

3

Romanische Literaturen  
und Kulturen

# Göttliche, menschliche und teuflische Komödien

Europäische Welttheater-Entwürfe  
im 19. und 20. Jahrhundert

Albert Gier (Hrsg.)



UNIVERSITY OF  
BAMBERG  
PRESS

## Romanische Literaturen und Kulturen 3

# Romanische Literaturen und Kulturen

hrsg. von Dina De Rentiis und Albert Gier

Band 3



University of Bamberg Press 2011

# Göttliche, menschliche und teuflische Komödien

Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20.  
Jahrhundert

hrsg. von Albert Gier

unter Mitarbeit von Adrian La Salvia



University of Bamberg Press 2011



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische  
Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-  
Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der  
Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke  
dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch  
angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Erlangen  
Umschlaggestaltung: Dezernat Kommunikation und Alumni  
Titelbild: Bayreuther Festspiele 2009, Der Ring des Nibelungen / Siegfried (Musika-  
lische Leitung: Christian Thielemann, Inszenierung: Tankred Dorst (Mitarbeit:  
Ursula Ehler), Bühnenbild: Frank Philipp Schößmann, Kostüme: Bernd Ernst  
Skodzig); 1. Aufzug, 3. Szene. Wolfgang Schmidt (Mime)  
© Bayreuther Festspiele GmbH Enrico Nawrath

© University of Bamberg Press Bamberg 2011  
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1867-5042  
ISBN: 978-3-86309-011-1 (Druckausgabe)  
eISBN: 978-3-86309-012-8 (Online-Ausgabe)  
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus-3220

## Inhalt

ALBERT GIER: Einleitung .....	7
TINA HARTMANN: Welttheater als Universaltheater in Goethes <i>Faust</i> – „der als Tragödie beginnt und als Oper endet“ .....	15
PETER THIERGEN: Der Teufel als Regisseur. Die Welt als Marionettentheater bei Nikolaj Gogol' .....	37
ALBERT GIER: Zwischen Gott, Mensch und Welt. Edgar Quinet, <i>Ahasvérus</i> (1833) .....	71
JÜRGEN KÜHNEL: „Das Ende nur, ach könnt ich das vergessen.“ Imre Madáchs <i>Tragödie des Menschen</i> .....	91
KLAUS DÖGE: „meine Dichtung – sie enthält der Welt Anfang und Untergang“. Zu Richard Wagners Bühnentetralogie <i>Der Ring des Nibelungen</i> .....	119
NORBERT ABELS: Gedächtnisbild und Rollenspiel. Anmerkungen zu Hugo von Hofmannsthals <i>Theatrum Mundi</i> .....	141
SYLVIA TSCHÖRNER: Das virtuelle Barock des Herrn P.C.: <i>Der seidene Schuh</i> von Paul Claudel .....	163
LUCA FORMIANI: Die Adaption des <i>Orlando Furioso</i> für das italienische Fernsehen von Edoardo Sanguineti und Luca Ronconi .....	181
FRANK PIONTEK: Alles was ist, endet. Tankred Dorsts <i>Merlin oder Das wüste Land</i> .....	203
KNUT HOLTSTRÄTER: Überlegungen zu Karlheinz Stockhausens LICHT unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeption des Buches <i>Urantia</i> .....	221
ADRIAN LA SALVIA: Dantes <i>Göttliche Komödie</i> im Musiktheater .....	253
FRANCIS HÜSERS: <i>Drei Helden</i> von Jörn Arnecke – Ein Werkstattbericht des Librettisten .....	283
PETER EÖTVÖS – ALBERT OSTERMAIER: <i>Die Tragödie des Teufels</i> – Ein Werkstattgespräch .....	295



## Einleitung

Der Begriff ‚Welttheater‘ wird in verschiedenen, engeren und weiteren, Bedeutungen verwendet. Siegfried Melchinger und Henning Rischbieter, die Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts einen voluminösen Band zum *Welttheater* herausgaben<sup>1</sup>, erhoben damit den Anspruch, den Leser auf knapp 600 Seiten summarisch über ‚das Theater der ganzen Welt‘ zu informieren. Gelegentlich wird der Terminus auch zu Goethes Konzept der ‚Weltliteratur‘ parallel gesetzt, dann bezeichnet er „die Summe beziehungsweise die kanonischen Gipfelwerke des Theaters in aller Welt“<sup>2</sup>.

Außerdem kann ‚Welttheater‘ auf Bühnenstücke verweisen, die entweder mit den Mitteln des Theaters eine Welt (etwa die Lebenswelt der Zuschauer) bzw. die Welt schlechthin darstellen, oder metaphorisch die Welt selbst als ein Theater, eine Bühne, verstehen<sup>3</sup>. Beide Vorstellungen sind seit der klassischen Antike nachweisbar: Die *Orestie* des Aischylos z.B. bildet eine Welt ab, in der menschliches Handeln vom Willen der Götter wie von familiären Bindungen und Verpflichtungen bestimmt wird<sup>4</sup>; Plato sieht den Menschen als Marionette der Götter<sup>5</sup>.

Der fremdbestimmten Marionette, die an den Fäden des Puppenspielers hängt, steht der Schauspieler gegenüber, der die übernommene oder ihm zugewiesene Rolle gut oder schlecht spielen und sogar ‚aus der Rolle fallen‘ kann, dabei freilich riskiert, vom Publikum ausgepiffen zu werden. Die von Sueton überlieferten letzten Worte des Augustus: „Plaudite cives, plaudite

---

1 *Welttheater. Bühnen, Autoren, Inszenierungen*, Braunschweig 1962.

2 So Ulrich Müller, ‚Welttheater‘ – „unanmassliche und unvorgreifliche Gedanken“ über das Thema des Symposions, in: *Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater*. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991, hg. von Peter Csobádi u.a., Anif/Salzburg 1992, S. 9-20, hier S. 12.

3 Diese Unterscheidung nach Ulrich Müller (U.M./Oswald Panagl, *Vom Lauf der Welt. Poetische Konzeptionen und Deutungsmuster im Theater: Von Aischylos über Wagners Ring zum Merlin von Dorst/Ehler*, in: *Programmbuch Bayreuther Festspiele 2007*, hg. von Wolfgang Wagner, S. 100-115, hier S. 114).

4 Vgl. dazu Oswald Panagl, ebd., S. 100-103.

5 *Nomoi* 1,644 d-e; vgl. Bernhard Greiner, *Welttheater*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd III, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin – New York 2003, 827-830, hier 828.

amici, finita est comoedia“ [*klatscht, Bürger; klatscht, Freunde, das Spiel ist zu Ende*] nehmen heiter-ironisch Abschied vom Leben, lassen dabei aber auch die bange Frage durchscheinen, ob Mitwelt und Nachwelt dem Darsteller, der jetzt abtritt, wohl Beifall zollen werden.

In Mittelalter und Früher Neuzeit dominiert die Vorstellung der Welt als eines Theaters, auf dem jeder Mensch seinen Part zu spielen hat. Ein neueres Handbuch<sup>6</sup> definiert Welttheater als „Rede- und Denkfigur, in der die Welt als Bühne, menschliches Handeln als Rollenspiel vorgestellt wird“, und unterscheidet fünf Komponenten des ‚Spiels‘:

- als *Autor* fungiert entweder Gott oder die Menschheit;
- als *Spieleiter* oder Regisseur tritt entweder Gott auf oder die allegorische Figur der ‚Welt‘, Fortuna, das Schicksal oder der Zufall;
- das *Geschehen* bildet „unterschiedliche Bereiche und Dimensionen menschlicher Existenz“ ab: z.B. Ereignisse, die die Zukunft von Staaten und Gesellschaften entscheidend prägen, oder aber das Schicksal als repräsentativ aufgefaßter einzelner wie des mittelalterlichen Jedermann; dabei kann auch das Verhältnis von Kausalität und Zufall, Schein und Sein reflektiert werden;
- die *Akteure* sind die Menschen;
- *Zuschauer* sind entweder die menschlichen Akteure selbst oder Gott, der oft inmitten seiner Engel und Heiligen thront oder den Teufel in seine Loge einlädt.

Diese christlich-konservative Vorstellung von Welttheater findet ihre vielleicht vollkommenste Ausprägung in Calderóns barockem *auto sacramental El gran teatro del mundo* (*Das große Welttheater*, vor 1641<sup>7</sup>). Die ständische Ordnung der Gesellschaft erscheint hier als gottgewollt und unumstößlich: Jeder muß auf der großen Bühne den ihm zugewiesenen Part spielen, Rollenwechsel (etwa in der Form eines sozialen Aufstiegs) ist nicht vorgesehen. Die Freiheit des menschlichen Willens öffnet dabei keineswegs Raum für verschiedene, je individuelle Interpretationen: Gottes Gebot schreibt jedem Darsteller, dem König wie dem Bauern und dem Bettelmann, genau vor, wie er seine Rolle anzulegen hat; wer davon abweicht, begeht eine Sünde, für die er ihrer Schwere entsprechend bestraft wird, wenn er von der Bühne des Lebens abtritt. Wählen kann man nicht zwischen mehreren

---

6 Ebd.

7 Vgl. Ulrich Müller, in: Müller/Panagl (wie Anm. 2), S. 103-105.

gleichermaßen sinnvollen und legitimen Lebensentwürfen, sondern zwischen Richtig und Falsch.

Spätestens mit der Aufklärung löst sich das geschlossene Weltbild auf, das dem mittelalterlichen und noch dem barocken Welttheater zugrundeliegt: Solange Gottes Wille allen Geschöpfen ein für allemal ihren Platz in seiner Weltordnung zuweist, hat der einzelne keine Entscheidungsfreiheit, „der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ – „Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“<sup>8</sup> – ist unmöglich. Für die Moderne ist die Instanz des göttlichen Regisseurs nicht mehr akzeptabel.

TINA HARTMANN<sup>9</sup> stellt fest, daß für Goethe (wie auch für Richard Wagner) „die christliche Religion als Bühne des Welttheaters abgespielt ist“ (S. 35). In Goethes *Faust* wie in den von ihm beeinflussten Dichtungen Imre Madáchs (dazu JÜRGEN KÜHNEL) oder Edgar Quinets (ALBERT GIER, S. 76) wird dem Allmächtigen ein Antagonist gegenübergestellt, den es im barocken Welttheater so nicht gibt: Der Geist, der stets verneint, stellt Gottes Deutungshoheit infrage und deutet eine Alternative an, die sich historisch als Negation nicht der Welt, sondern der göttlichen Instanz konkretisiert. Gegenüber der Vollkommenheit und Absolutheit Gottes repräsentiert Goethes Mephisto das Unvollkommene und Relative, letztlich also: das Menschliche. (Eine gänzlich andere Vorstellung vom Teufel vermittelt das Werk Nikolaj Gogol's, wie PETER THIERGE zeigt: Hier steht er für das furchterregend Böse, Zerstörerische, vor dem nur Gottes Gnade den Sünder retten kann.)

Die Mehrzahl der Dramatiker des 19., und erst recht des 20. Jahrhunderts sieht sich vor die Aufgabe gestellt, eine Welt ohne Gott abzubilden und zu deuten. Sie verfolgen dazu höchst unterschiedliche Strategien, die in einem Dutzend Vorträgen natürlich nicht umfassend dargestellt werden können; auch diese Einleitung sucht lediglich Tendenzen zu benennen, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit.

In Goethes *Faust* ist Gott nicht mehr Regisseur, sondern interessierter Beobachter. Am Beispiel des Doktor Faust wird die Frage nach dem Wesen des Menschen und dem Sinn seiner Existenz erörtert, die nicht länger mit dem Verweis auf die zehn Gebote zu beantworten ist. Wenn in der Folgezeit auf die biblische Schöpfungsgeschichte oder die Versuchsanordnung

8 So Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784).

9 Verfassernamen in Kapitälchen verweisen im folgenden auf die Verfasser der Beiträge dieses Bandes (ggfs. mit Seitenverweisen).

des barocken Welttheaters Bezug genommen wird, stehen die menschlichen Protagonisten im Mittelpunkt – auch bei jenen Autoren, die explizit auf die barocke Theaterform zurückgreifen: NORBERT ABELS zeigt, wie Hugo von Hofmannsthal Calderóns theozentrische Perspektive durch eine anthropozentrische ersetzt; Paul Claudel, so SYLVIA TSCHÖRNER, stellt zwar die repressive katholische Sexualmoral nicht in Frage, führt jedoch mit dem unerfüllten und (in seiner Sicht) unerfüllbaren Begehren eine quasi faustische Triebkraft für die Handlungen seiner Figuren ein.

In Schauspiel und Oper der vorletzten Jahrhundertwende erfreute sich nicht nur der ‚Ewige Jude‘ Ahasver besonderer Aufmerksamkeit<sup>10</sup>, sondern auch Kain, der Mörder, die Negativfigur der Genesis<sup>11</sup>. Rudi Stephan läßt die Handlung seiner Oper *Die ersten Menschen* (postum 1920 uraufgeführt), die nach dem Sündenfall einsetzt, zwischen Adam (Adahm), Eva (Chawa), Kain (Kajin) und Abel (Chabel) spielen, Gott ist hier nur eine mehr oder weniger vage, wenn auch suggestive Vorstellung, von der Chabel seine Eltern zu überzeugen vermag. Die sehr eigenwillige Lesart der biblischen und Menschheitsgeschichte, die Karlheinz Stockhausens Heptalogie LICHT bietet, speist sich, wie KNUT HOLTSTRÄTER zu zeigen vermag, zumindest teilweise aus esoterischen Quellen.

Eine zweite Spielart von Welttheater entwirft das Panorama einer Gesellschaft oder eines Gemeinwesens, die zeichenhaft für die Lebenswelt des Publikums oder für die soziale Existenz des Menschen schlechthin stehen. Hierhin gehört Victor Hugos Versdrama *Cromwell* (1827; die Parallele zwischen dem englischen Militärdiktator, der nach der Königskrone strebt, und Napoléon Bonaparte ist offensichtlich) ebenso wie der Grand opéra *Les Troyens* von Hector Berlioz (entstanden 1856-1858), der den Weg des Aeneas von der Zerstörung Trojas über Didos Karthago bis zum Aufbruch nach Italien verfolgt. Richard Wagners *Ring des Nibelungen* (dazu KLAUS DÖGE) verbindet durchaus hellsichtige Kapitalismus-Kritik mit mythischen Elementen. Aus späterer Zeit wären z.B. Karl Krausens Abrechnung mit dem Wahnsinn des Weltkriegs in *Die letzten Tage der Menschheit* (1919) und *Merlin oder Das wüste Land* von Tankred Dorst und Ursula Ehler (1981, dazu FRANK PIONTEK) zu nennen.

10 Vgl. zuletzt Frank Halbach, *Ahasvers Erlösung. Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*, München 2005.

11 Vgl. ebd., S. 174-240.



Berlioz schrieb sich das Libretto zu *Les Troyens* selbst und griff dafür auf Vergils *Aeneis* zurück. Welttheater kann auch als theatrale Umsetzung von Weltliteratur entstehen – bei einem Autor wie Vergil, den T.S. Eliot als den einzigen Klassiker von ganz Europa bezeichnete<sup>12</sup>, tritt neben die Allgemeingültigkeit des Inhalts, der von Krieg, Liebe und Verzicht um einer als bindend empfundenen Verpflichtung willen handelt, eine zweitausendjährige Rezeptionsgeschichte, die die Dichtung mit vielfältigen, nicht nur politisch-ideologischen Inhalten aufgeladen hat. Mythischen Figuren wie Odysseus und literarischen „Mythen der Neuzeit“<sup>13</sup> wie Robinson Crusoe oder Don Quijote eignet jeweils eine Fülle von konnotativen Bedeutungen, die den einzelnen Lesern und Theaterbesuchern natürlich nur partiell gegenwärtig sind; ein Libretto, das intertextuelle Bezüge auf diese Figuren und ihre Geschichten als zusätzliche Bedeutungsebene einführt, ist, wie der Autor FRANCIS HÜSERS bilanzierend feststellt, in besonderem Maße der Gefahr von Mißverständnissen ausgesetzt, gewinnt dadurch aber andererseits faszinierende Vielschichtigkeit.

Einen Sonderfall stellt die theatrale Dante-Rezeption dar: ADRIAN LA SALVIA betont mit Recht, daß die *Divina Commedia* per se keineswegs theatralisch ist (S. 254). Die Geschichte von Francesca da Rimini, die bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts fast als einzige den Weg auf die Bühne gefunden hat, wird von Dante nicht erzählt, erst die Kommentare zur *Commedia* liefern die Hintergrundinformationen zur Begegnung mit den Liebenden. Daß im 20. Jahrhundert Theater und Film Dantes Welt erobern, liegt wohl an der Suggestivität gerade seiner Bilder des Schreckens, die zu Chiffren für Katastrophen der Gegenwart werden können.

Nicht nur Dantes epische Dichtung, auch von vornherein als Theater konzipiertes Welttheater überfordert häufig einen konventionellen Bühnenapparat. Victor Hugos *Cromwell* ist etwa dreimal so umfangreich wie seine übrigen Dramen und scheint bis heute nicht aufgeführt worden zu sein. *Les Troyens* von Berlioz dauern nicht länger als die *Walküre*, mußten aber dennoch bis 1890 auf die erste szenische Aufführung (an zwei Abenden) warten. Quinets *Ahasvérus* ist von vornherein als Lesedrama konzipiert (GIER, S. 71f.); Claudels *Soulier de satin* dauert ungekürzt ca. elf Stunden, der Fülle

12 Vgl. T.S. Eliot, *Was ist ein Klassiker?* [1944], in: ders., *Essays* 1, Frankfurt/M. 1988, S. 241-268.

13 Vgl. dazu *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan*. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992, hg. von Peter Csobádi u.a., 2 Bde, Anif/Salzburg 1993.

der Figuren, Schauplätze und Situationen dürfte allenfalls eine symbolisch abstrakte Umsetzung im Stil der Shakespeare-Bühne gerecht werden können (vgl. TSCHÖRNER, S. 164). Unübertroffen im Ausreizen des technisch Machbaren (oder auch nicht) war wohl Karlheinz Stockhausen, nicht nur wegen des Helikopter-Streichquartetts (vgl. HOLTSTRÄTER, S. 222). Solche Eigenwilligkeit hat ihren Preis: Mit Ausnahme von Richard Wagner, dessen *Ring*-Tetralogie längst fester Bestandteil des Repertoires geworden ist, und (mit Einschränkungen) Goethe (*Faust*) hat keiner der genannten Dichter und Komponisten dem Theater-Apparat dauerhaft seinen Willen aufzwingen können.

Das Wundertheater, das Edoardo Sanguineti und Luca Ronconi aus Ariosts Epos *Orlando Furioso* extrahierten, hatte seinen Platz nicht in einem Theatersaal, sondern unter freiem Himmel (dazu LUCA FORMIANI). Die *Divina Commedia* ist nicht nur im Medium des Films umgesetzt worden, auch neuere Musiktheater-Adaptationen sind häufig multimedial konzipiert (LA SALVIA, S. 273-275), und auch Inszenierungen älterer Werke, von Goethes *Faust* über *Les Troyens* bis zum *Ring des Nibelungen*, arbeiten zunehmend mit Video-Projektionen und anderen modernen Technologien. Damit ist eine neue Stufe einer Entwicklung zum totalen Theater erreicht, die im Welttheater seit seinen Anfängen angelegt scheint – zumindest die Verbindung von Sprache, Bühnenaktion, Musik (instrumentale Bühnenmusik oder Gesang) und Tanz findet sich seit der Antike bemerkenswert häufig, wenn auch nicht immer in Kombination mit spektakulären technischen Effekten.

Wenn man ‚Welttheater‘ im frühneuzeitlichen Sinn als Schauspiel definiert, das metaphorisch „die Welt als Bühne, menschliches Handeln als Rollenspiel“<sup>14</sup> begreift, sind die Gattungsgrenzen verhältnismäßig leicht zu ziehen. Im weiteren Sinn – Theater, das (die, oder eine) ‚Welt‘ darstellt, sie erklärt oder deutet<sup>15</sup> – ist der Begriff notwendigerweise unscharf: Aussagen über das Wesen des Menschen und seinen Ort in der Welt lassen sich ebensogut (oder besser) aus einem exemplarischen Einzelfall wie aus vielen Schlaglichtern auf Durchschnittsbürger ableiten; die ewige Problematik von Individuum und Gesellschaft, Weltsucht und Weltflucht, Liebe und Tod hat niemand prägnanter behandelt als Richard Wagner im Kammerspiel von Tristan, Isolde und Marke, das demnach mit Fug und Recht ein Stück Welttheater heißen darf. Andererseits scheint es aus rein praktischen Gründen zweck-

14 So Greiner, vgl. oben Anm. 6.

15 Vgl. Müller/Panagl (wie Anm. 3), S. 114.

mäßig, diesen Terminus eher auf Fresken als auf Miniaturen anzuwenden. Folgt man dieser Auffassung, dann darf *Merlin oder Das wüste Land* von Tankred Dorst und Ursula Ehler sicher als „das bisher letzte Bühnenwerk, das man in den Kontext der Welttheater-Tradition einrechnen kann“<sup>16</sup>, gelten. Die markantesten Merkmale eines modernen Welttheaters lassen sich an diesem Schauspiel noch einmal rekapitulieren.

*Merlin* sprengt die Grenzen eines gewöhnlichen Theaterabends: In der ersten Ausgabe<sup>17</sup> füllen die 97 „Nummern“ (PIONTEK, S. 205) 373 Druckseiten. Das figurenreiche Stück greift auf den seit dem europäischen Mittelalter in zahlreichen (englischen, französischen, deutschen...) Bearbeitungen verbreiteten Artus-Stoff zurück; viele unterschiedliche Versionen haben Spuren im Drama hinterlassen, Zuschauer, denen Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach oder der mittelhochdeutsche Prosa-Lancelot-Grälroman nicht vertraut sind, können ihre Erinnerungen an Wagners *Parsifal* oder an Mittelalter-Filme aktivieren, so daß sich eine Fülle von Anknüpfungspunkten ergibt. Die Vielfalt der Sprachstile, theatralen Formen und Medien (dazu PIONTEK, S. 211): Sprechen (in Prosa oder Versen), Singen (in verschiedenen Sprachen), pantomimische Aktion, dazu narrative Passagen, ergeben die Partitur für ein totales Theater. Das Problem, das verhandelt wird, das Scheitern einer Utopie (PIONTEK, S. 214f.), ist nicht nur, aber ganz besonders in unserer Zeit von allgemeinemenschlicher Bedeutung. Damit sind vier Kriterien benannt, die sicher nicht von allen Welttheater-Dramen und -Opern sämtlich erfüllt werden, aber wohl doch als Elemente einer Definition taugen.

Der vorliegende Band dokumentiert die Ringvorlesung *Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert*, die im Wintersemester 2009/10 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften) stattfand. Anlaß war die Uraufführung der Oper *Die Tragödie des Teufels* (nach Madáchs *Tragödie des Menschen*) von Peter Eötvös und Albert Ostermaier in München (Februar 2010); Komponist und Textdichter waren so freundlich, während der Probenzeit (am 2.2.2010) zu einem Podiumsgespräch nach Bamberg zu kommen, wofür ihnen auch an dieser Stelle noch einmal herzlich gedankt sei, ebenso wie Rainer Schochow, dem Lektor des Schott Verlags (Mainz), der den Kontakt herstellte und uns in jeder Weise unterstützte. Gedankt sei den beiden Künstlern auch dafür, daß

16 So Ulrich Müller, ebd., S. 112.

17 Tankred Dorst, *Merlin oder Das wüste Land*, Mitarbeit Ursula Ehler, Frankfurt/M. 1981.

sie den Abdruck des Gesprächs, das faszinierende Einblicke in die Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Librettisten sowie in den Entstehungsprozeß der Oper gewährte, im vorliegenden Band gestatteten.

Die Vortragsreihe und der Druck des vorliegenden Bandes wurden finanziell gefördert von der Oberfrankenstiftung; Unterstützung gewährten auch der Richard-Wagner-Verband e.V. Bamberg und seine Vorsitzende Dr. Ingrid Huther-Thor, das Internationale Künstlerhaus Villa Concordia in Bamberg, besonders der Direktor Dr. Bernd Goldmann und Stephanie Weiß, sowie die Volkshochschule Bamberg und ihr Leiter Martin Köhl. In der Volkshochschule konnte im Januar/Februar 2010 unter der Schirmherrschaft des Generalkonsulats der Republik Ungarn München eine Ausstellung über den Dichter Imre Madách und seine *Tragödie des Menschen* gezeigt werden, die das Petöfi Literatur Museum (PIM) in Budapest zusammengestellt und auf Vermittlung der Theaterwissenschaftlerin Krisztina Horváth nach Bamberg ausgeliehen hatte. Bei der Ausstellungseröffnung am 26. Januar boten Mitglieder des deutsch-ungarischen Theatervereins HUN-GER unter der Leitung von Frau Horváth eine szenische Lesung von Ausschnitten aus der *Tragödie des Menschen*. Auf freundliche Vermittlung von Ursula Ehler und Tankred Dorst gestatteten die Bayreuther Festspiele (Pressesprecher Peter Emmerich) unentgeltlich die Reproduktion des Titelphotos. Ihnen allen auch an dieser Stelle noch einmal ein herzliches Dankeschön!

