verweigert sich aber bewußt den kompositionstechnischen Errungenschaften der neuesten Zeit: Die Wirkung basiert ganz auf dem prägnanten melodischen Einfall, die Harmonik ist simpel, die Instrumentation extrem sparsam, auch, weil vollständige Verständlichkeit des Textes angestrebt wird. Später, als Offenbach komplexere musikalische Formen und eine reichere Instrumentation bevorzugt (also spätestens seit *La Belle Hélène*, 1864), gewinnt auch die Komödienhandlung gegenüber der komischen Handlung an Bedeutung, und die Lyrismen der Liebespaare durchbrechen immer häufiger den 'niederen' Stil.

Hinter den Subgattungen des ältesten *opéra-comique* und des frühen *opéra-bouffe* scheint ein wenn nicht absolut, so doch relativ konstanter Typus auf: Man könnte ihn in Abwandlung eines von VOLKER KLOTZ geprägten Terminus als *musikalisches Lachtheater* bezeichnen. Merkmale dieses Typus wären niederer Stil; Dominanz der komischen Handlung gegenüber der Komödienhandlung; und auf der musikalischen Ebene Einfachheit der kompositorischen Mittel. Ob sich eine solche Kategorisierung als zweckmäßig erweist, müssen künftige Einzelstudien zu geographisch und zeitlich breiter gestreuten Werken und Werkgruppen erweisen. Ein System der Subgattungen, Gattungen und Typen des Musikdramatischen läßt sich nicht durch Fingerschnippen herbeizaubern wie der Palast von Lullys *Armide*, sondern nur Stein für Stein errichten; dafür wird es dann alerdings auch solider sein.

FINIS.