Ganz besonderer Dank gebührt natürlich den Vortragenden der Ringvorlesung, die ihre durchweg sehr spannenden Vorträge, z.T. überarbeitet und erweitert, nicht nur bereitwillig für die Publikation zur Verfügung gestellt, sondern auch ausnahmslos die Manuskripte zum vereinbarten Zeitpunkt (mit üblicher Toleranz) abgeliefert haben.

Obwohl ich auf einige Erfahrungen in der Redaktion der *Zeitschrift für romanische Philologie* zurückblicken kann (allerdings in den 1980er Jahren, der Vor-Computer-Zeit), wäre ich als spätberufener Nutzer elektronischer Datenverarbeitung mit manchen Details bei der Einrichtung der Druckvorlage überfordert gewesen. Glücklicherweise kam mir Adrian La Salvia, einer unserer Autoren, zu Hilfe und löste die auftretenden Probleme schnell und effektiv – Herausgeber wie Leser sind ihm dafür sehr zu Dank verpflichtet.

Albert Gier

## **Welttheater als Universaltheater in Goethes *Faust* – „der als Tragödie beginnt und als Oper endet“**

Goethes *Faust*-Dichtung wird, insbesondere für ihren zweiten Teil, immer wieder mit dem Begriff Gesamtkunstwerk belegt. Demgegenüber habe ich bereits 2004 den Begriff Universaltheater vorgeschlagen<sup>1</sup>, auch um einer Verwechslung mit dem Wagnerschen Musiktheater aus dem Weg zu gehen, denn Goethes Konzept lässt sich, abgesehen von der grundsätzlichen Analogie, dass beides Welttheaterkonzeptionen sind, geradezu als Gegenentwurf zu Wagner beschreiben.

Voraussetzung dafür, dass Wagners Musikdramen und Goethes *Faust* überhaupt in einem Atemzug genannt werden können, ist die herausragende Rolle der Musik in Goethes *Faust*, genauer: die für Goethes zentrales Werk formgebende Rolle der *Oper*. Die *Faust*-Dichtung ist wohl nicht zufällig der Text in Goethes Gesamtwerk, der Komponisten der Folgezeit besonders inspiriert hat, denn sie ist über weite Strecken bereits Musiktheater, oder anders gesprochen: ein Libretto.

*Faust* mit Wagner in Beziehung zu setzen, und sei es heuristisch im Dienste der Verortung innerhalb der Welttheaterkonzeptionen des 19. Jahrhunderts, setzt voraus, die Rolle der Oper in und für die *Faustdichtung* in ihrer Gesamtheit wenigstens zu umreißen. Denn, so die These, *Faust* endet nicht nur als Oper, sowohl die Makrostruktur, die Versformen als auch die Struktur einzelner Abschnitte des Textes beziehen ihre Formen aus dem Musiktheater, wobei dieser Begriff bewusst in seiner Allerwärtsbedeutung gewählt wird, die sowohl Formen von Musik und gesprochenem Text als auch vollständig gesungene Oper integriert.

Die Publikationen über Goethes Verhältnis zur Musik füllen alleine eine kleine Bibliothek, und folgten lange einem ausgetretenen Pfad, nach dem Goethe ein genialer Dichter mit mediokrem Musikgeschmack gewesen sei,

---

1 Tina Hartmann, *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, Faust*, Tübingen 2004 (hier besonders S. 458-459). Der nachfolgende Beitrag fasst einige der zentralen Ergebnisse zusammen, weshalb noch des öfteren zitierend auf die Abhandlung zurückzukommen sein wird.

wie sein Verkennen der Schubertschen Liedvertonungen hinlänglich zeige, und sich daher vornehmlich mit mediokren Komponisten umgeben habe<sup>2</sup>. Diese Richtung ist jüngst wieder von Norbert Miller<sup>3</sup> um ein Opus ergänzt worden, das leider nicht nur durch seine dürftigen Primärnachweise sondern überdies wegen des großzügigen Verzichts auf die Angabe der Forschungsliteratur (der Band verzichtet sogar auf ein Literaturverzeichnis!), aus der die teilweise paraphrasierenden Befunde und Argumente entnommen wurden, kaum Wissenschaftlichkeit beanspruchen darf und damit das Thema wieder in die Ecke bildungsbürgerlicher Kaminlektüre stellt. Darauf im Einzelnen (etwa bezüglich der Komponisten Kayser und Zelter) zu erwidern<sup>4</sup>, ist an dieser Stelle weder Zeit noch Raum, ich beschränke mich daher auf einige in unserem Zusammenhang zentrale Anmerkungen.

Goethe hat sich über die gesamte Spanne seines kreativen Schaffens mit der Oper in allen ihren Erscheinungsformen auseinander gesetzt und mit Ausnahme der opera seria zu fast allen Gattungen mit eigenen Werken beigetragen. Bereits 1773-1775 entstand mit *Erwin und Elmire* das erste Singspiellibretto, das mehrfach vertont wurde und in der Vertonung Johann Andrés zu den erfolgreichsten Singspielen der kommenden zehn Jahre gehörte<sup>5</sup>. Bis zu seinem Tod schuf Goethe 16 weitere Libretti und Opernfragmente, ausgehend vom Singspiel und dem Melodrama (*Proserpina*) über die durchkomponierte opera buffa (*Scherz, List und Rache*) bis hin zu den späten Opernfragmenten (*Der Zauberflöte zweyter Theil*, *Der Löwenstuhl* und *Feraddedin und Kolaila*), die bereits an die romantische Oper erinnern, und Festspielen (*Pandora* und *Des Epimenides Erwachen*). *Faust*, so meine These, ist als das siebzehnte Libretto in diese Reihe einzugliedern und schließt zugleich alle während eines Lebenswerkes erarbeiteten Formen in sich zusammen. Goethes Kenntnis der musiktheatralen Gattung in allen ihren Erscheinungsformen ist überwältigend. Für an die 300 Opern lässt sich nachweisen, dass er sie teilweise

2 Vgl. meinen umfänglichen Forschungsbericht in: *Goethes Musiktheater* (wie Anm.1), S. 12-15.

3 *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*, München 2009.

4 Zur Ehrenrettung Kaysers sei verwiesen auf Benedikt Holtbernd, *Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes*, Frankfurt/M. 1992, S. 145-179.

5 Friedrich Daniel Schubart bezeichnete es in der ‚Deutschen Chronik‘ [25 (September 1775)] als das „beste deutsche Singspiel“. Es wurde sogar übersetzt und bildete über knapp zehn Jahre eines der Repertoirestücke der Döbbelinschen Truppe in Berlin. Vgl. dazu: Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Oxford 1985, S. 136-138, und dazu die ausführliche Besprechung in Thomas Frantze, *Goethes Schauspiele mit Gesang und Singspiele 1773-1782*, Frankfurt/M. u.a. 1998.

mehrmals gesehen, in den autobiographischen Schriften beschrieben hat, oder unter eigener Intendanz aufführen ließ<sup>6</sup>. Sein Horizont reicht damit von der barocken bzw. spätbarocken italienischen opera seria (was selbstverständlich z.B. die Opern des Deutschitalieners Johann Adolf Hasse einschließt), der französischen tragédie lyrique (Jean-Philippe Rameaus und Jean-Baptiste Lullys) über die komischen Opernformen beider Nationen (Giovanni Battista Pergolesi, Baldassare Galuppi, Michel-Jean Sedaine, André Ernest Modeste Grétry) und das deutsche Singspiel, die Reformen der opera seria, u.a. von Christoph Willibald Gluck, die klassizistische Oper in Wien und unter Napoleon, Nicolò Piccinni, Gioachino Rossinis frühere Opern, Rettungsoper und Revolutionsoper, beispielsweise Antonio Salieris *Tarare* und Luigi Cherubinis *Der Wasserträger*, die Goethe besonders schätzte, die beginnende grand opéra in Paris bis hin zu den Werken Giacomo Meyerbeers. Die zentrale Position nehmen dabei ab ca. 1790 (also erst ab dem dritten Jahrzehnt der eignen schöpferischen Tätigkeit!) die Opern Wolfgang Amadeus Mozarts, insbesondere die *Zauberflöte* ein. Mozarts Genie erkannte Goethe, es heißt, auf eine Empfehlung Christoph Martin Wielands hin, als einer der ersten und machte das Weimarer Hoftheater zu einer frühen Pfleg- und Kanonisierungsstätte seiner Werke, deren gemeinsam mit Vulpius vorgenommene deutsche Textverarbeitungen und Spielfassungen von zahlreichen deutschen Bühnen übernommen wurden. Der Weimarer Spielplan versammelte unter Goethes Leitung die crème de la crème der zeitgenössischen Opernformen und -werke. Besonders für Goethes entgegen übler Nachrede der Nachwelt in Operndingen gar nicht veraltenden Hörgewohnheiten anhängendes Ohr spricht aber, dass in Weimar die innovativsten Erzeugnisse der Gattung aus Paris, Wien und Frankfurt oft nur mit einem bis zwei Jahren Verzögerung nach der Uraufführung aufgeführt wurden.

### Das Libretto *Faust* und die Tradition des Leselibrettos

Ein Libretto ist gewöhnlich ein zur Vertonung als Oper oder Singspiel vorgesehener Text und so kann man gegen die These, *Faust* sei ein Libretto, einwenden, dass er in seiner zweiteiligen Gesamtheit zu Lebzeiten Goethes nicht vertont wurde, gar nicht vertont werden konnte, da der zweite Teil erst

---

6 Vgl. mein ausführliches Opernverzeichnis in: *Goethes Musiktheater* (wie Anm. 1), S. 547-556.



postum veröffentlicht wurde. Für den ersten Teil gab es hingegen zwei autorisierte Vertonungen bzw. Versuche, einen von Karl Eberwein in einer letztlich gescheiterten Zusammenarbeit mit Goethe in Weimar<sup>7</sup> und einen von Fürst Radziwill in Berlin. Letzterer wurde fast das gesamte 19. Jahrhundert immer wieder gespielt<sup>8</sup> und ist dem weiten Feld der Schauspielmusik zuzuordnen, deren Erforschung in den vergangenen Jahren erfreulichen Aufwind bekommen hat<sup>9</sup>. Goethe selbst sagte 1827 zu Johann Peter Eckermann, Mozart hätte den *Faust* vertonen müssen. Doch der war zu diesem Zeitpunkt schon fast 40 Jahre tot, und so nannte Goethe alternativ einen weiteren Zelter-Schüler, Meyerbeer (eigentlich Jakob Meyer Beer). Was in so fern berückend für Goethes feines Gespür für Komponisten spricht, als Meyerbeer damals sein großes Hauptwerk *Les Huguenots* (1836) noch gar nicht geschrieben hatte, und Goethes Diktum scheint geradezu auf Meyerbeers französische Oper *Robert le Diable* (1831) vorauszuweisen. Woher Goethe Meyerbeers Opernkunst kannte oder anders ihre weiteren Tendenzen errahnen konnte, bleibt wohl für immer sein Geheimnis (im Zelter-Goethe-Briefwechsel gibt es jedenfalls keinerlei Hinweise).

Da *Faust II* zu Lebzeiten Goethes unvertont blieb, könnte man zu Recht einwenden, die Musik im *Faust* sei eine Chimäre. Antwort darauf kann nur ein Exkurs in Goethes früheres Librettoschaffen geben.

Goethes Tätigkeit als Librettist lässt sich als die Geschichte einer großen Frustration beschreiben. Hatten die frühen Singspiele mit ihrer Mischung aus Sprechtext und Gesang noch Komponisten und Publikum gefunden, wurden die Realisierungsmöglichkeiten mit den steigenden Ansprüchen der Gattung und ihres Schöpfers an die Komposition immer schwieriger. Sehr verkürzt lässt sich dieser Zwiespalt auf die Formel bringen: Für Goethe stellte sich die Oper ab den 1790er Jahren einerseits als die ideale theatrale Gattung dar, gleichzeitig fand er keinen Komponisten, der ihm ebenbürtig bzw. selbstbewusst genug zu jener Zusammenarbeit auf Augenhöhe gewesen wäre, die

7 Goethe klagte im Brief gegenüber Zelter: „Was ich mit Faust vorhatte, sollte er nicht begreifen, aber er sollte folgen und meinen Willen tun, dann hätte er sehen sollen, was es heiße.“ MA (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm) Bd. 20.1 (1991), S. 435.

8 Bis 1888. Vgl. Andreas Meier, *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Opernbühne. Nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*, Frankfurt/M. 1990, S. 136.

9 Für *Faust* sei besonders verwiesen auf Beate Agnes Schmidt, *Musik in Goethes Faust. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis*, Sinzig 2006.

beispielsweise Christoph Martin Wieland mit Anton Schweitzer während der 1770er Jahre gelungen war und die Goethe sich stets gewünscht hatte<sup>10</sup>. *Faust* wird damit zu einer Dichtung, die Musik resp. Opernelemente als optionale Strukturelemente verwendet, *ohne* dass dies den Text auf eine Existenz als tatsächlich *vertonten* Text einschränkt.

In *Faust* findet sich ein Füllhorn musikalischer Formen bzw. genauer: Opernelemente, die bereits im Text so definiert sind, dass sie sich dem zeitgenössischen Leser oder Zuschauer eindeutig erschlossen und uns Dank der zunehmenden Kenntnis von Werken der vorklassischen Periode im Zuge der Wiederaufführungen vorklassischer Opern und der literaturwissenschaftlichen Librettoforschung wieder geläufig werden. Gesangseinlagen sind als der deutlichste Fall an Einzügen im Satzspiegel, darüber hinaus an bestimmten Vers- und Strophenformen zu erkennen. Die einfachsten dieser Formen sind strophisches Lied und ein- oder zweiteilige Arie, hinzu kommen Gesänge in Chören oder variablen Versformen und melodramatische Passagen.

Goethes Verwendung dieser Formen bewegt sich einerseits im Rahmen dessen, was in der zeitgenössischen Librettistik üblich und somit für den Leser und Zuschauer entschlüsselbar war, entwickelt diese Formen jedoch bereits in seinen frühen Libretti zu einem regelrechten semantischen System weiter, bei dem die verwendete Form (etwa eine da capo-Arie) alleine als *Form* bereits etwas über die Figur aussagt und damit auch den Vorzug bietet, dass diese Aussage sich außerhalb des Gesichtsfeldes der Figur vollzieht und so beinahe wie der Kommentar eines epischen Erzählers funktioniert. Dieses prozessuale Erzählen findet man bei allen Autoren der Weimarer Klassik und es entstammt direkt der Oper, die damit seit ihren venezianischen Anfängen operiert<sup>11</sup>. Voraussetzung dafür, dass im *Faust II* auch ohne Musik funktionieren kann, was eigentlich mit der Musik verbunden ist, ist eine literarische Rezeptionsform, deren letzte Reste man heute nur noch bei Reclam findet: die des Leselibrettos.

Zwischen 1670 und 1790 war die Oper ein Vergnügen, das nur die Bewohner fürstlicher Residenzen oder großer Städte hatten und diese oft nur für wenige Jahre. Die stehenden bürgerlichen bzw. städtischen Opernhäuser entstanden, von wenigen Ausnahmen wie der Hamburger Gänsemarktoper abge-

10 Vgl. *Goethes Musiktheater* (wie Anm. 1), S. 161.

11 Wenn beispielsweise das Duett des streitenden Liebespaares zu Beginn bereits ankündigt, dass beide zusammen gehören und am Ende zueinander finden werden; ein als Schäferin verkleidetes Mädchen sich dem Zuschauer durch eine heroische Arie als Prinzessin zu erkennen gibt oder umgekehrt niedere Figuren dies durch ihre strophischen Liedformen bestätigen.

sehen, erst um die Wende zum 19. Jahrhundert. Gleichwohl zählte die Oper zu einem zentralen Bildungs- und Kulturgut der oberen Stände: des Adels und des gehobenen Bürgertums. Dem Mangel an sinnlicher Anschauung kam man bei durch die *Lektüre* der Libretti. Neben umfänglichen Librettosammlungen besuchter Opernvorstellungen vor allem in adeligen Bibliotheken, wurden Libretti auch in reinen Leseausgaben verbreitet. So waren die Libretti Metastasios im 18. Jahrhundert praktisch jedem gebildeten Menschen vertraut, selbst wenn er oder sie nie in ihrem Leben ein Opernhaus betreten hatte oder auch nur das Bedürfnis danach verspürte, wie Johann Jacob Bodmer<sup>12</sup>, der Zürcher Widersacher Johann Christoph Gottscheds. Ähnlich verhielt es sich mit den Libretti der deutschen Oper während ihrer Blüte zwischen 1680 und 1740. Das Leselibretto existierte sogar als eigene Gattung, eingestellt in Romane<sup>13</sup> oder in Bänden zusammen mit anderen Libretti oder Lesedramen publiziert<sup>14</sup>. Mitunter hatte es etwas abweichende Formen wie den Alexandriner im Rezipitativ, was weniger ein Anachronismus als in diesem Falle eine Signatur des Lesetextes zu sein scheint; generell längere Dialogpassagen und eine Arieneinteilung, die nicht auf die Singbarkeit des Stücks Rücksicht zu nehmen brauchte, also beispielsweise einer Figur mehrere Arien in Folge geben konnte.

*Faust* greift diese Rezeptionstradition auf, indem er zwar kein reines Leselibretto sondern ein Text ist, den sich Goethe immer auch als Bühnentext vorgestellt hatte, aber er setzt die Opernelemente für prozessuales Erzählen ein, um darüber hinaus beim Leser eine *Oper im Kopf* zu evozieren, die nicht zwingend auf einen Komponisten angewiesen ist.

Ein weiteres, buchstäblich grundlegendes Opernelement des *Faust* ist seine Versform. Im *Faust* ist eine Fülle verschiedener Versformen versam-

---

12 Am 12.4.1745 schreibt Bodmer in einem Brief an Friedrich von Hagedorn „Wären alle Opern so beschaffen, wie die des Metastasio, so hätten wir freilich für den guten Geschmack nichts zu befürchten. Wollte Gott, dass es unsere Landsleute in dem Drama so weit gebracht hätten [...] Was ich am Metastasio aussetzen könnte, wäre vielleicht, dass er mir allzu süß singt.“ Zitiert nach Gloria Flaherty, *Opera in the Development of German Critical Thought*, Princeton 1978, S. 145.

13 Beispielsweise die Romane Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg *Die durchleuchtigte Syrerin Aramena* und *Die römische Octavia*.

14 Beispielsweise Johann Christian Hallmanns *Trauer=/ Freuden=/ und/ Schaffer=/ Spiele*, Breslau 1684, Joachim Beccaus *Theatralische Gedichte und Übersetzungen*, Hamburg 1720, und Christian Felix Weißes Übersetzung von Metastasios *Alcide al bivio* als *Die Wahl des Herkules oder Alcide an zwei Wegen*. Textbuch ital./ dt. Pietro Metastasio. Herausgegeben zur Beförderung der Tugend. o. O., o. J. (ca. 1770).

melt, dies alleine verweist bereits wiederum auf die Tradition der Oper, die wegen der unterschiedlichen Medien Rezitativ, Arien und Chöre verschiedene Versformen systematisch mischte. Eine vergleichbare Mischung gibt es in keinem der Goetheschen Sprechtheatertexte, jedoch in den Goetheschen Libretti. Gleichwohl hält den *Faust* ein einheitliches Grundmetrum zusammen, das in der deutschen Literaturwissenschaft daher auch *Faustvers* heißt.

Es ist ein zwei- bis sechshebiger Jambus mit unregelmäßig auftretendem Endreim, und kann auch als Madrigalvers bezeichnet werden. Der Madrigalvers entstammt ursprünglich der italienischen Lieddichtung und wird ab 1700 zum verbindlichen Metrum der deutschen Librettistik. Entsprechend taucht diese Versform in keinem der übrigen Goetheschen Sprechdramen auf, dafür aber in seinen Opernlibretti ab den 1780er Jahren.

### **Die Oper als Vorbild für ein enzyklopädisches und fragmentarisches Welttheater**

Bereits die Präludiumsszenen der Faustdichtung geben einen entscheidenden Hinweis auf die Bauweise des zu erwartenden Dramas. „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken“<sup>15</sup> fordert der Theaterdirektor im *Vorspiel auf dem Theater*. Die auf diese Weise angekündigte Dichtung, so lässt sich schließen, wird nicht eine große einheitliche Form entwickeln, sondern sich in einer Serie gelenkartig verbundener Elemente fortschreiben. Goethe selbst gibt in einem an späterer Stelle noch ausführl. zu zitierenden Brief die Vorbilder dafür an: Die Tri- oder Tetralogie antiker Theateraufführungen und deren *moderne* Entsprechung, die er in Italien als Operaufführungen mit eingefügten scene buffe und Komödien mit eingefügten komischen Opern kennen gelernt hatte. Die Oper ist damit, lässt man die Zueignung einmal außen vor, im *Faust* von der ersten Szene an präsent.

Ab 1797 (das ist auch etwa die Zeit, ab der die Präludiumsdichtungen entstehen) gewinnt die Oper im Kontext des *Faust* immer stärker ästhetisches

---

15 Vers 99. FA (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Hg. von Friedemar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp, Dieter Borchmeyer, Hans-Georg Dewitz, Karl Eibl, Wolf von Engelhardt, Horst Fleig, Harald Fricke, Wilhelm Große, Walter Hettche, Herbert Jaumann, Dorothea Kuhn, Petra Masaik, Christoph Michel, Klaus-Detlef Müller, Gerhard Neumann, Norbert Oellers, Wolfgang Proß, Hartmut Reinhardt, Dorothea Schäfer-Weiß, Gerhard Schmid, Irmtraud Schmid, Albrecht Schöne, Rose Unterberger, Wilhelm Voßkamp, Manfred Wenzel, Waltraud Wiethölter) I, Bd. 7/1 (1994), S. 17.

und theoretisches Gewicht. In den parallel geführten Goethe-Schillerschen Überlegungen zu epischer und dramatischer Dichtung erweist sich *Faust* zunehmend als eine Konzeption, die gerade deshalb von den gerade festgelegten Richtlinien zur Trennung der beiden Gattungen abweichen *muss*, weil sie den eigentlich der epischen Dichtung vorbehaltenen Anspruch einer Weltdeutung bzw. wenigstens Weltbeschreibung formuliert. Zwangsläufig, so Schiller, muss sie fragmentarischen Charakter haben, um die Totalität einer disparat gewordenen Welt zu fassen<sup>16</sup>. Ausgerechnet der operskeptische Schiller bringt Ende des Jahres 1797 die Oper als eine potentielle Erneuerung des Dramas in die Überlegungen ein und Goethe verweist sofort auf Mozarts *Don Giovanni*<sup>17</sup>. Zu diesem Zeitpunkt hatte Goethe bereits an einem Opernfragment *Der Zauberflöte zweiter Theil*, also einer Fortsetzung von Schikaneders und Mozarts Oper *Die Zauberflöte* gearbeitet und nach Oskar Seidlins These<sup>18</sup> das *Vorspiel auf dem Theater* daraus für den *Faust* übernommen. Später sollte u.a. noch das Kind von Tamino und Pamina als Euphion in *Faust II* wiederkehren.

Die Gattungen der Oper erweisen sich als Lösungen und Vorbilder für eine ganze Reihe poetischer Probleme der Faustdichtung, die im Goethe-Schiller-Briefwechsel zur Sprache kommen und zwischen 1797 und 1803 bearbeitet werden. Zunächst bot sie ganz grundsätzlich die Lösung für das Vorhaben einer fragmentarischen *und* abgeschlossenen Dichtung: Sehr verkürzt formuliert ist die Oper und damit auch das Libretto eine genuin epische Dramengattung, weshalb auch Brechts späterer Rückgriff auf sie für die Entwicklung eines epischen Theaters folgerichtig ist. Die Oper entwickelt ihre Handlungen in weitgehend statischen Stationen. Insbesondere die ernste Oper im 18. Jahrhundert betont diese Reihung noch in ihrer Binnenstruktur aus dramatischem Rezitativ und statischer da capo-Arie. Die opera buffa bemüht sich dagegen um eine Dramatisierung, löst aber das Prinzip nicht auf. Doch auch die Opernfiguren sind quasi als ‚Cluster‘ angelegt, deren charakterliche Vielfalt durch die Zusammenstellung vornehmlich der Arien mosaikartig definiert wird. Je mehr Arien ein Charakter hat, desto facettenreicher ist er. Eine Arie zu entfernen bedeutet den Verlust eines charakterlichen Aspektes aber kein generelles Unlogisch-werden. Hinzu kommt, dass die Oper sich im 17. und 18. Jahrhundert auch in ihrer Makrostruktur als eine Reihung

16 MA, Bd. 8.1, S. 363.

17 MA, Bd. 8.1, S. 479.

18 Oskar Seidlin, *Von Goethe zu Thomas Mann zwölf Versuche*, Göttingen 1963, S. 56-64.

etablierte: als Vorspiel, Prolog, Intermezzi (per musica), Divertissements, Nachspiel. Goethe selbst hat diese alle theatralen Formen umfassende Großform des Musiktheaters in Verbindung gebracht mit der antiken Tetralogie und damit die Synergie der in der Oper präsenten modernen Antike und der griechischen Theaterformen als gemeinsame Vorlage für *Faust*, insbesondere für den Helena-Akt enthüllt<sup>19</sup>, worauf noch zurück zu kommen sein wird.

Wenngleich sich Seidlins bereits erwähnte These von der Transposition des *Vorspiels* aus dem Zauberflötenfragment zu *Faust* mit letzter Sicherheit weder beweisen noch verwerfen lässt, erweisen sich *Zauberflöten-Fragment* und *Faust* im Goethe-Schiller-Briefwechsel doch über weite Strecken als Schwesterwerke, die sich wechselseitig befruchten.

Entsprechend zeigt das Vorspiel auf dem Theater mit der illusionsbrechenden Bretterbühne den Lieblingstopos der von Goethe zeitlebens verehrten opera buffa: das Theater auf dem Theater. Es wird alterniert durch das Pathos des nachfolgenden *Prolog im Himmel*. Im Kontext des *Zauberflöten-Fragments* wird eine burleske Prosaszene einem hohen Weihespiel vorgeschaltet. Mit der lustigen Person tritt darin bereits das Prinzip eines Pulcinells auf, von dem Papageno nur eine konkrete Erscheinungsform ist und von dem mannigfaltige Metamorphosen in der Faustdichtung erscheinen, nicht zuletzt als ein Aspekt der Figur Mephistos.

Der *Prolog im Himmel* lässt sich nicht mit Goethes sonstigen Theater-Prologen vergleichen, die stets von einem einzelnen Mimen gesprochene Texte sind, in so fern formal der *Zueignung* vergleichbar. Überdies sind sie in keinem einzigen Fall integrativer Bestandteil eines Dramas geworden, sondern nehmen stets auf ein aktuelles Ereignis Bezug.

Für den *Prolog im Himmel* ist weithin akzeptiert<sup>20</sup>, dass Goethe auf das Vorbild des spanischen Barockdramas, insbesondere Calderóns *El gran teatro del mundo* rekurriert. Allerdings scheidet Calderón als *direktes* Vorbild aus chronologischen Gründen aus, da der Prolog nach Grumach bereits auf den Faustplan von 1797 zurückgeht und in seiner endgültigen Form 1800 entstand, Goethe sich jedoch erst ab 1802 intensiver mit Calderón befasste, den er zuvor nur dem Namen nach kannte<sup>21</sup>. Die barocke Form des Welttheaters,

19 In einer Rezension über Gottfried Jacob Hermanns Untersuchung dieses Phänomens. Vgl. FA I, Bd. 21, S. 949-952. Vgl. ferner: *Goethes Musiktheater* (wie Anm. 1), S. 520-523.

20 Vgl. Schöne in FA I, Bd. 7/2, S. 162-163.

21 Vgl. *Goethes Musiktheater* (wie Anm. 1), S. 353-355.

das letztlich auf die antike Vorstellung von der Welt als Bühne zurückgeht, war Goethe natürlich u.a. aus dem Jesuitentheater geläufig, mit dem auch Calderóns Dramen in Bezug stehen. Eine zentrale Inspirationsquelle dürfte Antonio Cestis/Francesco Sbarra überdimensionales Barocktheater *Il pomo d'oro* (1668) gewesen sein, dessen Bühnenbildstiche von 1667 Goethe besaß und die insbesondere in der Szene *Bergschluchten* ihre Signatur hinterlassen haben. Wichtiger aber als die Frage nach der Genealogie ist natürlich die nach den ästhetischen Konsequenzen: Denn erst durch die Präludiumsszenen gerät *Faust* von einem bürgerlichen Trauerspiel zu jener Welttheaterkonzeption, als die er seine Karriere als allegorisch bzw. symbolisch interpretierbarer Versuch einer Welt- und Menschheitsdarstellung in der deutschen Literatur angetreten hat. Gleichwohl darf man nicht aus den Augen verlieren, dass die Welttheaterkonzeption des *Faust* keine weltdeutende in dem Sinne mehr ist, dass sie Ausdruck einer göttlichen Allmacht wäre, wie dies bei Calderón und im Jesuitentheater der Fall ist. Schließlich ist der *Prolog im Himmel* bereits eine Funktion des *Vorspiels auf dem Theater*, findet also auf der Bretterbühne eines Wandertheaters (!) statt. Das Welttheater wird so von einer ideologischen zu einer ästhetischen Klammer für die disparaten, welt- und zeitungsspannenden Elemente der Dichtung. Vorbilder dafür gibt es abermals zeitgenössisch vor allem – in der Oper.

An dieser Stelle sei nur auf zwei Werke verwiesen, deren Kenntnis man bei Goethe voraussetzen kann, und die eine berückende Ähnlichkeit mit der Konstellation des *Prolog im Himmel* aufweisen. In *Hippolyte et Aricie* (1733) von Rameau/Simon Joseph Pellegrin verabreden Diana und Amor einen Tugendbeweis, der an eine Wette erinnert<sup>22</sup>. Noch näher an der Konzeption des *Faust* steht allerdings ein Werk, das unter Goethes Theaterleitung ab 1800 in Weimar aufgeführt wurde, dessen Auswahl und Proben also genau die Ausarbeitung der Präludiumsdichtungen flankieren: Salieris und Beaumarchais' *Tarare*. Die Oper gilt als eine der ersten Revolutionsoptern und verursachte bei ihrer Uraufführung 1787 (also zwei Jahre vor der Französischen Revolution) Straßensperren in Paris<sup>23</sup>. Im Prolog dieser Oper verabreden die Natur und der Geist des Feuers (der hier für den Geist der Aufklärung steht) ein

22 Goethe war mit Rameaus Opernkunst bereits seit seiner Jugend bekannt, wie sein flammender Beitrag über Rameau für Lavaters *Physiognomische Fragmente* beweist. I (1775). Zudem lagen für Rameaus Opern nicht nur gedruckte Libretti, sondern überdies Partitur bzw. Particellendrucke vor, die Goethe sicher zugänglich waren.

23 Es ist anzunehmen, dass Goethe bei seiner Wertschätzung für die Opern Salieris wie die Dichtung Beaumarchais' das Stück bereits bei der UA zur Kenntnis genommen hatte.



Menschen-Experiment, bei dem einige Schatten irdische Rollen zugewiesen bekommen. Nach 40 Jahren soll das Ergebnis begutachtet werden. Dieser Zeitpunkt ist mit dem Einsetzen der Handlung erreicht. Wie im *Faust* fehlt den Gottheiten dieser Opernprologe die weltanschauliche Verbindlichkeit. Sie sind philosophisch-ästhetische Prinzipien, die im *Faust* mit der Abfolge aus *Zueignung*, Schauspielprolog und Opernprolog das Reihungsprinzip der *Faustdichtung* per se präluieren und etablieren. Dieses Reihungs- oder Schachtelprinzip durchzieht die Dichtung formal und inhaltlich und setzt damit bereits vorab Mephistos poetologisches Diktum für die *Walpurgisnacht* um, es sei üblich, „dass in der großen Welt man kleine Welten macht“<sup>24</sup>. Schon um 1800 entwickelte die Dichtung damit den situativen Reihungscharakter, den Goethe fünfzehn Jahre früher (1786) gegenüber dem Komponisten Philipp Christian Kayser für die italienische opera buffa als geradezu ideale Form konstatiert hatte<sup>25</sup>. Für sein zentrales Werk wird diese Form nun als eine ästhetische festgeschrieben, die den enzyklopädischen Charakter der Dichtung gerade erst *ermöglicht*.

Die Staffelung der Präludiumsditionen hat ihre Vorbilder also eindeutig im Musiktheater. Im *Vorspiel auf dem Theater* wird Goethes Lieblingsintermezzo *L'impresario in angustie* (Domenico Cimarosa/Giuseppe Maria Diodati) von 1786 verarbeitet, das er seit seiner italienischen Reise kannte und nicht zufällig parallel zur Entstehung der Präludiumsditionen mit Vulpius' Hilfe für das Weimarer Theater bearbeitete. Auf diese Weise entsteht eine formal fragmentarische *und* ideologisch brüchige Reihung verschiedener Dichtungsformen, die im Unterschied zu Calderón gerade *keine* eindeutige, etwa christlich eschatologische, Weltsicht mehr zulässt.

Einen ähnlich gefächerten Komplex wie die Präludiumsditionen bildet die *Walpurgisnacht*. Diverse Ensemblesänge, zwei Duette und Chöre finden sich in dieser, in den Worten Albrecht Schönes, „Hexenoper“<sup>26</sup>. Von besonderem Interesse ist ein kleines Divertissement, um dessen Leumund es in der Forschung denkbar schlecht bestellt ist. Die Rede ist vom *Walpurgisnachtstraum*.

24 Vers 4044, FA I, Bd. 7/1, S. 174.

25 „Die Italiäner haben die größten Effekte mit einzelnen Situationen gemacht, die nur so zur Noth am allgemeinen Faden des Plans hängen. Man verlangt nicht vom Flecke weil das ganze nicht interessiert, weil einem an jedem besondern Platze wohl wird.“ 5. Mai 1786. FA II, Bd. 2, S. 630.

26 FA I Bd. 7/2, S. 342

Viele Interpreten des *Faust* halten ihn für verzichtbar, ja, gar für einen Ausrutscher Goethes, der mal verzeihlich, mal unverzeihlich genannt wird<sup>27</sup>.

Das 1797, also zur selben Zeit wie die Präludiums-dichtungen entstandene *Intermezzo* von *Oberons und Titanias Goldener Hochzeit* ist eine kleine, vollständig gesungene Passage innerhalb des *Faust I*. Zu den direkten Anregungen gehört neben Shakespeares *Sommernachtstraum* Wranitzkys *Oberon, König der Elfen* (UA 1790 nach Christoph Martin Wieland und Sophie Seyler), der bereits Mozart als Vorbild der *Zauberflöte* diente, sowie Gotters Libretto *Die Geisterinsel* (vertont u.a. von Zumsteeg und Reichardt) nach Shakespeares *Sturm*, mit dem Goethe via Schiller ab 1796 vertraut war und mit dem den *Walpurgisnachtstraum* die Figur des Ariel verbindet. Ein Teil der Szene war ursprünglich als Fortsetzung der *Xenien* geplant, doch Schiller wollte nach dem satirischen Rundumschlag vom Vorjahr die Wogen sich erst wieder glätten lassen. So blieben die Ansätze liegen und Goethe hat sie später für die Reihe der Musiktheater-elemente im *Faust* ausgestaltet.

Wie in einem der Goetheschen *Maskenzüge* für das Weimarer Hoftheater reihen sich hier Gestalten von mehr oder weniger deutlichem Realitätsbezug aneinander, in denen Goethe mal menschliche Typen und Geisteshaltungen (Dogmatiker/Realist/Idealist), mal Zeitgenossen in durchsichtigen Masken in ihren Reaktionen auf die *Walpurgisnacht* ironisch vorführt.

Der *Walpurgisnachtstraum* führt mit dem Maskenzug als Gestaltungsprinzip (wie später in der *Mummenschanz* und *Klassischen Walpurgisnacht*) und den allegorischen Figuren zwei der *zentralen* Prinzipien des zweiten Teils ein. Er ist damit geradezu die *Keimzelle* des zweiten Teils. Ein Einschübel bleibt er dennoch. Doch just mit dieser Selbständigkeit antizipiert er abermals die Gestaltungsweise des zweiten Teils. Hier im ersten ist das *Intermezzo* allerdings noch die Ausnahme, die mit der Stationenform eigenständiger Komplexe im zweiten Teil zum Gestaltungsprinzip wird.

Das Vorbild für diese Verfahrensweise ist eindeutig die französische Oper. Einschübe, sog. Divertissements gehören sowohl zur tragédie lyrique wie zur opéra comique und auch Gluck verwendet sie noch. In der Regel sind es kleine Szenen mit Genretänzen oder Feste. Das Publikum hatte sich daran gewöhnt, im Medium der Oper auf diese Weise exotische Kostüme vorgeführt zu bekommen. Genau dieses Prinzip wird von Beaumarchais/Sallieri in der bereits erwähnten Oper *Tarare* ironisch gebrochen. Im zweiten

---

27 Vgl. Schönes Abriss in FA I, Bd. 7/2, S. 362-363.

Akt inszeniert Calpigi, der Oberaufseher im Serail und ein von Seeräubern verschleppter italienischer Gesangskastrat (!), ein europäisches Maskenfest.

Damit soll die treue Gattin des eingekerkerten Helden Tarare, sie heißt Astasie, zerstreut und vom Gedanken an ihren verschwundenen Mann abgebracht werden, damit sie sich dem Despoten als Geliebte ergibt. Die Funktion ist also haargenau dieselbe wie die des *Walpurgisnachtstraums*, der gleichermaßen zu Fausts Zerstreung inszeniert wird, wie um ihn von seiner Erinnerung an Gretchen abzubringen.

Viel spannender aber ist, wie Calpigi die Haremsdamen als Schäferinnen in europäischen Kostümen dem zuschauenden Orientalen als den letzten Schrei des Exotismus vorführt und damit dem zeitgenössischen Zuschauer einen ironischen Spiegel vorhält. Im *Walpurgisnachtstraum* finden wir genau dasselbe Prinzip, von der populären Türkenoper auf die fünfzehn Jahre später populäre Geisteroper umgemünzt: Das Intermezzo findet vor dem Hofstaat von Oberon und Titania statt, wird also von Geistern für Geister gespielt. Die auftretenden ‚Menschen‘ sind demnach als Menschen verkleidete Geister. In spezifisch Goethescher Ironie führen hier echte Geister menschliche ‚Geister der Zeit‘ vor und blicken dem Zuschauer Faust (als dem einzigen ‚Menschen‘ auf der Szene) und natürlich dem Zuschauer der Faustinszenierung von der Bühne herab ins Gesicht.

## **Die Lieder der Gretchentragödie**

Einen ganz anderen Charakter haben die Opernelemente der Gelehrten- wie der Gretchentragödie. Da die Faustdichtung Goethe wie die Librettistik praktisch über sein gesamtes kreatives Schaffen hinweg begleitet hat, flossen stets jene Gattungen, mit denen er sich gerade für das Musiktheater befasste, auch in die zeitgleich erarbeiteten Passagen des *Faust* ein. Die Gelehrten- und Gretchentragödie gehört zu den ältesten Schichten, denen des sog. *Urfaust* und greift entsprechend besonders auf die Verfahrensweisen des Norddeutschen Singspiels – als musikalisches Äquivalent zum bürgerlichen Trauerspiel – zurück, das Goethe von 1774-1784 bearbeitet hatte.

Für seine Singspiele hatte Goethe bereits in den 1770er Jahren eine Typologie der Gesänge entwickelt, die den Formen Lied und Arie situative und charakterisierende Qualitäten zuweist und damit ermöglicht, durch die Form etwas über den Charakter bzw. die psychologische Disposition der Figur aus-

zusagen. Die Oper definiert bis zu Mozart ihre Figuren stets über die verwendeten Gesangsweisen, argumentiert dabei jedoch vornehmlich ständisch, indem hohe Figuren Arien, niedere hingegen Lieder singen mit dem entsprechenden Problem, wenn hohe und niedere Charaktere im Duett zusammen kommen<sup>28</sup>. Goethe transformiert das ständische in ein situatives Moment, indem er Lieder als etwas auswendig Gelerntes, jederzeit Wiederholbares charakterisiert, der Arie hingegen den einzigartigen und emotional authentischen Ausdruck bescheinigt. 1779 schrieb er diesbezüglich an seinen Freund, den Komponisten Philipp Christoph Kayser:

Ich bitte Sie darauf acht zu geben, daß eigentlich dreierlei Arten von Gesängen drinne vorkommen.

Erstlich Lieder, von denen man supponiert, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nun in ein und der andern Situation anbringt. Diese können und müssen eigene, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält.

Zweitens Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verloren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden, von der sanftesten bis zur heftigsten Empfindung. Melodie und Akkompagnement müssen sehr gewissenhaft behandelt werden<sup>29</sup>.

Ist der Blick erst einmal dafür geschärft, so entfaltet sich in den Liedern Gretchens sukzessive ihr emotionaler Reifeprozess. Zu Beginn erscheint sie als gehorsames, in ihren sozialen Kontext voll integriertes Bürgermädchen von einigem Temperament, als dessen einzige Schwäche ein leichter Hang zur Koketterie auszumachen ist. Feurige Gefühlsäußerungen gehören ebenso wenig zu ihrem Verhaltenskodex, wie ausgedehnte Reflexionen.

In der Szene *Abend* überfällt sie eine ihr unerklärliche Furcht beim Betreten ihres Zimmers, das Mephisto zuvor mit dem verführerischen Schmuck präpariert hat. Sie verarbeitet ihre Angst auf dieselbe Weise wie die Heroine in Goethes Singspiel *Die Fischerin*: sie beginnt zu singen ‚Es war ein König in Thule...‘, während sie auf die Mutter wartet, von deren Heimkehr sie sich Sicherheit erhofft. Sie singt das Lied aus einer unklaren Stimmung heraus und verwendet dabei die vorgeblich unreflektierte Gesangsweise eines Volksliedes, das ihr ‚gerade so einfällt‘. Die Bezüge zur Handlung erscheinen also nicht als ihre individuelle und intellektuelle Leistung, sondern erhalten etwas Schicksalhaft-Zufälliges. Zugleich liefert der Umstand, dass sie auf ein Volkslied (oder vorgebliches Volkslied) zurückgreift, ein Psychogramm

28 Mozart löst dieses Problem in der *Zauberflöte*, indem Pamina und Papageno gemeinsam ein Lied singen, als Signal für dessen ständeübergreifendes Potential.

29 Am 29.12. FA II, Bd. 2, 232.

Gretchens, zeigt ihr natürliches Wesen sowie eine damit verknüpfte und positiv zu verstehende Naivität, und überdies bescheinigen ihr Inhalt und Stimmung des Liedes hohe Sensibilität.

Gretchens Gesang am Spinnrad in ‚Gretchens Stube‘ markiert demgegenüber einen enormen Entwicklungsschritt und ist so einzigartig innerhalb des *Faust* wie innerhalb des Goetheschen Musiktheaters. Statt als Gesangseinlage in einem Dialog, Rezitativ oder Redefluss zu stehen, füllt der Gesang die gesamte Szene aus, steht unkommentiert als die große Soloszene der Heroine und erhält damit das wohl stärkste dramatische Gewicht, das ein Gesang überhaupt haben kann. Obgleich der Gesang in regelmäßige Strophen zu vier Versen aufgeteilt ist, handelt es sich mitnichten um ein einfaches Lied oder gar Volkslied, wie in vielen Interpretationen zu lesen ist<sup>30</sup>.

Nach Goethes Definition der Gesangsweisen ist Gretchens ‚Meine Ruh‘ ist hin‘ dem Inhalt nach eine Arie, ein zutiefst authentischer, und höchst emotionaler Gesang. Die dreifach wiederkehrende Anfangsstrophe hat refrainartigen Charakter und wirkt zugleich wie ein Echo auf die Wiederholungen in barocken da capo-Arien. Die Gesangsweise changiert damit zwischen Lied und Arie, markiert gewissermaßen die ‚Bruchstelle‘ zwischen den beiden Formen. Virtuos spielt Goethe mit den Gattungen und zeigt, wie Gretchen ihre Situation mit einem Lied zu kompensieren versucht, gleichsam als wollte sie ihr keimendes Selbstbewusstsein in die Schranken eines gebändigten, strophischen Gesanges verweisen. Doch ihre Gefühle brechen mit Macht hervor und das Lied gerät ihr zur Arie. Versatzstücke des Liedes verbleiben wie vergebliche Versuche, die neue und ungewohnte Emotionalität einzudämmen. Voraussetzung für eine Arie ist nach Goethes Definition eine selbstbewusste und reife Persönlichkeit. In *Gretchens Stube* ist im Wechsel vom halbbewussten Volkslied zur Arie am Spinnrad genau der Moment gezeigt, in dem das bis dahin fremdbestimmte Mädchen zu eigener individueller Selbstäußerung erblüht.

Gretchen erscheint also durchaus nicht als willenlos verführtes Mädchen, sondern ihre hier zum Ausdruck kommende Sehnsucht macht Fausts Überredungsversuche in Marthens Garten eigentlich überflüssig: Es gibt kein zurück mehr zu dem braven Kind vom Anfang.

Das Lied im *Kerker* greift parabolisch zurück zur Ballade vom ‚König in Thule‘: An die Stelle der Mädchennaivität vom Anfang tritt nun der Wahnsinn, und dieses Mal handelt es sich um eine als Lied getarnte Arie:

30 Vgl. FA I, Bd. 2, S. 320.

Gretchen erscheint wie Ophelia aus *Hamlet*, deren Leiden in einen hell-sichtigen Wahnsinn umgeschlagen ist. Sie durchschaut ihre Situation auch durch die Schleier eines ‚verrückten Kopfes‘, und auf der ästhetischen Ebene mildert die geistige Zerrüttung das Pathos ihres tragischen Schicksals und ihres Entschlusses, lieber zu sterben als mit Faust zu fliehen.

Schon rein formal lässt sich der Gesang anhand von Metrum und Strophenform nur als eine sehr frei gestaltete Arie beschreiben. Dem folgt der Inhalt: Liegen beim Volkslied die Bezüge zur Handlung für den Sänger eher im Halbdunkel, ist er hier eindeutig. Gretchen beschreibt ihre Situation zwar verfremdet, aber sehr bewusst. Auch wenn sie dabei *inhaltlich* auf das Volksmärchen vom Machandelbaum zurückgreift (einer in der Volksmedizin zur Abtreibung verwendeten Pflanze). Gretchen ist an dieser Stelle der Handlung weder unbewusst noch unschuldig und sie hält sich auch weder für das eine, noch für das andere. Daher verwendet sie die persönlichste und individuellste aller Gesangsweisen – die Arie.

## Die Apotheose der Oper im Helena-Akt

*Helena* gehört zu Goethes ältesten Konzeptionen und war mittelfristig mit Bezug zum *Walpurgisnachtstraum* ebenfalls als Intermezzo, diesmal unter dem vielsagenden Titel *Zwischenspiel zu Faust* konzipiert. Diese Passage wird von nahezu allen Interpreten mit der Oper in Verbindung gebracht<sup>31</sup>, allerdings zumeist mit einer gewissen Ratlosigkeit, wie dieser Befund zu deuten sei.

Stofflich gehört die Helena-Episode zum ‚Urgestein‘ des Fauststoffes, es gibt sie schon bei Marlowe und im Volksbuch. Zugleich manifestiert sich in ihr Goethes zentrales Problem: Wie konnte er das antike Sinnbild für vollendete Schönheit und die antike Ästhetik mit dem mittelalterlichen Teufelsbündler zusammentreffen lassen, ohne sie dazu, wie Goethe fürchtete, erst ‚in eine Fratze verwandeln‘ zu müssen? Von der Ästhetik her gefragt: Wie ließen sich das Griechisch-Klassische und Nordisch-Moderne (in Goethes Sprachgebrauch ist das das „Romantische“) verbinden?

Im Helena-Akt treten also ästhetische Konzeptionen in den Vordergrund: Mit den Choretiden, die Helena in der Szene *Vor dem Palast des Menelas zu Sparta* begleiten, und ihren antikisierenden Chorstrophen tritt die *Kon-*

---

31 Vgl. Schöne in FA I, Bd. 7/2, S. 619-621.

zeption, Schiller würde sagen: die *Idee* des klassizistischen Chordramas und seines ethisch-ästhetischen Feldes auf. In der Szene *Innerer Burghof* werden sie mit dem mittelalterlich-neuzeitlichen Personal und seiner durch Reim und Gesang vermittelten Welt konfrontiert. Entsprechend treffen hier die antikisierenden Chorstrophen der Mädchen auf die Verfahrensweisen des Singspiels. Lynceus ist mit seinen Anklängen an den Minnesang der ‚Vorsänger‘, dessen Ausdrucksweise Helena so sehr beeindruckt, dass auch der bis dahin prosaische Faust zu singen beginnt. Bereits das Norddeutsche Singspiel der 1770er Jahre hatte mittelalterliche Stoffe für die Musikbühne popularisiert. Eine Tendenz, die in der Folge vor allem die französische opéra comique weiterführte, beispielsweise mit Grétrys und Sedaines Erfolgsoper *Richard Löwenherz*, in der ein Chanson Blondels, des treuen Dieners von Richard, ähnlich weitreichende Folgen für die Handlung hat.

Das Ergebnis der buchstäblich zu nehmenden Vereinigung der beiden in Faust und Helena verkörperten Prinzipien ist mit Bedacht keine historische oder stoffliche Gestalt, sondern ein Kunstprodukt: Euphorion ist die Allegorie der reinen Poesie und erstaunlicherweise zieht er die Verfahrensweise der durchgesungenen Oper unmittelbar mit sich: Sie beginnt bei seiner Geburt und endet mit seinem Tod, mit dem die beiden Prinzipien notwendigerweise, so scheint es, wieder auseinanderbrechen. Tatsächlich lässt sich aus Satzspiegel, verwendeten Versformen und Regieanweisungen eindeutig zeigen, dass *Arkadien* als vollständig gesungene Passage konzipiert ist. Das heißt, es gibt hier auch keine Rezitative mehr. Und damit verwendet Goethe die neuesten Entwicklungen des zeitgenössischen Musiktheaters.

Die Oper erscheint hier wie ein Echo auf Goethes emphatische Einschätzung in den *Tag- und Jahreshften*, wo er sie als die „vielleicht günstigste aller dramatischen Formen“<sup>32</sup> bezeichnete. Sie ist das poetische Drama schlechthin, das *allein* die beiden wichtigsten zeitgenössischen Tendenzen der Kunst synthetisieren kann.

Die Zusammenführung klassizistischer und romantischer Dichtung ausgerechnet durch die Oper ist in mehrfacher Hinsicht folgerichtig: Die ‚Klassiker‘ Goethe, Schiller und Herder waren sich gleichermaßen einig, dass der Chor, selbst wenn er (wie in Schillers *Braut von Messina*) als antikisierender Chor konzipiert war, nur als *Vertonung* auf der Bühne realisierbar sei. Die Oper ist zudem Ergebnis oder Bezugspunkt aller Versuche, das antike (Chor-) Drama wiederzubeleben und insbesondere der von Goethe, Schiller und

32 Tag- und Jahreshfte 1789. FA I, Bd. 17, S. 17.

Wieland gleichermaßen geschätzte Gluck hatte mit seiner Reformoper die fortdauernde Virulenz dieses Ansatzes bewiesen. Eigentlich ist die Oper als Verbindung antiker und moderner Dichtung eine so naheliegende Verfahrensweise, dass man eher fragen müsste, warum Goethe sie *erneut* gewählt hat.

In keiner anderen Gattung findet der Übergang zwischen der klassischen und der romantischen Ästhetik so problem- und bruchlos statt wie in der Oper, was sich u.a. darin zeigt, dass die ‚Klassiker‘ und ‚Romantiker‘ sich gleichermaßen auf Mozart beriefen. Erstaunlich ist auch, dass die Opernästhetiken von Goethe und E.T.A. Hoffmann zu etwa 80% deckungsgleich sind. Goethes Arkadienoper speist sich denn auch aus dem antiken Chordrama *und* den Elementen der avantgardistischen Librettistik.

Doch warum wird sie nach dem Zerbrechen der Allianz von Faust und Helena im Satyrspiel einer dionysischen Orgie aufgelöst?

Eine einleuchtende Erklärung hierfür bietet der bereits erwähnte Verweis auf das Vorbild der antiken Tetralogie, das antike Aufführungsprinzip, bei dem verschiedene Stücke in einer Reihung aufgeführt wurden, das Goethe folgendermaßen beschrieben hat:

Eine Tri- oder gar Tetralogie habe keineswegs einen zusammenhängenden Inhalt gefordert, also nicht eine Steigerung des Stoffs, [...] sondern eine Steigerung der äußeren Formen [...]. In diesem Sinne mußte nun das erste Stück groß und für den ganzen Menschen staunenswert seyn; das zweyte, durch Chor und Gesang, Sinne, Gefühl und Geist erheben und ergötzen; das dritte darauf durch Aeüßerlichkeiten, Pracht und Drang aufreizen und entzücken, da denn das letzte zu freundlicher Entlassung so heiter, munter und verwegen sein durfte als es nur wollte<sup>33</sup>.

Die Beschreibung lässt sich unschwer zuordnen, als *Vor dem Palast* und *Innerer Burghof* für die ersten beiden Stücke; die synästhetische Opernpassage vertritt das dritte Stück und der bacchantische Epilog den ‚gewagten und munteren‘ Schlussteil.

Besonders aufschlussreich ist in unserem Zusammenhang das sonst wenig beachtete Ende dieser Abhandlung, in dem Goethe die Opernaufführung als moderne, und zwar als die *einzig* genuin moderne Tetralogie beschreibt.

So sahen wir eine vollkommen ernste Oper in drey Akten, welche, in sich zusammenhängend, ihren Gang ruhig verfolgte. In den Zwischenräumen der drey Abtheilungen erschienen zwey Ballette, so verschieden im Charakter unter einander als mit der Oper selbst; das erste heroisch, das zweyte ins Komische ablaufend [...]. War dieses vorüber, so begann der dritte Akt der Oper, so anständig einherschreitend, als wenn keine Posse vorhergegangen wäre. Ernst, feyerlich, prächtig schloß das Ganze. Wir hatten also hier eine Pentalogie, nach ihrer Weise der Menge vollkommen genughuend.

33 FA I, Bd. 21, S. 489-490.



Noch ein Beyspiel fügen wir hinzu: denn wir sahen, in etwas mäßigeren Verhältnissen, Goldonische dreyaktige Stücke vorstellen, wo zwischen den Abtheilungen vollkommene zweyaktige komische Opern auf das glänzendste vorgetragen wurden. Beyde Darstellungen hatten weder dem Inhalt noch der Form nach irgend etwas miteinander gemein, und doch freute man sich höchlich, nach dem ersten Akt der Comödie, die bekanntbeliebte Ouverture der Oper unmittelbar zu vernehmen. [...] Beyfall erscholl bey dem Abschluß auch dieser Pentalogie, deren letzte Abtheilung gerade die Wirkung that wie der vierte Abschnitt der Tetralogien, uns befriedigt, erheitert und doch auch gemäßigt nach Hause zu schicken<sup>34</sup>.

Der Helena Akt realisiert damit nochmals ‚in nuce‘ genau jene von stofflicher Stringenz unabhängige Stationenform, die sich bereits in den *Präliumsdichtungen* abgezeichnet hat, die im *Walpurgisnachtstraum* ironisch auf die Spitze getrieben wird, in der *Mummenschanz* und *Klassischen Walpurgisnacht* wiederkehrt und für die Faustdichtung insgesamt konstitutiv ist.

Goethe gestaltet im Helena-Akt eine Synthese aus der in *Der Zauberflöte zweyter Theil* entwickelten chorischen Opernform und vereinigt sie mit Tendenzen seiner früheren Singspielkonzeption: Lynceus' Lieder folgen mit ihrem emphatischen Impetus Goethes Ariendefinition. Faust und Helena erhalten singend trotz ihres hochgradig allegorischen und abstrakten Charakters ein auf Goethes Singspielästhetik verweisendes Maß an Subjektivität. Allerdings nicht im Sinne einer emotional authentischen Subjektivität, weshalb für sie Arien im Sinne von Goethes Definition eines genuin individuellen und subjektiven Ausdrucks (wie für Gretchen) fehlen müssen, sondern als zeichenhaft gesetzte Subjektivitätspartikel, wie sie ohnehin für Opernhelden typisch sind. Das Drama mit seiner Konzeption authentischer Subjektivität bildet mithin hier nur noch die Folie, vor der die Figuren mit den Verfahrensweisen der Oper an mythische Typen angenähert werden.

So entsteht das, alle Verfahrensweisen des Musik- und Sprechtheaters verbindende, *Universaltheater* der Faustdichtung, das ohnehin alles bislang Dagewesene an Umfang übertraf.

## Das Nachspiel in *Bergschluchten*

Auch *Bergschluchten* erscheint als mit der Haupthandlung des *Faust* weitgehend unverbundene Szene. Auf der Ebene der Pakthandlung müsste eigentlich das Weltgericht mit Fausts Verdammnis oder Begnadigung durch den Herrn im Himmel erscheinen. Allein, wie eigentlich schon seit dem Vor-

34 FA I, Bd. 21, S. 490-491.

spiel klar ist, ist auch dieser nur eine Figur der Bretterbühne und der Prolog des zweiten Teils, die *Anmutige Gegend*, zeigt überdies, dass in der Transzendenz des zweiten Teils ganz andere Gottheiten regieren – die Naturgeister nämlich, denen moralische Bedenken als Menschenzeug weitgehend fremd sind. Das Stück war in der Logik des Weltgerichts also nicht zu beenden und Goethe behilft sich, indem er es buchstäblich ‚in Luft auflöst‘. Die teils gesungene, teils deklamierte Szene führt einen Himmel von Luft und Feuchte vor, in den, wie Albrecht Schöne gezeigt hat<sup>35</sup>, Goethes meteorologisches Tagebuch eingegangen ist und mit der er zugleich wieder auf die Bühnenbildstiche zu *Cestis Il pomo d'oro* zurück kommt. Das plakative gegenreformatorische Personal mit dem Chor der seligen Knaben und Doktor Marianus ist nur der luftige Schleier, der diesen in Wahrheit entgötterten Himmel zudeckt.

Der bombastische und scheinbar versöhnliche Schluss, den Goethe seiner Faustdichtung entgegen der Evidenz der Tragödienform anfügt, hat sein Vorbild in der ernsten Oper des 18. Jahrhunderts: Das *lieto fine*, in dem die opera seria am Ende dem Tyrannen die Ehre erweist, steht im Zusammenhang mit deren Funktion als Beweis für die prästabilisierte Harmonie des Welttheaters bzw. der rechtmäßigen Herrschaftsform des Absolutismus. Goethe hat die verschleiernde Funktion des *lieto fine*, die zugleich als Konvention überdeutlich ist, bereits in seinen Singspielen analog zur Operntradition für die Realisation ambivalenter Schlüsse verwendet. Der in *Grablege* realisierte Nihilismus der Menschheitstragödie wird durch das *lieto fine Bergschluchten* gemildert, wie das Satyrspiel der antiken Tetralogie die Tragödie alternierte ohne sie zu entkräften. So wird der Schein eines harmonischen Weltganzen erzeugt, der zugleich durchsichtig und blendend genug ist, dass wie bei der *Zauberflöte* „dem Eingeweihten [...] der höhere Sinn nicht entgehen“<sup>36</sup> sollte, und der Dichter zugleich den Zuschauer „befriedigt, erheitert und doch auch gemäßigt nach Hause [...] schicken“<sup>37</sup> konnte.

## Schluss

Abschließend sei die Frage nach dem Unterschied zwischen dem Wagnerschen und dem Goetheschen Welttheater, resp. die Verortung des letzteren

35 Albrecht Schöne, *Fausts Himmelfahrt. Zur letzten Szene der Tragödie*. Abdruck eines Vortrags, gehalten am 18. Mai 1994 in der Carl-Friedrich von Siemens-Stiftung, Hamburg 1994.

36 FA II, Bd. 12, S. 220.

37 *Über das Satyrspiel der antiken Tetralogie*. In: FA I, Bd. 21, S. 491.

innerhalb der Welttheaterkonzeptionen des 19. und 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen.

Für Goethe wie später für Wagner gilt, dass die christliche Religion als Bühne des Welttheaters abgespielt ist. Doch während Goethe in *Bergschluchten* lustvoll die Befreiung der Bildlichkeit von der Dogmatik feiert (durchaus um den Preis, dass ihm persönlich der Wind der transzendentalen Obdachlosigkeit die größtmögliche Panik vor dem Tod eingeblasen hat), war Wagner auf der Suche nach einem *neuen* Mythos in dem sich alle Künste in einem Gesamtkunstwerk zusammenschließen zu etwas, das im Ergebnis ein Gebilde aus einem Guss ist und im Idealfall die romantische Idee vom Kunstwerk als der neuen Religion an die Stelle der transzendenten Obdachlosigkeit rückt.

Goethes alle Theaterformen versammelndes Universaltheater nimmt im Gegensatz dazu bereits die Erkenntnis der klassischen Moderne vorweg, wonach es an Betrachtung der sich verdinglichenden Welt keine einheitliche noch umfassende Welt Darstellung mehr geben kann und realisiert eine sammelnde, eine enzyklopädische Dichtung, für die die Oper den einzigen „poetischen Reif“<sup>38</sup> zu geben vermochte – da sie schon lange vor dem Sprechdrama gelernt hatte, in fröhlicher Anarchie mit der Diskrepanz zwischen dem sinnsetzenden Anspruch des Welttheaters und der Wirklichkeit zu leben.

---

38 An Schiller am 22.6.1797. MA, Bd., 8.1, S. 363.



PETER THIERGEN (Bamberg)

## Der Teufel als Regisseur. Die Welt als Marionettentheater bei Nikolaj Gogol'

Die Welt ist eben *die Hölle*, und die Menschen sind einerseits die gequälten Seelen und andererseits die Teufel darin.

Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena II*, § 156

### I. Vorbemerkung

Nikolaj Gogol' (1809–1852) gilt nicht wenigen Kritikern „als größter und ungewöhnlichster Autor“ Rußlands<sup>1</sup>. Kein Geringerer als Anton Čechov formulierte im Mai 1889 in einem Brief an A. S. Suvorin: „Das ist der größte russische Schriftsteller“ (*Èto veličajšij russkij pisatel'*). Nabokov stellte ihn, zusammen mit Tolstoj, an die Spitze der russischen Prosaautoren. So relativ solche Wertungen auch immer sein mögen: sie stehen für Gogol's Weltruhm unter Kennern. „Größter Autor“ kann bis zum 19. Jahrhundert in Europa oder Rußland nur sein, wem es ums Ganze des Daseins geht, um das Totum der Existenz als Sinnfrage zwischen Heilsweg und Scheitern, zwischen Diesseits und Jenseits. Gogol' ist lange als bloß heiter-jokusierender „Humorist“ für das unbedarfte Zwerchfell eingestuft worden, als Folkloreautor, als Satiriker oder Sozialankläger, als bloßer Sprachartist oder formalistischer Stildrechsler. Auch wenn er all diese Segmente bedienen kann, darf er doch nicht auf sie reduziert werden. Die jüngere Forschung hat für die Korrektur dieses Bildes viel getan. Gogol' ist vielmehr ein Weltmodellentwerfer, ja ein Welttheatererschaffer. Hierbei unterliegt er freilich der Obsession, der Mensch könne allzu leicht schuldhaft den redemptorischen Weg verfehlen und zur *praeda diaboli*, zur „Beute des Teufels“ werden. Gogol' entwickelte im Laufe seines

1 Vgl. e. c. A. P. Davydov, *Duša Gogolja. Opyt sociokul'turnogo analiza*, Moskva 2008, S. 11. Siehe auch S. G. Bočarov (sost.), *Gogol' v russkoj kritike. Antologija*, Moskva 2008, oder S. A. Gončarov (sost.), *N. V. Gogol': Pro et contra. Antologija*, Tom I, Sankt-Peterburg 2009.

Lebens eine sich intensivierende panische Angst vor dem Jüngsten Gericht und wurde immer mehr zu einem manichäischen Eiferer. An diesem autobiographisch bzw. autotherapeutisch verhakten Reduktionismus einer *idée fixe* ist er letztlich als Autor zugrunde gegangen.

Gogol's bekanntestes Werk sind die 1842 erschienenen *Mertvye duši*. Es ist ein Unterschied, ob die deutsche Übersetzung des Titels „Die toten Seelen“ oder artikellos „Tote Seelen“ lautet, wie zuletzt die neue Übertragung von Vera Bischitzky vorschlägt<sup>2</sup>. Die Variante „Die toten Seelen“ betont stärker den sozialhistorischen Zusammenhang mit der russischen Leibeigenschaft, da verstorbene Leibeigene, die gleichwohl noch in den staatlichen Revisionslisten standen und für die Steuern gezahlt werden mußten, gelegentlich „tote Seelen“ hießen. Mit Verkauf oder Beleihung solcher nichtexistenten „toten Seelen“ waren hin und wieder betrügerische Finanzgeschäfte verbunden. Entsprechend ist auch Čičikov, der Zentralheld der *Mertvye duši*, ein „Leichenhändler“<sup>3</sup>. Die Variante „Tote Seelen“ hingegen stellt eher existentielle – moralische, religiöse, geistige – Aspekte in den Vordergrund. Die Zensur warf Gogol' sogar Blasphemie vor mit der Begründung, sein Titel leugne die Unsterblichkeit der Seele<sup>4</sup>. Als Gesamtplan hatte Gogol' vorgeschwebt, nach dem Vorbild Dantes gleichnishaft eine russische *Göttliche Komödie* in drei Teilen zu entwerfen. Der Auftakttext von 1842 sollte ein Äquivalent für Dantes *Hölle* sein<sup>5</sup>. Die Titelwahl von Vera Bischitzky ist also vollkommen gerechtfertigt.

Hans-Peter Hasenfratz hat in seiner Abhandlung *Die toten Lebenden* darauf hingewiesen, daß „biologisch lebende“ Tote von „biologisch toten“ Toten zu unterscheiden sind. Als biologisch lebende Tote können die Sünder, als biologisch tote Tote die Verdammten bezeichnet werden. In jedem Fall bedeutet in christlichen Gesellschaften Gottesferne „Todesgefahr“<sup>6</sup>. Neben theologischen Kategorien wie „Sünder“ steht die ethologische Kategorie des „normwidrigen Verhaltens“. Beide können denselben Sachverhalt bezeich-

2 Nikolai Gogol, *Tote Seelen*. Aus dem Russ. neu übersetzt von Vera Bischitzky, Düsseldorf 2009.

3 Vgl. U. Heftrich, *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans „Die toten Seelen“*, Hürtgenwald 2004, S. 194f.

4 Zu den Implikationen der deutschen Titelwahl vgl. die in Anmerkung 2 genannte Neuübersetzung S. 455 und 501ff. Zu den Zensureingriffen vgl. Gogol's Brief vom 7. Januar 1842 an P. A. Pletnev.

5 Zum „dantesken Gesamtplan“ vgl. zuletzt Heftrich (wie Anm. 3), passim.

6 H.-P. Hasenfratz, *Die toten Lebenden. Eine religionsphänomenologische Studie zum sozialen Tod in archaischen Gesellschaften*, Leiden 1982, S. 55ff., 58ff. u.ö.

nen<sup>7</sup>. Gogol<sup>8</sup> sah bewußt-unbewußt zunächst beides zusammen, verlagerte dann aber den Akzent immer stärker auf die theologische bzw. religiöse Ebene, wobei die Vorstellung der Apokalypse eine immer größere Bedeutung erhielt<sup>8</sup>. Der Tod kann primär sozial, theologisch (Jüngstes Gericht) oder medizinisch-biologisch definiert werden. Gogol's Erschrecken erfaßte vor allem die ersteren Sichtweisen, während die Moderne das Leben, laut Hasenfratz und anderen, eher als biologische Gegebenheit definiert<sup>9</sup> und den Tod areligiös ausblendet.

## II. „Idealisten aus der Nähe des Sumpfes“

Thomas Mann hat wiederholt vorgetragen, er sei von zwei Grunderfahrungen geprägt worden: vom Erlebnis Nietzsches und vom Erlebnis „des russischen Wesens“ durch die russische Literatur, die er eine „heilige“ nannte. In landläufiger Vorstellung wird in diesem Zusammenhang zumeist sein Interesse für Tolstoj, Turgenev, Dostoevskij, Čechov und Merežkovskij genannt. Dabei wird häufig übersehen, welch grundsätzliche Bedeutung Thomas Mann gerade Gogol<sup>9</sup> eingeräumt hat. In seinem Text *Russische Anthologie* von 1921 hält er fest:

Mit einem Wort, von Gogol an ist die russische Literatur modern; es ist mit ihm alles auf einmal da, was seither so dichte Überlieferung in ihrer Geschichte geblieben ist: statt der Poesie der Kritizismus, statt der Naivität die *religiöse* Problematik und statt der Heiterkeit die Komik. Namentlich diese. Seit Gogol ist die russische Literatur komisch, – komisch aus Realismus, aus Leid und Mitleid, aus tiefster Menschlichkeit, aus satirischer Verzweigung [...] Was ist es denn aber, was der russischen Komik diese menschlich gewinnenden Kräfte verleiht? Dies, ohne Zweifel, daß sie *religiöser* Herkunft ist, – an ihrer literarischen Quelle gleich, bei Gogol, [...] ist es nachzuweisen<sup>10</sup>.

Nach Ansicht Thomas Manns kommt von Gogol<sup>9</sup> her, was sich bei Dostoevskij als „Krankheit und Kreuzesnot“ manifestiert, als „Leiden der Hölle [...], das in Wahrheit das Leiden dieser Erde ist“<sup>11</sup>. Thomas Mann hatte eine Ahnung davon, daß Gogol<sup>9</sup> der russischen Literatur jene Beklemmung

7 Vgl. ebd., S. 139, Anm. 163.

8 Zum Apokalypse-Aspekt vgl. V. M. Gljanc, *Gogol' i apokalipsis*, Moskva 2004.

9 Hasenfratz (wie Anm. 6), S. 87f. u.ö.

10 T. Mann, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 10, Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag 1960, S. 594f. (Hervorhebung von mir, P. T.).

11 Ebd., S. 600. Symptomatisch für eine kaum nachvollziehbare Mißachtung Gogol's durch die Thomas-Mann-Forschung ist das von H. Koopmann herausgegebene *Thomas-Mann-Hand-*

vermittelt hat, die aus dem Wissen resultiert, daß das Teuflische als dämonisches Malum jederzeit das göttliche Bonum und soteriologische Verheißungen aushebeln kann.

Nietzsche, das andere große Erlebnis Thomas Manns, hat seinerseits Gogol' in die Ahnengalerie der, wie er sagte, „großen Dichter“ gestellt. Er vergleicht Gogol' u.a. mit Byron, Leopardi und Kleist, schreibt diesen Autoren eine gebrochene Seele mit „innerer Besudelung“ zu, ein quälendes Gedächtnis, das nichts vergessen könne. Sie lebten mit einem „wiederkehrenden Gespenst von Unglauben“, seien „oft in den Schlamm verirrt“<sup>12</sup> und „Idealisten aus der Nähe des *Sumpfes*“<sup>13</sup>. Genau diese Stelle hat Thomas Mann in einem Vorwort zu einer russischen Dichteranthologie von Alexander Eliasberg zitiert<sup>14</sup>.

Wer sich mit Gogol' auskennt, weiß, daß es bei ihm eine häufig wiederkehrende Bildlichkeit von Pfütze, Morast und Sumpf gibt. So wie sich bei Nietzsche das konkrete und übertragene Bild der Ver-Wüstung als Flugsanddünenmoloche des Bösen findet, so ist Gogol's Schaffen durchzogen von Deskriptionen der Ver-Sumpfung als Überlagerung von Natur- und Seelenlandschaft.

### III. Gogol's Hyperästhesie

Wer war dieser Nikolaj Vasil'evič Gogol', dieser „Idealist aus der Nähe des Sumpfes“ (Nietzsche) und Begründer der russischen literarischen Moderne (T. Mann)? Ich versuche in aller Kürze eine Art Psychogramm. Nicht zufällig gibt es zu Gogol' zahlreiche psychoanalytische Untersuchungen. Gogol' ist in der russischen Literatur mit seiner Kombination von Phantasie Reich tum, Seelenchaos, analytischem Röntgenblick und religiösen Obsessionen nur mit Dostoevskij zu vergleichen. Eines der wichtigsten Schlüsselwörter Gogol's lautet (russ.) *besporjadok* bzw. im Fremdwort *konfuzija*, also Unordnung, Konfusion, (engl.) Disorder. Zerstörer des Ordo-Gedankens und

buch, 3., aktualisierte Aufl., Stuttgart 2001, S. 200–211 („Thomas Mann und die russische Literatur“), wo Gogol' nur marginal erwähnt wird.

12 F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. v. K. Schlechta, Darmstadt/München 1966 u.ö., Bd. 2, S. 743 (*Jenseits von Gut und Böse*).

13 Ebd., S. 1057 (*Nietzsche contra Wagner*). Hervorhebung im Original.

14 Vgl. *Bildergalerie zur russischen Literatur*. Ausgewählt u. hg. von Alexander Eliasberg. Eingeleitet von Thomas Mann, München 1922, Einführung.



diabolischer Urheber der Ordnungslosigkeit ist, im christlichen Modelldenken und anderswo, der Teufel. Das Wort „diabolisch“ kommt vom altgriechischen Verbum „diaballein“, was so viel heißt wie „durcheinanderwerfen, verwirren, Konfusion stiften“.

Konfusion herrschte auch in Gogol’s Seelenhaushalt. Er litt an permanenter Identitätsgefährdung, war getrieben von der Suche nach einem festen Sitz im Dasein und kämpfte Zeit seines Lebens um die Gewißheit eines *centrum securitatis*.

Von Herkunft Ukrainer, schrieb er in russischer Sprache. Im slavischen Raum sozialisiert, lebte er viele Jahre in Westeuropa, darunter im katholischen Italien. Zeitweilig überlegte er, von der Orthodoxie zum Katholizismus überzutreten. Anfänglich wußte er nicht, ob er Hochschullehrer oder Schriftsteller werden sollte. Seine ersten Werke veröffentlichte er anonym bzw. pseudonym, erst später autonym. Er hatte einen ausgeprägten Hang zur Schauspielerei, war eitel und animos, verabscheute aber zugleich seinen Narzißmus. Permanent wurde er von Hypochondrie und psychosomatischen Leiden gequält, später zunehmend von Depressionen, schrieb sich aber in wachsendem Maße die Rolle eines Heilsbringers und Rußland-Präzeptors zu. Innerfamiliär stand er vermutlich in ödipalen Verstrickungen und entwickelte später homosexuelle Neigungen, die zu tabuisieren und also zu unterdrücken waren<sup>15</sup>. Heiratsversuche scheiterten. Schließlich kollidierte in Gogol’ höchster literarischer Selbstanspruch mit größtem literarischem Selbstzweifel, ja mit Selbstvernichtung. Immer wieder hat Gogol’ publizierte wie nicht publizierte Werke verbrannt und in Autodafés regelrechte Selbstdestruktion betrieben. Die *Toten Seelen* sind deshalb ein Torso geblieben. Texte gab Gogol’ nur aus der Hand, wenn er sie vielfach skrupulös überarbeitet hatte<sup>16</sup>.

Kein anderer russischer Klassiker ist von solchen Identitätskrisen, Disharmonien und Hyperästhesieanfällen heimgesucht worden wie Gogol’. Seine Existenz war zerrissen zwischen Großmannssucht und Versagensangst, zwischen Manien und Phobien, zwischen Daseinsqual und kaschierender

---

15 Vgl. u.a. S. Karlinsky, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Cambridge, Mass./London 1976, oder D. Rancour-Laferrriere, *Out from under Gogol’s Overcoat. A Psychoanalytic Study*, Ann Arbor 1982.

16 Vgl. P. Thiergen, *Imitation, Elaboration, Inspiration. Zum Problem der ‚literarischen Werkstatt‘ am Beispiel der russischen Literatur*, in: S. Kempgen u.a. (Hrsg.): *Rusistika-Slavistika-Lingvistika. FS für Werner Lehfeldt zum 60. Geburtstag*, München 2003, S. 362–378, bes. 370ff.

Fassadenbildung, am Ende existentiell zwischen „Wahn und Wahrheit“<sup>17</sup>. Er war ein Sucher ohne Urvertrauen, ohne Gott- und Menschenvertrauen, aber zugleich einer der größten Autoren der Weltliteratur.

#### **IV. Das Angstsyndrom zwischen Gott und Teufel**

Das Dilemma dieses zweifelnd-verzweifelten Menschen und genialen Künstlers kann man nun an einer Gestalt festmachen und weiter erklären, nämlich an der Gestalt des Teufels. Der Sucher Gogol' und der Versucher als Macht des Bösen schaffen ein Begegnungsfeld, auf dem das Produktiv-Konstruktive der Kunst durch die Destruktion des Menschen Gogol' erkaufte wird. Hyperästhesie endet in Anästhesie: auf diese Formel kann Gogol's tragischer Werdegang gebracht werden.

Gogol' ist aufgewachsen in der damals üblichen Dressurerziehung zwischen Gebot und Verbot, zwischen Präskription und Strafandrohung. Das wichtigste Präskriptionssystem waren die zehn Gebote. Hinzu kamen weitere ausgeprägte Bibelstellen und kanonisierte Texte der Kirchenväter. Die obersten Leitsätze, nach denen Gogol' erzogen wurde und die er regelrecht internalisiert hat, lauteten:

- Gott sieht alles
- der Teufel treibt überall sein Unwesen
- wer dem Versucher nachgibt, wird Höllenstrafen erleiden.

Diese drei Grundsätze gehörten zu den unumstößlichen Glaubensmaximen Gogol's. Er blieb Zeit seines Lebens in diesem Restriktionskäfig gefangen. Da die drei Sätze apriorische Wucht haben, will ich kurz auf sie eingehen.

##### **1. Gott sieht alles**

In einem Mahntext der 1840er Jahre schreibt Gogol', nunmehr seinerseits ganz theologischer Warnprediger mit vertikalem Denken: „Uns alle sieht von oben der himmlische Heerführer, und nicht die kleinste unserer Ta-

---

17 Vgl. dazu das gleichnamige Kapitel bei Heftrich (wie Anm. 3), S. 21–31.

ten entgeht seinem Blick<sup>18</sup>. Das war freilich keine späte Erkenntnis. Schon in jungen Jahren hatte Gogol' seiner Mutter Erziehungsratschläge gegeben und sie beauftragt, der Schwester Ol'ga Vasil'evna einzupflegen, „daß Gott alles sieht, alles weiß, was immer sie tut“<sup>19</sup>. Das „Fundament von allem“ seien die „Regeln der Religion“ (pravila religii). Sehr wahrscheinlich bezieht sich Gogol' hierbei auf die Texte der Mönchsregeln (siehe zu diesen unten Abschnitt IX), in welchen der Panoptes-Gott ein Topos war. Akzeptiert man diese Annahmen, lebt der Mensch in totaler Supervision, ja in einem totalitären Überwachungssystem. Er sitzt in der moralischen Falle. Gott sieht alles und alle. Für den heranwachsenden Gogol' war das eine schwere Hypothek. Wie jeder Mensch machte er sich der gelegentlichen Lüge und Verstellung, des Tierequälens, der Eitelkeit, des Neides, vermeintlicher sexueller Verfehlungen etc. p. p. schuldig. ‚Normale‘ Vergehen wuchsen sich in seiner Vorstellung zu regelrechten Lastern, ja Todsünden aus. Vor Gott ist jedermann und jedefrau gläsern. Datenschutz gibt es nicht. Man nennt das gelegentlich Tugendterror. In Eric Hoffers *Der Fanatiker* heißt es: „Eine erhabene Religion erzeugt ganz unvermeidlich ein starkes Schuldbewußtsein. Es bildet sich ein notwendiger Kontrast zwischen der Erhabenheit des Bekenntnisses und der Unvollkommenheit der praktischen Durchführung“ (Abschnitt 72). Wehe dem, der eine Verfehlung ungebeichtet und ungebüßt ließ.

## 2. Der Teufel ist omnipräsent

Das Mittelalter wurde, wie u.a. der Religions- und Mentalitätsgeschichte Peter Dinzelbacher gezeigt hat, von der Drohkulisse „Ubique diabolus“ beherrscht. Auch in Orthodoxie und russischem Volksglauben kommt dem Teufel eine überragende Rolle zu. Es gibt für ihn in Hoch- und Umgangssprache zahllose Benennungen, und kaum eine davon gehört zu den Euphemismen<sup>20</sup>. Die russischen Wörter „bes“ (Dämon, Teufel) und „bojat'sja“

18 N. V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 8, Leningrad 1952, S. 368: „Vsech nas ozirajet svyše nebesnyj polkovodec, i ni malejše naše delo ne uskol'zaet ot ego vzora“. (Alle Übersetzungen aus dem Russ. von mir, P. T.).

19 Ebd., Bd. 10, Leningrad 1940, S. 281: „[...] govornice, čto bog vsě vidit, vsě znaet, čto ona ni delaet“ (Brief vom Oktober 1833).

20 Vgl. e. c. A. Schmücker, *Gestalt und Wirken des Teufels in der russischen Literatur von ihren Anfängen bis ins 17. Jahrhundert*, Diss. Bonn 1963; S. V. Maksimov, *Nečistaja, nevedomaja i kresnaja sila*, Sankt-Peterburg 1994 (zuerst 1903); T. A. Novičkova (sost.), *Russkij demonologičeskij slovar'*, Sankt-Peterburg 1995, S. 44ff., 495ff., 577ff. u.ö.; V. M. Mokienko,

(sich fürchten) sind etymologisch verwandt. Für das verbreitete Fluchen und Schimpfen mit Teufelsbezug gibt es ein spezielles Verbum: *čertychat'sja*. In altrussischen Texten war zu lesen, daß ein Zar, der die Gebote Gottes verletzt, ein „Diener Satans“ sei. In den russischen Heiligenviten gehörte der Kampf gegen den Teufel zu den verbreitetsten Topoi, und gerade in der fortschreitenden Neuzeit nahm die russische Teufelsangst immer stärkere Ausmaße an<sup>21</sup>. Um so wichtigere Korrektive waren die bekannten Nachfolgeideale der *imitatio angelorum*, *imitatio apostolorum* oder *imitatio Christi*<sup>22</sup>. Noch jüngst konstatierte der bekannte russische Schriftsteller Viktor Erofeev, die russische Volksmoral sei „religiös“ begründet, betrachte das Erdenleben als „sündhaft“ und „von teuflischen Mächten gelenkt“<sup>23</sup>.

Nach Gogol's Vorstellung findet zwischen Gott und Teufel ein immerwährender Kampf statt. Kampfobjekt und Kampfstätte ist der Mensch. Er muß sich zwischen Gut und Böse, zwischen Errettung oder Höllenqual entscheiden. Es gibt hier nur ein Entweder-Oder. Herrschaftsgebiet des Teufels ist das Diesseits der Menschenwelt<sup>24</sup>. Die Vorstellung mancher Kirchenväter (Origenes, Gregor von Nyssa), auch die Teufelswelt könne zu Bekehrung und zur Allversöhnung mit Gott zurückfinden, war der Orthodoxie nicht geheuer. Wer solche Lehren der sog. *Apokatástasis pantôn* verbreitete, konnte dem Bannfluch (russ. *anafema*) unterliegen<sup>25</sup>. In der orthodoxen Eschatologie gilt der Grundsatz: „Gerechte Seelen erwartet das leuchtende Paradies, alle Sün-

---

*Obrazy russkoj reči. Istoriko-étimologičeskie očerki frazeologii*, Sankt-Peterburg 1999 (2. Aufl. 2007), S. 259f., 266, 282ff. u.ö.; A. V. Nikitina: *Russkaja demonologija*, Sankt-Peterburg 2006, S. 341ff.

21 Vgl. T. R. Rudi, *O kompozicii i topike žitij prepodobnych*, in: Trudy Otdela drevnerusskoj literatury 57 (2006), S. 431–500, bes. 483ff. und 499. Zum 17. Jahrhundert A. V. Pigin, *Aus der Geschichte der russischen Dämonologie des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 120 u.ö.

22 Vgl. D. Christians, *Athleten, Ackerbauern und Hirten: Typisierung der Heiligenverehrung im Gottesdienstmenäum*, in: D. Christians u.a. (Hrsg.), *Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina*. Festgabe für Hans Rothe zum 80. Geburtstag, München/Berlin 2009, S. 151–176.

23 V. Jerofejew, *Seelen im Sonderangebot*, in: FAZ Nr. 252 vom 30. Oktober 2009, S. 34.

24 Vgl. hierzu auch Mokienko (wie Anm. 20), S. 265ff.

25 Vgl. A. V. Pigin, *Drevnerusskaja legenda o „kajuščemsja“ bese (K probleme apokatastasisa)*, in: *Evangel'skij tekst v russkoj literature XVIII–XX vekov*, vyp. 2, Petrozavodsk 1998, S. 122–139, bes. 133ff. Zur Apokatastasis ansonsten u.a. L. Scheffčzy, *Apokatastasis: Faszination und Aporie*, in: *Internat. Katholische Zs.* 14 (1985), S. 35–46; H. U. von Balthasar, *Apokatastasis*, in: *Trierer Theolog. Zs.* 1988, S. 169–182; oder M. Striet, *Streitfall Apokatastasis*, in: *Theolog. Quartalschrift* 184 (2004), S. 185–201.

der aber ewige [Höllen]Qual“<sup>26</sup>. An dem universalen Endgericht mit seiner Einteilung in Gerechte (pravedniki) und Sünder (grešniki) führt kein Weg vorbei.

Wenn das russische Denken primär von einem Dualismus bzw. Antagonismus „gut“ – „böse“ resp. „Paradies“ – „Hölle“ ausgeht, vertritt es eine – wie Lotman/Uspenskij formuliert haben – „prinzipielle Polarität“. Das westliche Denken hingegen kennt zwischen beiden Extremen eine „natürliche Sphäre“, nämlich das Fegefeuer. Diese Sphäre des Fegefeuers, die eine Rettung der Sünder ermöglicht, bildet laut Lotman/Uspenskij eine „strukturelle Reserve“ des westlichen Ausgleichsdenkens, die der Orthodoxie fremd ist<sup>27</sup>. Nach deren Vorstellung kann der Mensch im alten Russland entweder nur heilig oder nur sündhaft sein. *Tertium non datur*.

Genau vor diesem Entweder-Oder-Dilemma glaubte auch Gogol‘ zu stehen, und er geriet angesichts seiner vermeintlichen oder tatsächlichen Sündenregister von Kindheit an in Panik. Die Existenz des Teufels war für ihn ein unzweifelhaftes Faktum und damit eine reale, existentielle Gefahr, nicht etwa nur eine harmlose Erfindung des Volks- oder Aberglaubens. Wenn manche Gogol‘-Interpreten bis heute meinen, sein Teufel sei ein folkloristischer Jokus, irren sie gewaltig. Hegels vielzitierten Satz über die Menschen der Aufklärung: „Den Bösen sind sie los, das Böse ist geblieben“, hätte Gogol‘ nicht akzeptiert.

In den 1840er Jahren schreibt er vielmehr:

Der Teufel ist nunmehr ganz ohne Maske in die Welt getreten. Der Geist der stolzen Hybris hat aufgehört, in diversen Verkleidungen zu erscheinen und die abergläubischen Menschen zu erschrecken, er ist in seiner ureigenen Gestalt erschienen. Da er spürt, daß sie seine Herrschaft anerkennen, hat er aufgehört, sich vor den Menschen zu verstellen (on perestal uže i činit’sja s ljud’mi)<sup>28</sup>.

26 Pigin (wie Anm. 25), S. 136.

27 Ju. Lotman/B. Uspenskij, *Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts)*, in: *Poetica* 9 (1977), S. 1–40, bes. 2ff. Siehe auch R. Grüber/I. Smirnov, *Die Geschichte der russischen Kulturosophie im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in: *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 44* (1997), S. 5–18, oder Sch. Schahadat, *Russland – Reich der falschen Zeichen. Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol’* [...], ebd., S. 95–150.

28 Gogol’, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 8 (wie Anm. 18), p. 415.

Der „Geist der Finsternis“ (duch t'my) sei dabei, die Macht des „himmlichen Herrschers“ zu besiegen. Nabokov wird später sagen, Gogol' habe mehr an die Existenz des Teufels als an die Existenz Gottes geglaubt<sup>29</sup>. Diese panische Angst vor dem Triumph des Bösen veranlaßte Gogol', unmittelbar vor seinem Tod Gott anzuflehen, dieser möge „Satan in Ketten legen“, damit seine – Gogol's – Freunde und alle Menschen nicht „tote“, sondern „lebende Seelen“ sein könnten: „Erbarme dich meiner, des Sündigen, vergib mir, o Herr! Lege Satan von neuem in Ketten durch die geheimnisvolle Kraft des heiligen Kreuzes! Seid nicht tote, sondern lebende Seelen“<sup>30</sup>. Die Pathologie des manichäischen Weltbildes hatte Gogol' voll im Griff. Daran hat auch die im Frühjahr 1848 unternommene Pilgerreise nach Jerusalem nichts geändert.

Das Teufelsthema ist in der Gogol'-Forschung lange unterschätzt und erst von Dmitrij Merežkovskij um 1900 gebührend behandelt worden<sup>31</sup>. Thomas Mann nannte Merežkovskij „den genialsten Kritiker und Weltpsycholog seit Nietzsche [...], dessen [...] völlig beispielloses Werk über Gogol ich überhaupt nicht wegstelle!“<sup>32</sup>

### 3. Die Angst vor der Hölle

Wenn der Teufel und sein Triumph als vollkommen reale Möglichkeiten angesehen werden, dann gibt es auch einen Glauben an die reale Existenz der Hölle, mitsamt allen Höllenstrafen und -qualen. Genau so ist es bei Gogol'. In dem schon oben zitierten Brief aus dem Jahre 1833 erinnert Gogol' seine Mutter an ein Kindheitserlebnis und schreibt:

Ich hatte Sie gebeten, mir vom Jüngsten Gericht zu erzählen, und Sie haben mir, dem Kind, [...] so eindringlich, so furchtbar die ewigen Qualen der Sünder beschrieben, daß es mich tief erschütterte und in mir eine umfassende Empfindungsfähigkeit weckte. Das drang tief in mich

29 Vgl. Bočarov (wie Anm. 1), S. 441.

30 Zitiert nach V. A. Voropaev, „*Net drugoj dveri...*“. *Evangelie v žizni Gogolja*. In: *Evangel'skij tekst v russkoj literature XVIII–XX vekov*, vyp. 3. Petrozavodsk 2001, S. 179–197 (Zitat 197).

31 D. Mereschkowskij, *Gogol und der Teufel*. Deutsch von A. Eliasberg, Hamburg/München 1963 (zuerst russ. 1906).

32 T. Mann, Bd. 10 (wie Anm. 10), S. 596. Siehe dazu auch U. Heftrich, *Thomas Manns Weg zur slavischen Dämonie. Überlegungen zur Wirkung Dmitri Mereschkowskis*, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 8 (1995), S. 71–91.

ein und brachte später in mir die gewaltigsten Gedanken hervor<sup>33</sup>. Auch der Schwester müsse beigebracht werden, „welche schrecklichen, grausamen Qualen die Sünder erwarten“<sup>34</sup>.

Hier haben wir nicht nur einen Beleg für Gogol's Selbstzuschreibung von Hyperästhesie, sondern auch die triadische Drohkulisse von Sündhaftigkeit, Verurteilung zu Höllenqualen und Ewigkeit der Verdammnis. Diese Trias tritt um so deutlicher hervor, als die Mutter zugleich die paradiesischen Seligkeiten als Belohnung für die nicht-sündhaften Gerechten beschrieben hatte. Auch hier begegnet wieder das Entweder-Oder-Schema, welches dem Menschen nur die Wahl zwischen Bestrafung und Belohnung läßt. Gogol' fühlte sich sein Leben lang in diesen Schraubstock eingespannt, zumal es in Russland einen traditionellen Geständnis- und Beichtzwang gab, der vielfältige Reue- und Bußpraktiken hervorgebracht hatte. Diese Traditionen machten es dem Sowjetsystem später so leicht, die unsägliche Praxis der stalinistischen Selbstkritik, Selbstanklage und Selbstverurteilung zu etablieren<sup>35</sup>.

Der russische Begriff für „Jüngstes Gericht“ bzw. „Last Judgement“ lautet „Strašnyj Sud“, d.h. wörtlich „Furchtbares Gericht“. Diese Verschärfung im Adjektiv verstärkte den Drohcharakter, so daß die Angst vorm „Heulen und Zähneklappern“ nochmals intensiviert wurde.

Bei Gogol' kam nun noch ein weiteres hinzu. Seine Hyperästhesie und sein psychologischer Scharfblick brachten ihn dazu, permanent bei sich und anderen das gesamte Register der stets drohenden Gedanken-, Wort- und Handlungssünden zu notifizieren. Gogol' ist, worauf die Forschung lange schon hingewiesen hat, ein Präfreudianer ersten Ranges. Der Schraubstock zwischen Hölle und Paradies wird bei ihm verschärft durch den Schraubstock zwischen Es und Über-Ich. Die teuflischen Triebe des Es liegen bei ihm im dauernden Widerstreit zur Über-Ich-Maxime „Gott sieht alles“. Einen Ausgleich zwischen Es und Über-Ich im eigenen, personalen Ich hielt er – je älter er wurde – für um so weniger wahrscheinlich.

---

33 Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 10 (wie Anm. 19), S. 282.

34 Ebd., S. 281. Zu Gogol's „Masochismus“ mit „religiöser Verbrämung“ vgl. Heftrich (wie Anm. 3), S. 28f.

35 Vgl. B. Unfried, „Ich bekenne“. *Katholische Beichte und sowjetische Selbstkritik*, Frankfurt/New York 2006; S. Sasse, *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*, München 2009.

Gogol' fehlte jene dritte Sphäre als „strukturelle Reserve“, welche Lotman/Uspenskij dem Westen zu- und Russland abgesprochen haben. Sein Denksystem wird dominiert von der Dichotomie negativ-positiv, falsch-wahr, böse-gut. Er repräsentiert damit jene Werteinteilung der russischen Kulturosophie, die man als „Axio-logie der Heterovalenz“ bezeichnet hat<sup>36</sup>. Die Äquivalenz des Sowohl-Als-auch hat hier keinen oder nur einen nachgeordneten Platz. Wer in diesem kulturosophischen Binarismus dem bösen Prinzip, also den Versuchungen des Teufels, unterliegt, wird – so Gogol's Überzeugung – in ewiger Höllequal enden.

## V. Schöner Schein und Vergewohnheit

Worin besteht nun die tückische (Alltags-)Perfidie des Teufels?

Der Teufel ist für Gogol' vor allem aus zwei Gründen ein kaum zu besiegender Feind. Der erste Grund resultiert aus der eher traditionellen Vorstellung vom schönen Schein. Gogol' entwickelt von Anfang an ein tiefes Mißtrauen gegen alle Erscheinungsformen äußerer Schönheit und materieller Orientierung. Weltliche Güter wie Reichtum, hohe Ämter oder sexueller Genuß sind für ihn des Teufels. Einer seiner Schwestern schreibt er, als sie zu heiraten gedenkt: „Liebe die Armut [...] Wer die Armut liebt, der ist nicht arm, sondern reich“<sup>37</sup>. In seinem gesamten Werk gibt es keine positiv gezeichneten Frauen, Eltern oder Ehepaare, dafür umso mehr heimliche Konkupszenz, uneheliche Kinder, versteckte Popengeilheit oder scheinbar harmlose Volkstänze als makabres, totentanzähnliches Marionettenspiel. Alles vordergründig Idyllische birgt am Ende doch nur Schein- oder Antiidylle<sup>38</sup>.

Gogol' bedient sich allerdings raffinierter narratologischer Tricks, um seine Botschaften nicht allzu platt an den Leser zu bringen. Er versteckt seine

36 Grübel/Smirnov (wie Anm. 27), S. 5f.

37 *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 14, Leningrad 1952, S. 239.

38 Zum Blendwerkthema des „schönen Scheins“ bei Gogol' vgl. v. a. die Aufsätze von Gudrun Langer, *Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol's Frühwerk*, in: Zs. f. Slav. Philologie 51 (1991), S. 143–173; *Idylle als Euphemismus*, in: Die Welt der Slaven 37 (1992), S. 260–281; *Pandoras Töchter. Überlegungen zur Konzeption des „schönen Übels“ („kalón kakón“) im Werk Gogol's*, in: G. Freidhof u.a. (Hrsg.), Slavische Sprachwissenschaft und Interdisziplinarität. Olexa Horbatsch zum Gedenken, München 1998, S. 147–163; *Das Ende der „alten Malerchronik“*. *Gogol's Weg zum negativen Selektionsprinzip*, in: U. Jekutsch/W. Kroll (Hrsg.), Slavische Literaturen im Dialog. FS für Reinhard Lauer, Wiesbaden 2000, S. 205–222.



Belehrungen hinter vordergründiger Situationskomik, stilistischer Opulenz und naiven oder schein-naiven Erzählern, denen er permanent Fehltritte, Verkennungen oder abstruse Vermutungen in der Mund legt. Naive Leser, die diese naiven Erzähler und das „Maskenerzählen“ (G. Langer) ernst nehmen, werden ihrerseits zu Fehlinterpretationen verleitet. Hat man dieses Täuschungsspiel allerdings erst einmal durchschaut, fällt es gar nicht so schwer, Gogol's wahre Absichten zu erkennen, zumal Vieles doch schon eine eigene Evidenz besitzt und die naiven Erzähler ihrerseits lernfähig sind. Dann sieht man, daß sich hinter scheinbar arkadisch-amoenen Landschaften Abgründe auftun, daß äußere *vita activa* nur innere Leere oder Gaunerei verdeckt, daß Redegewandtheit zur Verbreitung von Klatsch und Lügen dient, daß schließlich sogar Künstler lediglich Werkzeuge des Teufels sind. Der Maler in der Erzählung *Das Portrait* heißt Čertkov, das bedeutet „Mann des Teufels“. Seine weltlichen Modelbilder entspringen – wie es heißt – „teuflischen Absichten“<sup>39</sup>. Čičikov aus den *Toten Seelen* wird als „čërtov syn“ bezeichnet, das heißt „Teufelsohn“ (wie *sukin syn* = Hundesohn), und Nabokov nennt ihn einen „Agenten des Teufels“ (*agent d'javola*). In Gogol's frühem Essay *Ženščina* (Die Frau) wird die Frage gestellt, ob weibliche Schönheit nicht „eine Ausgeburt der Hölle“ sei<sup>40</sup>. Usw. ad infinitum. Man kann das natürlich unter Wahn, Paranoia oder Phobisch rubrizieren. Oder als Ausdruck einer obsolet-mittelalterlichen Gesinnung.

Der Topos vom „schönen Schein“, der den Auseinanderfall von Ethik und Ästhetik bezeichnet bzw. eine prinzipielle Divergenz von sinnlicher und seelischer Schönheit behauptet, ist – wie angedeutet – konventionell und keine originäre Erfindung Gogol's. Sie hat viel mit den Kirchenvätern zu tun, auch wenn sie bei Gogol eine eigene Kontur bekommt. Im Finale der Erzählung *Nevskij Prospekt* heißt es in offenem Erzählerkommentar: „Alles ist Lug und Trug, alles Traumgespinnst, alles ist nicht das, als was es erscheint!“ (*Vsë obman, vsë mečta, vsë ne to, čëm kažetsja!*)<sup>41</sup>. Das in anaphorischer Intensivierung dreifach gesetzte „Alles“ (*vsë*) erhebt den Schein zum großen Dominator des Daseins. Alles ist Fassade, alles Maske, alles Täuschung. Der

39 Vgl. W. Koschmal, *Gogol's „Portrait“ als Legende von der Teufelsikone*, in: Wiener Slawistischer Almanach 14 (1984), S. 207–218. Siehe auch Langer 2000 (wie Anm. 38.)

40 *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 8, S. 143–147. In den *Zapiski sumasšedšego* (Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen) heißt es, die Frau sei ein „verschlagenes Wesen“ und „in den Teufel verliebt“ (Bd. 3, Leningrad 1938, S. 209).

41 *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 3, S. 45.

schöne Schein totalisiert Sein und Dasein zur – wie Gogol' formuliert – trügerischen „Phantasmagorie“ der weltlichen Existenz.

Wenn wir nun fragen, wer hat den phantasmagorischen Trug in die Welt gebracht, dann stellen wir eine rhetorische Frage. Die Antwort ist klar: der Blender und Trickser, der Belüger und Betrüger des Menschen ist der Teufel höchstpersönlich. Im eben zitierten Finale der Erzählung *Nevskij Prospekt* steht die Schlußsatz-Konklusion: „[...] der Teufel selber zündet die Lampen einzig deshalb an, um alles in falscher Truggestalt zu zeigen“ (sam demon zažigaet lampy dlja togo tol'ko, čtoby pokazat' vsë ne v nastojaščem vide)<sup>42</sup>. „Der Teufel wird zum Künstler des schönen Scheins“, wie es Gudrun Langer formuliert hat<sup>43</sup>. Nicht das Licht der Aufklärung (russ. prosveščenie), sondern das Zwie- und Blendlicht des Bösen tritt dem Menschen entgegen. Nicht die christlich-orthodoxe *prozorlivost'* als „erleuchtete Hellsicht“ triumphiert, sondern aus diabolischer Blendung resultierende Kurzsicht, Konturenverzerrung und am Ende völlige Blindheit. Diese *caecitas* wird bei Gogol' niemals als wahre Wesens- oder Innenschau romantisiert.

Der Teufel ist omnipräsent, alles kann zu seinem Medium werden, und jedermann ist seiner Versuchung ausgesetzt. Gogol' geht von einer Allgegenwart und Totalität des Bösen aus, welche die herkömmlichen Negativierungen im Weltmodell radikal überschreitet. Das Böse ist bei ihm nicht an punktuelle Ausnahmen, nicht an das Extreme oder Exzeßhafte, nicht an das unerhört Tückische oder Eruptive, nicht an das einmalig Verbrecherische oder gänzlich Außerordentliche gebunden, nein, es lauert dem Menschen vielmehr im Alltäglichen und Allgegenwärtigen auf. Es hat seinen Sitz mitten im Dasein, in der Mediokrität des Gewöhnlichen, Durchschnittlichen und weitgehend Unauffälligen.

Der Teufel und das Teuflische kommen als scheinbare Normalität, als selbstlaufender Mechanismus, als zähe Gedankenlosigkeit, als Falle des Philiströsen, als schleichender Prozeß und sich perpetuierendes Verfallensein an grotesk unwichtige Dinge, also an *temporalia* und *adiaphora*, daher. Gogol's

---

42 Ebd., S. 46.

43 Langer 1991 (wie Anm. 38), S. 171.

Weltsicht ist von dem bestimmt, was Hannah Arendt später mit Blick auf die Helfer des Faschismus „the banality of evil“ genannt hat<sup>44</sup>.

Gogol' hat für die „Banalität des Bösen“ ein spezielles russisches Wort eingesetzt, nämlich „pošlost“. Dieses Abstraktum und sein Adjektiv „pošlyj“ leiten sich her von dem Verbum „po-idiť“ mit der Vergangenheitsform „pošël“, d.h. seinen Gang gehen, verlaufen wie immer, althergebracht, überkommen<sup>45</sup>. Das Wort „pošlină“ bedeutet so viel wie „alter Brauch“. Was freilich schon immer da war, wird irgendwann abgedroschen und öde, verliert sich in Routine und erzeugt Passivität, wird gewöhnlich, platt und banal. Desinteresse, Langeweile und Abstumpfung sind die Folge. Selbstdenken, Moralbegriff und Idealsuche gehen verloren. Hannah Arendt schreibt über das Eichmann-Phänomen: „Ich war frappiert von der offenbaren Seichtheit des Täters [...] Die Taten waren ungeheuerlich, doch der Täter ... war ganz gewöhnlich und durchschnittlich, weder dämonisch noch ungeheuerlich“<sup>46</sup>.

Die Wonnen und Verbrechen der Gewöhnlichkeit liegen eng beieinander, ja können identisch sein. Genau hier liegt, im Abdriften in ein seicht-banales Dasein mit seicht-banalen Lebensinhalten, die Einbruchsstelle des Teufels. Genau hier werden die Menschen, so Gogol's Überzeugung, seine Beute. Allzu selten gelingt ihnen eine *Imitatio Christi*, vielmehr enden sie als *præda diaboli*, als Opfer und Beute des Teufels, weil sie in ihrer Fixierung auf Äußerlichkeiten das Ideal des *homo interior* verfehlen. Der in Gogol's Erzählung *Der Mantel* als Teufel konzipierte Schneider stuft Akakij und seinen Mantel als „Beute“ (dobyč'a) ein.

Nicht das spektakuläre, alle Maßstäbe sprengende Laster oder Verbrechen, ja nicht einmal den romantischen Verbrecher hat Gogol' im Sinn, sondern das undämonische Böse, das aus den üblichen kleinen Alltagsünden der Materialisierung und Banalisierung entsteht und die Menschen schon

44 H. Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 1964. Aufschlußreiche Überlegungen hierzu mit Blick auf Gogol' bei Heftrich (wie Anm. 3), S. 15 und 32ff.

45 Vgl. ebd., S. 34f., und ders., *Der Dämon im Alltagskleid: Zum Begriff der „pošlost“ bei Nikolaj Gogol'*, in: P. Thiergen (Hrsg.), *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 127–137. Siehe auch Nabokovs Überlegungen, zuletzt in Bočarov (wie Anm. 1), S. 435–441.

46 Zitiert nach Heftrich (wie Anm. 3), S. 33. Siehe aber, etwas anders akzentuiert, Arendt (wie Anm. 44), S. 16: Täter wie Eichmann verfügten zwar über „keine teuflisch-dämonische Tiefe“, seien aber deshalb „noch lange nicht alltäglich“.

zu Lebzeiten zu „Toten Seelen“ macht, ohne daß sie einen bewußt bösen, deliktischen Willen haben. Die Herrschaft des Bösen offenbart sich gerade im Mikrokosmos des trivialisierten Daseins. Genau hier triumphiert die Perfidie des Teufels. Sein Herrschaftsbereich ist, wie es Puškin und Gogol’ lange vor Hannah Arendt formuliert haben, die „pošlost’ pošlogo čeloveka“, die „Banalität des banalen Menschen“. Das Banale und Triviale, nicht aber „erschütternde Bilder des triumphierenden Bösen“ rufen Entsetzen hervor<sup>47</sup>. Entsprechend sagt der Erzähler der *Toten Seelen*, er wolle das Leben betrachten „durch ein der Welt sichtbares Lachen und durch ihr – dieser Welt – unsichtbare, unbekannte Tränen!“ (skvoz’ vidnyj miru smeč i nezrimye, nevedomye emu slězy!)<sup>48</sup>.

Das ist die für Gogol’ so typische Doppelung von komischem Vordergrund und tragischem Hintergrund, von Akzidenz und Essenz, von Komisierung und gleichzeitiger Dekomisierung. Naive Leser werden beim „sichtbaren Lachen“ stehenbleiben, erfahrene Interpreten sich aber von den „unsichtbaren Tränen“ ergreifen lassen. Gogol’ ist ein Meister ganz eigener Tragikomik, und wer ihn verstehen will, sollte diese Interferenz stets im Blick haben.

## VI. Beispieltexte

Ich möchte nun zwei Beispiele dafür geben, wie Gogol’s Figurenensemble im *circulus vitiosus* von Schönem Schein und Banalität des Gewöhnlich-Bösen eingespannt ist.

### 1. Altväterliche Gutsbesitzer (Starosvetskie pomeščiki)

Die Geschichte von den „Altväterlichen Gutsbesitzern“, einem älteren Ehepaar, spielt in einer ländlichen ukrainischen Gegend, die der naive Erzähler als „bukolisch“ bezeichnet. Der Held trägt den sprechenden Namen Afanasij, d.h. der Unsterbliche, die Heldin wird Pul’cherija genannt, also die Schöne. In dieser Bukolik würden die beiden Alten ein „bescheidenes, ruhiges und friedliches Leben“ führen, wie einst Philemon und Baucis. Das idyllische Dasein der beiden sei aufgehoben in tiefer Liebe, in Aufrichtigkeit und Tugend, ja in unendlichem Gottvertrauen. „Leidenschaften [...] und

47 Zu diesen Formeln Gogol’s vgl. ders., *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 8, S. 292f.

48 Ebd., Bd. 6, Leningrad 1951, S. 134.

Hervorbringungen des bösen Geistes“ würden hier, wie es zu Beginn der Erzählung irreführend heißt, „nicht existieren“<sup>49</sup>. Doch diese harmonisierenden Zuschreibungen an Natur-, Wohn- und Seelenraum täuschen. Das Ehepaar lebt in Wirklichkeit in Impotenz und Kinderlosigkeit, der Tagesablauf ist als mechanisierte zehnmahlige Essensfolge organisiert, statt Ehrlichkeit herrschen „entsetzliche Diebstähle“, statt Keuschheit geile Triebhaftigkeit unter Tieren und Gesinde, statt Bildung geistige Infantilität, statt Sauberkeit „schreckliche Fliegenmyriaden“, und statt Gottvertrauen dominiert grotesker Aberglaube. Die ovidischen Philemon und Baucis hatten die Götter aufgenommen und waren dafür belohnt worden, – Gogol’s vermeintliche Arkadienbewohner hingegen sind gott- und tugendfern und erleiden einen Tod in phobischer Senilität. Der Germanist Karl S. Guthke hat – seinerseits Novalis zitierend – für die negative Romantik formuliert: „Wo keine Götter sind, walten Gespenster“<sup>50</sup>.

Genauso ist es hier bei Gogol’. Im Fortgang der Handlung begreift selbst der naive Erzähler, daß überall nur „schreckliche Totenstille“ (užasnaja mǝrtvaja tišina) herrscht, daß Afanasij kein Athanatos ist, daß Pul’cherija keineswegs eine „schöne Seele“ war, sondern daß Sinnentleerung des Daseins zu „fühllosen Tränen“ und „erkaltetem Herzen“ führt<sup>51</sup>. Afanasij und Pul’cherija agieren im Grunde wie defekte Marionetten. In einem Exkurs klagt der hell-sichtig gewordene Erzähler, daß der Mensch im Stande sei, sich schon auf Erden eine furchtbare „Hölle“ (ad) zu schaffen. Die Myriaden von Fliegen können auf den Teufel verweisen, der bekanntlich den Beinamen „Herr der Fliegen“ trägt (vgl. das Beelzebub-Motiv, z. B. in W. Goldings *Lord of the Flies*, 1954). So wie der Gutshof ganz konkret Stätte sinnloser Freßsucht ist, so ist gegen Schluß der Erzählung von „verschlingender Verzweiflung“ (požirajuščee otčajanie) die Rede. Die Idylle wird zur Scheinidylle und endet, wie der Erzähler sagt, in „seltsamer Unordnung“ (strannyj besporjadok)<sup>52</sup>. Die angebliche Nichtexistenz des Bösen hat sich in Omnipräsenz verkehrt.

Das russische Wort für „altväterlich“ heißt bei Gogol’ „starosvetskij“, was so viel bedeutet wie „aus alten Zeiten stammend, althergebracht“. Das kann als Anklang an Gogol’s Zentralbegriff „pošlost“ verstanden werden,

49 Ebd., Bd. 2, Leningrad 1937, S. 13.

50 K. S. Guthke, *Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Göttingen 1971, S. 15, 97 u.ö.

51 Gogol’, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, S. 33, 36, 37 u.ö.

52 Ebd., S. 35.

was ja ebenfalls in der Urbedeutung „überkommen, althergebracht“ meint. Das, was allgemein ist, kann jederzeit zur niedrigen Gemeinheit des Daseins führen. Beide altväterlichen Gutsbesitzer tragen den gleichen Vatersnamen, nämlich Ivanovič bzw. Ivanovna. Das sind russische Trivialnamen schlechthin, die den Jedermann bezeichnen.

## 2. Der Streit der beiden Ivane

Diese Duplizierung des Durchschnittsnamens begegnet auch in der wunderbaren *Erzählung darüber, wie sich Ivan Ivanovič mit Ivan Nikiforovič verzankte*. Wenn wir den Vatersnamen Ivanovič hinzunehmen, haben wir es sogar mit einer Verdreifachung des „allgemeinen Mannes“ zu tun. Im Laufe der Erzählung begegnet dann sogar ein zweiter Ivan Ivanovič, so daß von einer regelrechten Allgegenwart des „gemeinen Ivan“ gesprochen werden kann.

Der abermals naive oder schein-naive Erzähler berichtet Folgendes: die beiden Ivane seien „wunderbare Menschen“ mit „angeborener Güte“, die als Gutsbesitzer-Nachbarn in „seltener Freundschaft“ lebten und sich „rührendste Zeichen der Freundschaft“ zukommen ließen. Doch eines Tages erblickt Ivan Ivanovič auf dem Hof seines Freundes ein Schießgewehr, eine im Grunde läppische Flinte, und er wird von dem obsessiven Wunsch befallen, dieses Gewehr besitzen zu müssen. Er bietet als Gegengabe zwei Säcke Hafer und ein braunes Schwein, was Ivan Nikiforovič erstaunlicherweise mit gleicher Vehemenz zurückweist. Die Auseinandersetzung eskaliert infolge diverser, höchst komischer Beleidigungen („Gänserich“), und beide Ivane reichen – von ihrer jeweiligen Geliebten zusätzlich angestachelt – gegeneinander maßlos-überzogene Gerichtsklagen ein. Infolge notorischer Prozeßverschleppung stagniert das Geschehen jahrzehntelang, obwohl beide Ivane immer neue Klageschriften vorbringen und hoffen, die Richter würden „alsbald“, ja „am nächsten Tag“ zu jeweils ihren Gunsten entscheiden.

Grotesk-komische Retardationen – Ivan Ivanovič's braunes Schwein frißt eine der Klageschriften, woraufhin es verhaftet werden soll – und absurd-traurig scheiternde Versöhnungsversuche tragen zur Perpetuierung bei. Viele Honoratioren sterben im Laufe der Zeit, darunter der Stadtrichter, – die beiden Ivane jedoch bleiben in nicht nachlassender Prozeßquerulanz anein-

ander gekettet. Ein lächerliches Gewehr und ein im Grunde ridiküler Nachbarschaftsstreit (wir erinnern uns an die Mediengeschichte vom „Maschen-drahtzaun“!) haben zu einer makaber-komischen Manifestation der Banalität des Bösen geführt. Gogol' läßt keinen Zweifel, daß die beiden Ivane Teufelsopfer sind. Schon in Kapitel I heißt es von den ‚befreundeten‘ Nachbarn aus Figurenperspektive, sie seien so unzertrennlich, als ob sie „der Teufel selber mit einer Schnur zusammengebunden hätte“<sup>53</sup>.

Als Ivan Nikiforovič seine erste Klage einreicht, sagt er von Ivan Ivanovič, dieser sei „der Satan selber!“ (On sam satana!)<sup>54</sup>. Später wird umgekehrt Ivan Nikiforovič mit „dem Satan selber“ verglichen, und es gibt Gerüchte, er sei „mit einem Schwanz hinten“ geboren worden<sup>55</sup>. Dem Schwein, welches die Eingabe stiehlt, werden Tintenfüßer nachgeworfen. Die wechselseitigen Beleidigungen würden, wie es heißt, „mit teuflischer Schnelligkeit“ hervorgebracht (Kap. III). Als die Beamten des Gerichts ob der Querulanz ratlos werden, sagt der Erzähler vom Gerichtsschreiber, dieser habe „jene gleichgültige und teuflisch zweideutige Miene aufgesetzt, welche allein der Satan annimmt, wenn er zu seinen Füßen ein hilfesuchendes Opfer erblickt“<sup>56</sup>. Nach dem Scheitern des groß angelegten Versöhnungsversuches heißt es: „Vse pošlo k čortu!“ – „Alles ist zum Teufel gegangen!“<sup>57</sup> Das ist im Sinne Gogol's ein wörtlich zu nehmender Desaster-Befund, und nicht etwa nur eine Ausdrucksinterjektion. Im „pošlò“ kann ein Verweis auf *pošlost* gesehen werden.

Gogol' vermittelt uns: Wer sich in die Fänge des Teufels begibt, lebt unversöhnlich und unversöhnt im „Feuer der Feindschaft“ (Kap. III). Wer in die Obsession einer Manie gerät, führt ein fremdbestimmtes Automaten-dasein,

53 Ebd., S. 226: „sam čort svjazal verevočkoj“. Vgl. ebd., S. 228f. das „verevka“-Motiv!

54 Ebd., S. 252.

55 Ebd., S. 270 und 226. Zum Schwanz als Kennzeichen der teuflischen Macht vgl. auch ebd., S. 202 und 216.

56 Ebd., S. 263: „No sekretar' [...] pokazal na lice svoem tu ravnodušnuju i d'javol'ski dvusmyslennuju minu, kotoruju prinimaet odin tol'ko satana, kogda vidit u nog svoich pribegajuščuju k nemu žertvu“.

57 Ebd., S. 273. Zum Teufelsthema in anderen Erzählungen Gogol's vgl. zuletzt Chr. Putney, *Russian Devils and Diabolic Conditionality in Nikolai Gogol's „Evenings on a Farm near Di-kanka“*, New York 1999, oder J. W. Connolly, *The Intimate Stranger: Meetings with the Devil in Nineteenth-Century Russian Literature*, New York 2001, S. 43–110. Connolly ignoriert nahezu gänzlich die deutschsprachige Gogol'-Forschung, trotz einer ansehnlichen Bibliographie.

dessen Regisseur der Teufel ist. Die Wörter Manie und Automat sind etymologisch verwandt.

## VII. Gericht und Revision

Besonders verwerflich ist aus Gogol's Sicht die Verkennung und Profanierung des Gerichtswesens (vgl. 1. Korinther 6). Der Mensch begegnet seiner Ansicht nach drei verschiedenen Gerichtsebenen: dem inneren Gerichtshof des Gewissens (vgl. Kant), dem weltlichen Gerichtsverfahren und am Ende dem alles entscheidenden Jüngsten Gericht. Die beiden Ivane versagen vor allen drei Instanzen: der innere Gerichtshof des Gewissens ist ihnen fremd<sup>58</sup>, das weltliche Gericht (das seinerseits höchst fehlbar ist) mißbrauchen sie, und vom letztinstanzlichen Jüngsten Gericht werden sie als Sünder verurteilt werden. Sie werden aller Wahrscheinlichkeit nach im Höllenfuhl landen, worauf es in der Erzählung zahlreiche Anspielungen gibt: das Gerichtsgebäude steht neben einem riesigen Pfützenssee<sup>59</sup>, den Akteuren fließt ständig vor Hitze und Angst der Schweiß in Strömen, wiederholt ertönt Gebell wie von Höllenhunden, und das braune Schwein verweist auf die biblische Geschichte von der Austreibung der Dämonen, mit denen sich die Schweine in einen See stürzen (Lukas 8). Der biblische Besessene ist nackt. Die beiden Ivane lieben es, sich in der ukrainischen Mittagshitze „ganz im Naturzustand“ zu präsentieren. Das erinnert an die Theorie vom „Mittagsteufel“, die Origenes und andere in Anlehnung an Psalm 91, 6 entwickelt haben.

Besessene und Dämonen gibt es viele. „Unser Name ist Legion“, heißt es in der Bibel (Markus 5, 9; Lukas 8, 30). Die Dämonen sind die Usurpatoren des Jedermann, und nicht jeder Mann kann gerettet werden. Selbst dann nicht, wenn er Ivan heißt, was abgeleitet ist von altruss. Ioann = Johannes. Der aber war der Lieblingsjünger Jesu. Am Ende stehen „alle Ivane“, d.h. alle Menschen, vor der letzten Instanz, dem Revisionsgremium des Jüngsten Gerichts. Dort sitzt der eigentliche „Revisor“, auf seinem Tribunal wird die letzte Musterung erfolgen. Dann haben alle Inkognito-Varianten, alle Begehrlichkeiten und Hochstapeleien, alle Falschmeldungen und Lügenspie-

58 Gogol' vergleicht Chlestakov, den Zentralhelden des *Revizor*, mit einem „windigen weltlichen Gewissen, einem korrupten, (be)trügerischen Gewissen“, siehe *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 4, Leningrad 1951, S. 131.

59 Zum Motiv Pfütze (luža), Tintenpfütze (černil'naja luža), See, Fuhl, Schmutzmasse (seraja massa grjazi) u. ä. vgl. Bd. 2, S. 221, 239, 244, 251, 274f., 276 u.ö.



le ein Ende. Der Teufel selber, so Gogol' in einem Brief, bringt als „Vater der Lüge“ Gerüchte und Verleumdungen in die Welt<sup>60</sup>. Doch jedes Gerücht (spletnja) muß sich vor dem göttlichen Gericht verantworten. Wer dem Bösen nicht widersteht und dem falschen Revisor aufsitzt, wie in Gogol's gleichnamigem Schauspiel, der muß am Ende doch vor die große Inspektion treten, welche der eigentliche Revisor, also Gott, zum letztinstanzlichen Urteil führt. Wer dann den Offenbarungseid *coram deo* leisten muß, kann nicht mehr auf Rettung durch ein weiteres Berufungsgericht hoffen.

In einem Selbstkommentar zum *Revizor* schreibt Gogol':

[...] furchtbar ist jener Revisor, der uns an der Schwelle des Grabes erwartet [...] Dieser Revisor ist unser erwachtes Gewissen [...] Vor diesem Revisor bleibt nichts verborgen [...] Plötzlich tut sich vor dir und in dir ein solches Schreckbild auf, daß vor Entsetzen die Haare zu Berge stehen. Besser ist es, alles, was in uns ist, am Anfang, nicht am Ende des Lebens einer Revision zu unterziehen<sup>61</sup>.

Ende 1849 fügt er in einem Brief an A. O. Smirnova hinzu: „Denken Sie daran, daß alles auf Erden Trug ist [...] Schwer, schwer ist es für uns zu leben, die wir jede Minute vergessen, daß unsere Handlungen nicht der Senator, sondern Jener, den du nicht bestechen kannst [...], einer Revision unterziehen wird“<sup>62</sup>. Gogol' glaubte, je älter er wurde, um so mehr an das universale Endgericht als „Zorngericht Gottes“, von dem er annahm, daß es ein „Vernichtungs- und Abstrafungsgericht“ sein werde<sup>63</sup>. Nur wenige werden zu den „Auserwählten“ gehören, alle anderen aber zur *massa damnata* bzw. *massa perditionis*. Gogol' fürchtete, Gottes Zorn werde stärker sein als seine Barmherzigkeit, gemäß Matthäus 25, 41: „Geht weg von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer“.

Das russische Wort bzw. Lehnwort für Revisor lautet in Transliteration Revizör, mit der Betonung auf der Schlußsilbe. Ich hatte Gogol's Maxime zitiert, daß Gott „alles sieht“ und „nichts seinem Blick entgeht“. Dem russischen Wortfeld für „Blick, erblicken“ liegt die Silbe „zor“ zugrunde, man vergleiche Wörter wie zorkij, zorkost', vzor, prozorlivost' und vieles mehr. Die lautliche Assonanz zu Revizör ist evident. Der naive Erzähler schreibt

60 Bd. 14, Leningrad 1952, S. 154.

61 Ebd., Bd. 4, Leningrad 1951, S. 130f.

62 Ebd., Bd. 14, Leningrad 1952, S. 154.

63 Zu Gerichtsvorstellungen vgl. u.a. E. Brandenburger, *Gerichtskonzeptionen im Urchristentum und ihre Voraussetzungen. Eine Problemstudie*, in: Studien zum Neuen Testament und seiner Umwelt 16 (1991), S. 5–54.

Ivan Ivanovič „außerordentlich scharfsichtige Augen“ zu: „glaza črezvyčajno zorkie“<sup>64</sup>!

Dieses Wortfeld verstärkt den menschlichen Status der Visibilität, d.h. des Gesehenwerdens. Der letztinstanzliche „Allererblicker“, der oberste Revizör, sieht jeden und alles. Um so mehr muß sich „Jedermann“ um eigene, wahrhaftige *prozorlivost* bemühen. In der russischen Bibel heißt es (Sprüche Salomos 11, 9): „pravedniki spasajutsja prozorlivostiju“ – „die Gerechten werden durch helllichtige Erkenntnis gerettet“. Nicht zufällig trifft der Erzähler die beiden Ivane im Epilog der Geschichte in der Mirgoroder Kirche an. Mirgorod kann mit „Welt-“ oder „Friedensstadt“ übersetzt werden. Doch diese „Friedensstadt“ ist keine *civitas dei*, sondern eine *civitas diaboli*, in welcher die beiden Ivane selbst in der Kirche nur ein Thema kennen: ihre pathologische Prozeßsucht.

### VIII. Leidenschaft oder Gewohnheit?

Gogol' besaß, wie dargelegt, einen sezierenden psychologischen Scharfblick mit durchdringender Analytik in Bezug auf Alltagsphänomene. Nur so konnte er ja auch die Banalität des Bösen erkennen. Man kann ihn als regelrechten Theoretiker der ‚bösen Gewohnheit‘ bezeichnen. So wie bei den beiden Ivanen das Prozessieren seinen Gang geht, so ist lt. Gogol' der Durchschnittsmensch überhaupt im prozessualen Dauerlauf seiner Gewohnheiten gefangen. „Gewohnheit, eine fette Katze, bremst den Schritt“, beginnt ein Gedicht von Durs Grünbein.

Schon in den *Altväterlichen Gutsbesitzern* läßt Gogol' den Erzähler fragen: „Was hat mehr Macht über uns? Die Leidenschaft oder die Gewohnheit (strast' ili privyčka)?“ Die Antwort ist eindeutig: dem Erzähler erscheinen „alle unsere Leidenschaften als kindisch angesichts der langen, langsamen, fast empfindungslosen Gewohnheit“<sup>65</sup>.

64 Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, S. 239.

65 Ebd., S. 36: „[...] no v èto vremja mne kazalis' detskimi vse naši strasti protiv ètoj dolgoj, medlennoj, počti besčuvstvennoj privyčki“.

Leidenschaften können laut Gogol' gut oder böse sein. Die letzteren überwiegen, weil sie sich häufig nicht als große Passion (nicht als *širokaja strast'*), sondern als kleine banale Vorliebe (als *ničtožnaja strastiška*), nicht als elevatorischer Begeisterungsturm, sondern als niederziehende Marotte offenbaren<sup>66</sup>. Von der Bagatellmarotte zur Gewohnheit ist es nur ein winziger Schritt. Von der Streitquerulanz der beiden Ivane heißt es ironisch: „Solch gewaltige Stürme bringen die Leidenschaften hervor!<sup>67</sup>“ Wann geht eine vermeintliche Leidenschaft in Gewohnheit über?

In der Vergewohnheit nisten, so Gogol', Monotonie, Lähmung, Sterilität und eine Art kontrollierte Langeweile. Der Kontrolleur ist der Teufel. Er weiß zudem andererseits, daß gerade Langeweile anfällig ist für diabolische Einflüsterungen. Diesen abermaligen *circulus vitiosus* macht er sich zunutze, indem er per Alternation von Leidenschaft und Gewohnheit das teuflische Spiel der Banalität des Bösen stets von neuem beginnt. Er ist der perfekte Regisseur für die Dramaturgie von okkasioneller Begeisterung für unwürdige Objekte und habituellem Spielverflachung als Konsequenz.

Der sinnentleerte Mensch sucht seine Langeweile mit banalen Trivialitäten aufzufüllen, was Gogol' mit rekurrenten Wortfeldern wie „bedeutungslose Kleinigkeiten“ (*meloči, pustjaki*), „neu, Neuheit, Neuigkeit“ (*novyj, obnovka, novost'*) bzw. „neuer Anlaß“ (*novyj slučaj*), Reden als Lüge- und Gerüchtverbreitung (*spletni*) oder Wendungshinweisen wie „plötzlich, unerwartet, ungewöhnlich“ (*neožidanno, neobyknovenno* etc.) zu verdeutlichen sucht. Während das tägliche Trivialleben immer bedeutungsärmer wird und zu immer kleineren Sinnlosigkeiten zusammenschrumpft, wächst die „riesenhafte Gestalt der Langeweile“ zu immer größeren, unvorstellbaren Ausmaßen, so daß nur noch Leere, Schrecken und Grabesdumpfheit herrschen<sup>68</sup>. „Langweilig ist es auf dieser Welt, ihr Leute!“ lautet der Schlußsatz der Querulanzgeschichte der beiden Ivane. Das Fallstrickgeflecht von Gewohnheit, Langeweile, Banalität, Scheinleidenschaft, hohler Neugier, *verbositas*, Gleichgültigkeit und *tristitia* ist der schier unbesiegbare Herrschaftsbereich des teuflischen Versuchers. Hier offenbart sich das ganze Sündenkonglo-

66 Vgl. den großen Exkurs über die Leidenschaften in Kapitel XI der *Toten Seelen*.

67 Bd. 2, S. 274.

68 Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 8, S. 416: „vsë mel'čacet i meleet, i vozrastaet tol'ko v vidu vsech odin ispolinskij obraz skuki, dostigaja s každyd dnev neizmerimejšego rosta. Vsë glucho, mogila povsjudu. Bože! pusto i strašno stanovitsja v tvoem mire!“

merat der *acedia*, welches zur tödlichen „Traurigkeit der Welt“, nicht aber zur „Traurigkeit nach Gottes Willen“ gehört (vgl. 2. Korinther 7, 10). Die „Stigmata-Kataloge“ der Gogol’schen *acedia* nehmen die „Denormalisierungsangst“ der späteren Degenerations-Diskurse vorweg, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem erneuten „Weltdeutungsmodell“ wurden. Nietzsche und Hans Blumenberg haben beschrieben, daß ein Mittel, der Langeweile zu entgehen, die *Suche* nach Angst ist<sup>69</sup>.

## IX. Schreiben und Lachen als Teufelswerk (Die Mönchsregeln)

Gogol’ hatte – trotz aller Selbstzweifel – immer wieder gehofft, als Schriftsteller für Rußland, ja für die Menschheit überhaupt, eine Präzeptor-Rolle spielen zu können. Neben Puškin war er ja auch früh zum Nationaldichter ernannt worden. Wiederholt hat er erklärt, seine literarischen Werke seien nicht als ästhetische Unterhaltung, sondern als psychologische Fallstudien und als Erziehungsschrifttum für die Gesellschaft wichtig<sup>70</sup>. Bekannt ist seine Aussage, er habe „alles Schlechte sammeln“ (*sobrat’ vsë durnoe*) und dann einer Verlachung preisgeben wollen<sup>71</sup>. Allerdings nicht, wie wir gesehen haben, einem sardonischen Gelächter oder einem homerischen Spott der Schadenfreude, sondern einem empathisch-hintergründigen „Lachen durch Tränen“.

Doch genau hier fühlte sich Gogol’ von Kritik und Publikum zutiefst mißverstanden. Er konnte weder akzeptieren, daß viele Rezipienten in seinen scheinkomischen Sujets harmlose Lachnummern sahen, noch konnte er zustimmen, daß andere im „Sammeln alles Schlechten“ eine bloße Denunziation Rußlands erblickten. Für ihn waren das Reduktionismen, die den Kern seines Anliegens verfehlten. Schreiben war für ihn ohnehin, siehe oben, ein qualvoller Vorgang, weit entfernt von selbsttragender Inspiration. Der Schreibprozeß sei, so sagte er schon 1833, ein „*ad-čuvstvo*“, ein „Höllen-

69 Zum Degenerationsproblem vgl. zuletzt R. Nicolosi, *Genealogisches Sterben. Zum wissenschaftlichen und literarischen Narrativ der Degeneration*, in: Wiener Slawistischer Almanach 60 (2007), S. 137–174, bes. S. 142f.

Zur Suche nach Angst vgl. H. Blumenberg, *Begriffe in Geschichten*, Frankfurt/M. 1998, S. 114f.

70 *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 8, S. 427: „*Vsë množu napisannoe zamečatel’no tol’ko v psichologičeskom značenii [...]*“.

71 Ebd., Bd. 14, S. 34.

Gefühl“<sup>72</sup>. Die eigentliche Katastrophe jedoch trat ein, als Gogol‘ zu glauben begann, schreiben sei nicht nur qualvoll, sondern regelrechtes Teufelswerk, das mit Höllenstrafen bedacht werden könne. Der fleißige Bibelleser Gogol‘ hatte bemerkt, daß es in den Salomonischen Texten, in den Psalmen oder anderswo hieß: „Wo man arbeitet, da ist Gewinn; wo man aber nur mit Worten umgeht, da ist Mangel“ (Sprüche 14, 23) oder „Viele Worte macht nur der Tor“ (Prediger 10, 14) oder „Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig“ (2. Korinther 3, 6) oder „Ein Narr lacht überlaut; ein Weiser lächelt nur ein wenig“ (Sirach 21, 29) oder „Trauern ist besser als Lachen, denn durch Trauern wird das Herz gebessert“ (Prediger 7, 3). Ob Gott wirklich „alle Tränen abwischen“ wird (vgl. Off. 7, 17), war für Gogol‘ eine Vexierfrage.

Gogol‘ stockte sein eigenes Herz, als er dann auch noch bei den Kirchenvätern oder bei Thomas von Kempen las, wer sich dem bloßen „Geräusch von Worten“, bloßem rhetorischen „Glanz und Anstrich“, bloßem „Reiz der Bilder“, den „Albernheiten des Theaters“ und damit verbundenen Eitelkeiten ausliefere, der betreibe das Geschäft des Teufels. Die *Imitatio Christi* des Thomas von Kempen gehörte zu Gogol’s Lieblingsbüchern. Zahlreiche Gedanken, Argumente, Warnungen, Formulierungen und Bilder hat er ihr entnommen<sup>73</sup>. Bis heute fehlt freilich eine gründliche Vergleichsstudie, obwohl zu Lebzeiten Gogol’s gleich mehrere russische Übersetzungen der *Imitatio Christi* vorlagen<sup>74</sup>.

Man muß sich außerdem vergegenwärtigen, daß es in den sog. Mönchsregeln ein regelrechtes Lachverbot gab. Basilius von Caesarea (4. Jh.), die anonyme *Magisterregel* oder die *Benedictusregel* (6. Jh.) verurteilten das Lachen als unchristliche „Tollheit“ und „sündige Lust“<sup>75</sup>. Erlaubt war höchstens ein „sanftes Lächeln“. Zur Begründung konnte man sich auf Prediger 2, 2: „Ich sprach zum Lachen, du bist toll!“ oder auf Lukas 6, 25: „Weh euch, die ihr jetzt lacht! Denn ihr werdet weinen und klagen“ berufen. Leichtferti-

72 Ebd., Bd. 10, Leningrad 1940, S. 277. Siehe dazu Thiergen ( wie Anm. 16), S. 374.

73 Hinweise hierzu u.a. bei H. Schreier, *Gogol’s religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz*, München 1977. Oder Gogol‘, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 12, S. 249ff.

74 *O podražanii Iisusu Christu*, Moskva 1780, 1829 (4. Aufl. 1844) u.ö.

75 Vgl. hierzu J. Le Goff, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 45–68 (Kap. „Lachen und Ordensregeln im Hochmittelalter“), oder jüngst F. Richert, *Kleine Geistesgeschichte des Lachens*, Darmstadt 2009, S. 81–92 (Kap. „Das Lachverbot in den Mönchsregeln“).

ge Späße (*scurrilitates*), albernes Geschwätz und Gelächter sind zu meiden. Friedemann Richert stellt fest: „Das irdische Lachen [...] vertreibt den Menschen aus dem Heil [...] Lachen beleidigt Gott und führt in den Tod“<sup>76</sup>. Entsprechend warnen die Mönchsregeln vor dem leichtfertig geöffneten Mund, dem sie das Ideal des „stummen Mundes“ gegenüberstellen. Wahrung des Schweigens, die spirituelle Askese der *taciturnitas*, nicht aber das närrische Reden des *stultiloquium* oder der *iocularitas* soll erstrebt werden<sup>77</sup>.

Vom Postulat des „stummen Mundes“ kann, so scheint mir, eine direkte Linie zu Gogol's berühmtem Schlußbild des *Revizor* gezogen werden, welches mit „stummer Szene“ (*nemaja scena*) überschrieben ist. Das Bild zeigt die zuvor fünf Akte lang geschwätzigen Akteure der „Gerüchteverbreiter“ und „verfluchten Lügner“ in stummer Erstarrung, überwältigt von der Ankunft des echten Revisors. Einige stehen „mit aufgerissenen Mündern“ (*s razinutymi rtami*) auf der Bühne<sup>78</sup>. Die „Teufelssaat“ (*čortovo semja*) ist aufgegangen, und „beispiellose Konfusion“ (*besprimernaja konfuzija*) triumphiert<sup>79</sup>.

Die stumme Szene des *Revizor* ist nicht die einzige im Werk Gogol's. Vorgeprägt ist sie in der ‚Versöhnungsszene‘ der beiden Ivane, die mit einem Bild völliger Versteinerung und Verstummung beginnt<sup>80</sup>. Diese wiederum hat eine Vorläuferszene Ende Kapitel II, als der unsägliche Streit ausgebrochen ist, wobei das Motiv des „aufgerissenen Mundes“, der die Form eines großen O annimmt, abermals eine Rolle spielt<sup>81</sup>. Aus dem geschwätzig-kränkenden Mund Ivan Nikiforovičs ist die ebenso grotesk-skurrile wie verhängnisvolle Beleidigung „Gänsereich“ (*gusak*) gekommen. In der *Magisterregel* heißt es, daß „Tod und Leben in der Gewalt der Zunge liegen“<sup>82</sup>. Mit Blick auf die „aufgerissenen Münder“ darf auch an die Legenden der „teufelischen Körperöffnungen“ erinnert werden, die besagen, Gott habe den Menschen aus Lehm ohne Öffnungen erschaffen, woraufhin der Teufel heimlich Löcher in

76 Ebd., S. 84 und 87.

77 Vgl. dazu ebd., S. 85ff., oder Le Goff, *passim*.

78 Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 4, Leningrad 1951, S. 95.

79 Vgl. ebd., S. 93 und 94.

80 Ebd., Bd. 2, S. 271: „Lica ich [...] sdelalis' kak by okamenelymi [...] Prisutstvjuščie [...] onemeli [...] Vsë stichlo!“

81 Vgl. ebd., S. 237f.

82 Vgl. Richert (wie Anm. 75), S. 86. Vgl. auch Gogol's Klage darüber, daß schon ein einziges unbedacht geäußertes Wort verhängnisvolle Wirkungen haben kann (Bd. 14, S. 154).

die Lehmfiguren gedrückt habe, um durch sie leichteren Zugang zum Menschen zu erlangen.

## X. Phantasmagorie als „trügerischer Zauber“

Verdichtete Stellen seines Werkes, die er durch Veranschaulichung hervorheben will, bezeichnet Gogol‘ als „Spektakel“, „Gemälde“ (kartina), „Truggebilde“, „Schaustellung“ (vystavka) oder „Phantasmagorie“. Regelmäßig qualifiziert er solche Szenerien als „ungewöhnlich“ oder „phantastisch“. Man kann diese Begrifflichkeit verschieden einordnen. Gogol‘ kannte sich in der Malerei aus, und es ist anzunehmen, daß ihm Bildtraditionen wie Rogier van der Weydens *Le Jugement dernier* (15. Jh.) oder Dürers *Ritter, Tod und Teufel* (1513) vertraut waren<sup>83</sup>. Erstaunliche Parallelen finden sich auch in Friedrich Maximilian Klingers *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791ff.), wo der maskenhafte Teufel wie Chlestakov „inkognito“ reist und Faust in den „verworrenen Tanz des Lebens“ zieht. Klinger stand seit 1780 in russischen Diensten und wurde in Rußland gedruckt<sup>84</sup>. Zu erinnern ist natürlich auch an E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*.

Auffällig ist vor allem Gogol’s Verwendung des in Rußland bis dahin seltenen Wortes „Phantasmagorie“ (fantasmagorija, vgl. u.a. Bd. 3, S. 10). Seit der frühen Neuzeit und vermehrt in der Schaulust des Barock gab es Vorführungen mittels neuer Apparate und Arrangements, die durch effektvolle Inszenierungen die Grenzen zwischen Schein und Wirklichkeit aufhoben und die Zuschauer in eine ebenso unheimliche wie faszinierende Illusionswelt führten. Camera obscura, Laterna magica, Lucerna thaumaturga, Magia daemonica, Spiegelprojektionen, Vexierbilder und andere technisch-optische Artefakte schufen eine verstörende Welt der Täuschungen und des Wunder-

---

83 Zu letzterem vgl. H. Theissing, *Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn*, Berlin 1978. Siehe auch P. Sprengel, *Ritter, Tod und Teufel. Zur Karriere von Dürers Kupferstich in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: D. Heimböckel/U. Werlein (Hrsg.), *Der Bildhunger der Literatur. FS für G. E. Grimm*, Würzburg 2005, S. 189–210. Oder J. Białostocki, *Dürer and His Critics. 1500–1971*, Baden-Baden 1976.

84 Vgl. die kommentierte Ausgabe F. M. Klinger, *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*, Stuttgart 1986.

glaubens<sup>85</sup>. Den Laien blieb dabei der Zusammenhang von Ursache und Wirkung verborgen.

Seit Ende des 18. Jahrhunderts kamen sog. Phantasmagorie-Darbietungen hinzu. In dieser „Lust am lukrativen Hinters-Licht-Führen“ spielten Projektionen von Teufeln und Teufelsgespensern eine erhebliche Rolle. Der Teufel wurde buchstäblich „an die Wand gemalt“<sup>86</sup>. Solche Schattenspiele, „Spiegelfechtereien“ und Trugvisionen hatten suggestive Wirkungen vor allem auf Menschen, die in Aberglauben und Dämonenangst feststeckten und teuflische „Schwarzkünslerey“ fürchteten. Es wäre zu prüfen, ob Gogol’ über sein bekanntes Interesse am ukrainischen Puppentheater hinaus auch solche phantasmagorischen Spektakel gekannt hat<sup>87</sup>. Vielleicht darf hier auch an Goethes Helena-Phantasmagorie erinnert werden (*Faust* II, 3. Akt)<sup>88</sup>. Das „Fratzengeisterspiel“ (*Faust*, Vers 6546) gehörte zur damaligen Zeit. Bei Thomas von Kempen aber las Gogol’ passim Warnungen vorm „bösen Schein“, vor „Gaukelbildern“ und „trügerischem Zauber“, den der Teufel in die menschliche Einbildungskraft lanciere, um Unordnung, Verfallenheit an „Lügenkram“ und Eitelkeit, letztlich an Sünde und Hölle zu erreichen. All diesen Versuchungen sei der Mensch durch seine „vielen Begierden nach dem Neuen und Sonderbaren [...], von vielen Eitelkeiten wie am Seile gezogen“ ausgesetzt<sup>89</sup>. Das ist *in nuce* die Geschichte der beiden vom Teufel mit einer Schnur zusammengebundenen Ivane, zugleich aber auch eine Kurzfassung von Gogol’s Lebensthema.

## XI. Gogol’s Scheitern

„Vieles lügen die Dichter“, haben schon die alten Griechen gesagt. Für Gogol’, den christlichen Moralisten, war der Teufel selber der „Vater des Spiels“ und der „Vater der Lüge“, der durch Wortkunstoffiktionen und Theatokratie die Menschen verdirbt. Die Wortsünde blendet als schöner Schein,

85 Vgl. hierzu die Habilitationsschrift von Ulrike Hick, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999.

86 Ebd., S. 82 und 117.

87 Zur Tradition der Phantasmagorien in Westeuropa vgl. ebd., S. 146ff. Siehe auch Langer 2000 (wie Anm. 38), S. 210.

88 Vgl. H.-P. Bayerdörfer, *Bildzauber um Helena. Anmerkungen zur Bühnengeschichte von Goethes Phantasmagorie*, in: Heimböckel/Werlein (wie Anm. 83), S. 125–137.

89 Thomas von Kempen, *Das Buch von der Nachfolge Christi*, hg. von W. Kröber, Stuttgart 2008, S. 161f.



und Imagination wird zur teuflischen Intoxikation. Auch an dieser sich gegen Ende wahnhaft verstärkenden Vorstellung ist Gogol‘ zugrundegegangen. Das Fiktivitäts- und poetische Lügenspiel der Dichtung errettet nicht, sondern mortifiziert. Gogol’s früh entwickelter Traum, „nützlich für die Menschheit zu sein“<sup>90</sup>, war endgültig geplatzt. Er glaubte, seine eigentliche Mission in dieser Welt verfehlt und das biblische Gebot „Jeder bleibe seiner Berufung treu, so wie er berufen wurde“ (1. Korinther 7, 20) verraten zu haben.

Gogol‘ verbrennt immer häufiger seine dichterischen Entwürfe, um nicht selber im Höllenfeuer zu landen. Gegen Ende seines Lebens liefert er sich einer zwanghaften Askesemanie aus und stirbt durch die Duplizierung von physischem und literarischem Verhungern. Angst und Haß gelten immer mehr dem Teufel, jener – wie er sagt – „langschwänzigen Bestie“ (dlinnoch-vostaja bestija), der es allzuhäufig gelinge, zum eigentlichen Strippenzieher im irdischen Marionettentheater zu werden<sup>91</sup>.

Das Verstummen als Dichter führt die „stummen Szenen“, die Gogol’s Werk von Anfang an durchziehen, in ein ganz persönliches, agonales Endstadium. Hatte Gogol‘ früher seine Protagonisten auf Extremsituationen der moralischen Entlarvung mit aufgerissenen Mündern lautloser Erstarrung reagieren lassen, so endet er jetzt selber in stummer Katatonie. Auf makabre Weise bewahrheitet sich Hegels Behauptung, der Teufel sei eine „ästhetisch unbrauchbare Figur“<sup>92</sup>.

In dieser Zerrüttung mißlingt der große Plan, die *Toten Seelen* als *opus tripartitum* mit den Stufen Hölle, Fegefeuer, Paradies zur Vollendung zu bringen. Gogol’s Traum, ein russischer Dante zu werden, endet im Desaster. Die geplante Trilogie kommt über den ersten Teil der *Toten Seelen* als Äquivalent für die Hölle nicht hinaus, und einen „neuen Menschen“ als „lebende Seele“ wird es nicht geben. Statt dantesker Erlösung und *civitas dei* triumphiert die *civitas diaboli* als, wie es Gogol‘ formulierte, „teuflische Komödie“. Das Projekt einer Rußland- und Menschheitserrettung als „Lachen durch Tränen“ war – so Gogol’s Selbstdiagnose – in tragischer Verzweiflung gescheitert.

90 Vgl. Gogol‘, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 10, S. 111f. (Brief vom Oktober 1827!).

91 Ebd., Bd. 14, S. 154 (Brief vom Dezember 1849).

92 Vgl. dazu Heftrich (wie Anm. 3), S. 15.

## XII. Resümee: Teufliche Vergewohnheit und „inneres Afrika“

Gogol' ist der erste große Illusionszerstörer der klassischen russischen Literatur. Darin steckt eine gewaltige Provokation. In dem Moment, da das offizielle Rußland als Napoleonbesieger auftritt und mit der Trinitätsformel „Autokratie, Orthodoxie, Volkstum“ eine Stabilitätsgarantie zu besitzen meint, da es Europa als „verfaulenden Westen“ (gniloj zapad) und sich selber als neuen Stafettenträger von Fortschritt und Kulturwanderung einstuft, da es zugleich erstmals eine moderne, dem Westen ebenbürtige Literatursprache und -produktion besitzt, genau in diesem Moment verkündet Gogol' dem „heiligen Rußland“ eine schonungslose Diagnose menschlicher Schwächen und die womögliche Haltlosigkeit soteriologischer Perspektiven. Ein *fundamentum inconcussum* gibt es nicht. Der Mensch erscheint als Opfer teuflischer Einflüsterungen und Marionettisierung. „Großer Gott, was ist unser Leben! Ein ewiges Auseinanderklaffen von Traum und Wirklichkeit!“, heißt es in der Erzählung *Nevskij Prospekt*<sup>93</sup>. Hinzu kommt Gogol's psychoanalytisches, demaskierendes Auslotungspotential. Bei Ernst Jünger steht der Satz: „Er liebte Gogol, Dostojewski und Balzac, Dichter, die die menschliche Seele wie ein rätselhaftes Tier als Jäger beschlichen und beim Glöste der Grubenlichter in ferne Schächte drangen [...]“<sup>94</sup>. Gogol', der Zeitgenosse Jean Pauls, wußte wie dieser, daß „wir das ungeheure Reich des Unbewußten, dieses wahre innere Afrika“ niemals ignorieren dürfen<sup>95</sup>.

Als erster russischer Schriftsteller schreibt Gogol' programmatisch über die Gefahr der „Vergewohnheit“, dabei in einer Reihe stehend mit Kirchenvätern oder Philosophen wie Kant und Fichte, welche die „fette Katze“ *consuetudo* als Unterminierung von Tugend und Freiheit ansahen. Schon Platon hatte gelehrt, man solle nicht „aus Gewohnheit“, sondern „aus Philosophie“ tugendhaft sein (*Der Staat*, 10. Buch). Paul Evdokimov hält fest: „Wenn man das Gewöhnliche mit den Augen eines Goya, eines Bosch, Brueghel oder Gogol betrachtet, beginnt es unter der Maske eines beliebigen Menschen von Monstren und Elementarwesen zu wimmeln“<sup>96</sup>. Peter Sloter-

93 Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 3, S. 30: „Bože, čto za žizn' naša! Večnyj razdor mečty s suščestvennost'ju!“

94 E. Jünger, *Sturm*, Olten 1963, S. 78.

95 Zum „inneren Afrika“ in der Zeit Gogol's vgl. den hellsichtigen Beitrag von P. von Matt, *Rennen, stolpern, straucheln, stürzen. Eine Vorlesung über E.T.A. Hoffmanns Helden*, in: *Akzente* 49 (2002), S. 527–547, bes. 538ff.

96 P. Evdokimov, *Der Abstieg in die Hölle. Gogol und Dostojewskij*, Salzburg 1965, S. 19.

dijk diagnostiziert, mancher Denker erkenne eine „viehische Beschränkung der Vielen auf ihre Gewohnheiten“, zur menschlichen Kondition gehöre eine „gewohnheitstierische“ Anlage, was eine horizontale, mechanisierte und „unterbeseelte“ Existenz zur Folge habe<sup>97</sup>. Das orthodoxe Definitivdenken mit seiner Infragestellung des Fegefeuermodells verschärfte dabei das eschatologische Angstproblem<sup>98</sup>. So verkündet Gogol’ dem *homo miserrimus* bestenfalls ein „Lachen durch Tränen“ (*smejat’sja skvoz’ slezy*), nicht aber ein „Ich habe Tränen gelacht“ (*smejat’sja do slez*). Gerade angesichts der teuflischen Bedrohung durch Verdinglichung und Vergewohnheit muß der Mensch zu Eigenverantwortung finden. Wenn Hannah Arendt sagt, daß es zwar weder eine Kollektivschuld noch eine Kollektivunschuld gibt, sehr wohl aber eine „Kollektivhaftung“<sup>99</sup>, dann hätte Gogol’ wohl kaum widersprochen. Wer dem dämonischen Intrigenspiel des *ludus inextricabilis* unterliegt, muß im Endgericht mit Höchststrafe rechnen. Dort entscheidet der „himmlische Heerführer“ (*nebesnyj polkovodec*), nicht der teuflische Souffleur mit seiner irdischen Theatrokratie. So sieht sich Gogol’ in einem aporetischen Dilemma: Entweder obsiegt Gott der Allmächtige, dann kommt es zum finalen Strafgericht; oder es triumphiert der Teufel und damit ohnehin der Höllenpfehl. Gogol’s Welttheaterentwurf folgt nicht der Dramaturgie der Apokatastasis, sondern dem Katastrophenszenarium der Apokalypse.

## Weitere Literaturhinweise

M. P. ALEKSEEV, *Zur Weltbedeutung Gogol’s*, in: ders., *Zur Geschichte russisch-europäischer Literaturtraditionen*, Berlin 1974, S. 260–280.

V. A. ALEKSEEV (sost.), *N. V. Gogol’ i pravoslavie. Sbornik statej /.../*, Moskva 2004.

L. AMBERG, *Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N. V. Gogol’*, Bern 1986.

H. BIRKHAN, *Magie im Mittelalter*, München 2010.

K. H. BOHRER, *Die Ästhetik des Schreckens*, Frankfurt/M. 1983.

F. CARL, *Klassik und Theateravantgarde. V. Ė. Mejerchol’d’s „Revizor“ im Kontext der russischen Klassikerrezeption*, München 2008.

B. J. CLARET, *Geheimnis des Bösen. Zur Diskussion um den Teufel*, Innsbruck/Wien 1997.

97 P. Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt/M. 2009, S. 253–275 (im Kapitel „Von den Dämonen der Gewohnheit /.../“).

98 Vgl. hierzu u.a. K. Chr. Felmy, *Die orthodoxe Theologie der Gegenwart. Eine Einführung*, Darmstadt 1990, S. 240ff.

99 Vgl. Arendt, *Eichmann in Jerusalem* (wie Anm. 44), S. 25.

P. DINZELBACHER, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn 1996.

M. DÜRNBERGER, *Die heterotopische Codierung des Fegefeuers. Überlegungen zu einem sperrigen Erbstück*, in: T. Herkert/ M. Remenyi (Hrsg.), *Zu den letzten Dingen. Neue Perspektiven der Eschatologie*, Darmstadt 2009, S. 73–98.

R. DŽULIANI, *Rim v žizni i tvorčestve Gogolja, ili poterjannyj raj*, Moskva 2009.

A. EBBINGHAUS, *Konfusion und Teufelsanspielungen in N. V. Gogol's Revizor*, in: *Russian Literature* 34 (1993), S. 291–310.

P. U. FAUST OSB (Hrsg.), *Die Benediktsregel*. Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 2009.

M. FOUCAULT, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt/M. 1994.

S. FUSSO, *Designing Dead Souls. An Anatomy of Disorder in Gogol*, Stanford 1993.

N. V. GOGOL', *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati trech tomach*, hg. v. Ju. V. Mann, Bd. 1ff., Moskva: RAN 2001ff.

E. GÖSSMANN et al. (Hrsg.), *Der Teufel blieb männlich. Kritische Diskussion zur „Bibel in gerechter Sprache“*, Neukirchen 2007.

W. GOLDING, *Lord of the Flies*, hg. von F. Poziemski, Stuttgart 2010.

H. HÄRING, *Das Böse in der Welt. Gottes Macht oder Ohnmacht?*, Darmstadt 1999.

U. HEFTRICH, *Čičikovs Reise zu sich selbst: Versuch einer Deutung von Nikolaj Gogol's Toten Seelen*, in: *Literaturwiss. Jahrbuch NF* 42 (2001), S. 175–224.

F. HERMANNI/P. KOSLOWSKI (Hrsg.), *Die Wirklichkeit des Bösen*, München 1998.

A. HOFMAN, *Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur*, Berlin 1967.

V. KAFITZ, *Sprachartistische Lyrik. Gemälde- und Skulpturengedichte des russischen Symbolismus*, Köln/Weimar/Wien 2008.

F. KEMPIJSKIJ, *O podražanii Christu*. Pervod s latinskogo K. P. Pobedonosceva, 2., verb. u. erg. Ausgabe, Moskva 2009.

H. VON KLEIST, *Über das Marionettentheater*, Frankfurt/M. 1980.

J. KRAVETS, *Das „Böse“ im russischen Symbolismus. Bal'mont-Brjusov-Sologub-Remizov-Belyj-Blok*, München/Berlin 2009.

J. LAUBE (Hrsg.), *Das Böse in den Weltreligionen*, Darmstadt 2003.

J. LEHMANN, *Gogol's „pošlye duši“*, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 39 (1997), S. 57–83.

*Die Magisterregel*. Einführung und Übersetzung von K. Suso Frank, St. Ottilien 1989.

JU. V. MANN, *Gogol'*, in: *Russkie pisateli 1800–1917. Biografičeskij slovar'*, Bd. 1, Moskva 1989, S. 593–603.

DERS., *„Skvoz' vidnyj miru smeč...“*. *Žizn' N. V. Gogolja 1809–1835*, Moskva 1994.

DERS., *Gogol'. Zaveršenie puti: 1845–1852*, Moskva 2009.

H. MCLEAN, *Gogol's retreat from love: Toward an interpretation of Mirgorod*, in: D. Rancour-Laferrère (Hrsg.): *Russian Literature and Psychoanalysis*, Amsterdam/ Philadelphia 1989, S. 101–122.

K. MOČUL'SKIJ, *Duchovnyj put' Gogolja*, Paris 1934.

V. NABOKOV, *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der russischen Literatur*, Frankfurt/M. 1984.

- S. NEIMAN, *Das Böse denken*, Frankfurt/M. 2006.
- Neizdannijj Gogol'*. Hg. v. I. A. Vinogradov, Moskva: RAN 2001.
- R. NOHEJL, „Das Andere des Westens“ und die „Arche Noah der Weltkultur“. Zur Spezifik von Identität und Alterität in russischen kulturgeschichtlichen Diskursen, München/Berlin 2009.
- P. PALAMARČUK, „Ključ“ k Gogolju, Sankt-Peterburg 2009.
- I. PLATTHAUS, *Höllenfahrten. Die epische Katábasis und die Unterwelten der Moderne*, München 2004.
- É. V. POMERANCEVA, *Mifologičeskie personazi v russkom fol'klore*, Moskva 1975.
- W. POTTHOFF, *Dante in Rußland*, Heidelberg 1991.
- M. PRAZ, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 1988.
- D. RANCOUR-LAFERRIERE (Hrsg.), *Russian Literature and Psychoanalysis*, Amsterdam/Philadelphia 1989.
- J. RICKES, *Die Metamorphosen des ‚Teufels‘ bei Daniel Kehlmann*, Würzburg 2010.
- J. B. RUSSELL, *Biographie des Teufels*, Wien/Köln/Weimar 2000.
- P. P. SCHNIERER, *Entdämonisierung und Verteufelung. Studien zur Darstellungs- und Funktionsgeschichte des Diabolischen in der englischen Literatur seit der Renaissance*, Tübingen 2005.
- Chr. SCHULTE, *Radikal böse. Die Karriere des Bösen von Kant bis Nietzsche*, München 1991.
- Chr. SCHULZ, *Geschichtsschreibung der Seele. Goethe und das 6. Buch der Brat'ja Karamazovy*, München 2006.
- H. SCHWERT, *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart 1962.
- B. V. SOKOLOV, *Nikolaj Vasil'evič Gogol'. Ėnciklopedija*, Moskva 2007.
- P. THIERGEN, *Gogol's Mantel und die Bergpredigt*, in: H.-B. Harder/H. Rothe (Hrsg.), *Gattungen in den slavischen Literaturen*. FS für Alfred Rammelmeyer, Köln/Wien 1988, S. 393–412.
- DERS., *Literarische Arkadienbilder im Rußland des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: B. Heinecke/H. Blanke (Hrsg.), *Arkadien und Europa, Haldensleben/Hundisburg* 2007, S. 169–193.
- M. D. TORÉN, *Russkaja narodnaja medicina i psichoterapija*, Sankt-Peterburg 1996 (darin auch G. I. Popov, *Russkaja narodno-bytovaja medicina*) [Neuausgabe].
- CHR. VON TSCHILSCHKE, *Epen des Trivialen. N. V. Gogols „Die toten Seelen“ und G. Flauberts „Bouvard und Pécuchet“*. Ein struktureller und thematischer Vergleich, Heidelberg 1996.
- H. VORGRIMLER, *Geschichte der Hölle*, München 1993.
- B. ZELINSKY, *Russische Romantik*, Köln/Wien 1975.
- DERS. (Hrsg.), *Das Böse in der russischen Kultur*, Köln/Weimar/Wien 2008.



## Zwischen Gott, Mensch und Welt Edgar Quinet, *Ahasvérus* (1833)

In einer knappen Vorbemerkung zur Publikation einiger Szenen aus seinem *Ahasvérus*<sup>1</sup> spricht Edgar Quinet von „la tragédie universelle qui se joue entre Dieu, l'homme et le monde“ – besser kann man ‚Welttheater‘ kaum definieren.

Für eine Definition dieses durchaus mehrdeutigen Begriffs sei auf die Einleitung zu diesem Band verwiesen (vgl. oben, S. 7). Hier mag der Hinweis genügen, daß Quinets Dichtung nicht nur durch das zwischen Gott, Mensch und Welt spielende Geschehen, sondern auch durch den die gewöhnliche Dimension eines Theaterabends sprengenden Umfang mit bekannteren Welttheater-Dichtungen des 19. Jahrhunderts wie Goethes *Faust*, Madáchs *Tragödie des Menschen* oder Wagners *Ring des Nibelungen* vergleichbar ist: In einer zeitgenössischen Ausgabe<sup>2</sup> füllt *Ahasvérus* 440 Druckseiten. Die vier ‚Tage‘ – hinzu kommen noch Prolog, Epilog und drei Intermedien – umfassen insgesamt 54 Szenen unterschiedlicher Länge; es treten rund 130 Figuren auf, von denen manche freilich nur einen einzigen Satz zu sagen haben, hinzu kommen ca. 30 verschiedene Chor-Kollektive<sup>3</sup>. Natürlich lassen sich viele Rollen zusammenlegen: Nähme sich ein heutiger Regisseur vor, *Ahasvérus* zu inszenieren (was aus Gründen, auf die wir noch eingehen werden, allerdings kaum zu hoffen, oder zu befürchten, ist), käme er, selbst wenn er den Text kaum oder gar nicht kürzen wollte, vermutlich mit einem Dutzend Schauspielern und einem weiteren Dutzend Statisten (je zur Hälfte Männer und Frauen) für den Sprechchor aus. Höchstwahrscheinlich würde man das Stück heute in ei-

1 In der Revue des Deux-Mondes, Oktober 1833, zitiert im „Avis des éditeurs (édition de 1843)“, in: Edgar Quinet, *Œuvres complètes*, [VII] : *Ahasvérus – Les tablettes du Juif errant*, Paris o.J. [1857], S. If.

2 (wie Anm. 1).

3 Die Ausgabe (ebd.) enthält kein Personenverzeichnis. Es ist schwer zu entscheiden, ob z.B. die Sphinx, die im Epilog (S. 439f.) spricht, dieselbe ist wie in der 7. Szene des I. Tages (S. 37-42), und ob diese erste zum ‚Chor der Sphingen‘ (ebd.) gehört oder so stark individualisiert ist, daß sie eine ‚Solisten‘-Rolle beanspruchen kann; insofern sind unterschiedliche Zahlenangaben möglich (Volker Huch, *Erlösungsdenken im humanitären Epos des 19. Jhs in Frankreich*, Wiesbaden 1974, S. 189n, zählt für die erste, zweite und vierte Journée insgesamt 55 Chöre).

nem neutralen Einheitsbühnenbild und in Alltagskleidung spielen; wie viele verschiedene Dekorationen man im 19. Jahrhundert für nötig gehalten hätte, ist schwer zu sagen – sicher weniger als 54<sup>4</sup>. Nach meiner groben Schätzung könnte man mit etwa fünfzehn verschiedenen Bühnenbildern so etwas wie eine illusionistische Wirkung erzielen; das ist eine ganze Menge, wenn man bedenkt, daß Wagner für den ganzen *Ring* nur ein Dutzend Dekorationen braucht. Außerdem muß man sich fragen, wie ein Kostümbildner wohl die Städte Theben, Babylon, Ninive, Persepolis, Jerusalem, Athen, Rom und Paris eingekleidet hätte, die bei Quinet Sprechrollen haben (I<sup>e</sup> Journée, Scène] 8; IV 10). Somit deutet alles auf ein Lesedrama hin<sup>5</sup>: Von 1833 bis heute wurde *Ahasvérus* offenbar nie aufgeführt, auch von entsprechenden Plänen ist nichts bekannt.

Das allein wäre nicht ungewöhnlich. 1827 hat Victor Hugo sein historisches Drama *Cromwell* veröffentlicht, das 6413 Alexandriner (in einer modernen Ausgabe<sup>6</sup>: 364 Druckseiten) umfaßt. Das Personenverzeichnis nennt ca. 85 Rollen, außerdem würde (allein für die Krönungsszene im letzten Akt) eine mindestens gleichgroße Zahl von Statisten benötigt; allerdings gibt es für jeden der fünf Akte nur jeweils ein Bühnenbild. *Cromwell* ist ganz offensichtlich nicht mit dem Gedanken an eine Aufführung geschrieben: Das Drama ist etwa dreimal so umfangreich wie Hugos spätere Stücke, und der Dichter scheint auch nie versucht zu haben, es bei einem Theater unterzubringen.

Hugo will in *Cromwell* ein möglichst vollständiges Bild der erhabenen und lächerlichen Seiten der menschlichen Existenz entwerfen: Der Lordprotektor Cromwell strebt nach der Krone, muß sich nebenbei mit seiner unmöglichen Familie herumschlagen (ein Schelm, wer dabei an Napoléon Bonaparte denkt!) und eine aristokratische Verschwörung bekämpfen; einer der Hauptverschwörer macht routiniert aber erfolglos Cromwells Tochter den

4 Marc-Mathieu Münch (*Ahasvérus et le théâtre romantique européen*, in: Edgar Quinet, ce juif errant. Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand. Centenaire de la mort d'Edgar Quinet. Présentation de Simone Bernard-Griffiths et Paul Viallaneix, Clermont-Ferrand 1978, S. 263-286) errechnet für die vier „Tage“, Prolog, Epilog und die drei Intermedien (= 59 Szenen) 45 verschiedene Bühnenbilder; da Quinet (der ganz offensichtlich nicht mit der Möglichkeit einer Aufführung rechnet) die Schauplätze nie beschreibt und nicht immer benennt, sind im einzelnen unterschiedliche Auffassungen möglich. – Vgl. auch Ceri Crossley, *Le Paysage dans Ahasvérus (1833) d'Edgar Quinet*, in: Eidôlon. Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature (L.A.P.R.I.L.), 54: Paysages romantiques. Études réunies et présentées par Gérard Peylet, Bordeaux 2000, S. 405-417.

5 Vgl. Münch, ebd., S. 266.

6 V. Hugo, *Cromwell*. Chronologie et introduction par Annie Ubersfeld, Paris 1968.



Hof; Milton, der Dichter des *Verlorenen Paradieses*, und Cromwells Narren kommentieren die Ereignisse jeweils aus ihrer Perspektive, und so weiter. Das Handeln der Figuren wird maßgeblich von ihren religiösen Überzeugungen bestimmt, aber überirdische Mächte greifen nicht unmittelbar in das innerweltliche Geschehen ein, Gottes Wille wird von seinen Dienern verkündet, gedeutet – und oft genug auch mißdeutet.

Ganz anders bei Quinet: Sein Drama beginnt in ferner Zukunft mit einem ‚Prolog im Himmel‘ (S. 1-6). 3500 Jahre sind seit dem Weltgericht des Jüngsten Tages vergangen; Gottvater verkündet den Engeln und Heiligen, es sei an der Zeit, eine neue Erde zu erschaffen. Vorher will er ihnen aber das Geheimnis (S. 5) des ersten, wenig gelungenen Schöpfungsversuchs enthüllen und die Geschichte unserer Erde, die 6000 Jahre währte, von den Seraphim nachspielen lassen<sup>7</sup>.

Der erste Tag (*La création*, 12 Szenen) faßt die Geschichte der Welt von ihrer Erschaffung über die Sintflut (I 3) und die Entstehung der ersten Hochkulturen in Ägypten (I 7) und Mesopotamien (I 8) bis zur Geburt Christi (I 10) zusammen. Der zweite Tag (*La passion*, 9 Szenen) beginnt mit einer Reaktion der Natur auf die Kreuzigung Christi: Die Wüste – die wie alles Belebte und Unbelebte in dieser Dichtung eine Stimme hat<sup>8</sup> – erzählt, daß eine Palme, die sie liebte, aus Kummer über den Tod des Gottessohns eingegangen ist (II 1, S. 86-88). Was auf Golgatha geschieht, wird nicht direkt, sondern zweifach vermittelt dargestellt: Die Wüste berichtet, was die Palme ihr berichtet hat. Es folgt eine Rückblende: Christus, der das Kreuz trägt, bittet Ahasvérus um etwas Wasser, der aber verweigert es ihm und weist den Erschöpften von seiner Schwelle (II 1, S. 93-95). Christi Fluch macht Ahasvérus zum ‚Ewigen Juden‘, der nach der populären Überlieferung bis zum Jüngsten Tag ruhelos durch die Welt wandern muß.

Die folgenden Szenen zeigen, wie Ahasvérus sich von seinem Vater, den Brüdern und der Schwester verabschiedet und die endlose Wanderung be-

7 Der letzte Satz des Prologs – „le spectacle va durer approchant six mille ans“, S. 6 – scheint auf Identität von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung zu verweisen (und rückt die neue Schöpfung in eine – aus menschlicher Sicht – ferne Zukunft).

8 Zur „Allbeseelung“ des Universums in *Ahasvérus* und ihren philosophischen Grundlagen vgl. Georg Bär, *Edgar Quinets Ahasvérus und seine Beziehungen zu Quinets Geschichtsphilosophie*, Diss. Rostock 1917, S. 81, sowie Huch (wie Anm. 3), S. 174.

ginnt<sup>9</sup>. Der Fluch, der ihn traf, nimmt bedeutend mehr Raum ein als die Kreuzigung selbst – und das nicht nur, weil Quinet eben kein Christus-, sondern ein Ahasver-Drama geschrieben hat<sup>10</sup>; das Los des Verfluchten wird sich auch als für die Menschheitsgeschichte bedeutsamer erweisen denn das Selbstopfer des Gottessohns.

Der dritte Tag (*La mort*, 19 Szenen) zeigt Ahasvers Leiden und Verzweiflung (III 4, S. 163-174), ehe eine Hoffnung auf Linderung aufscheint: Ein Engel, ein einziger, hat Mitleid mit dem so grausam bestraften Ahasvérus empfunden und eine Träne für ihn vergossen; zur Strafe hat Gott ihn zum Todesengel degradiert und aus dem Himmel verstoßen (III 2, S. 156) – in Gestalt einer jungen Frau namens Rachel lebt der gefallene Engel jetzt am deutschen Rhein bei einer alten Frau namens Mob, die den Tod personifiziert und in der man weniger die Queen Mab Shakespeares als jene Shelleys wird erkennen dürfen<sup>11</sup>. Ahasvérus lernt Rachel kennen, und sie verlieben sich (hier hat die Gretchen-Tragödie aus Goethes *Faust* Pate gestanden<sup>12</sup>), allerdings zeigt der vierte Tag (*Le jugement dernier*, 14 Szenen), daß diese Liebe nicht genügt hat, um dem rastlosen Wanderer den Frieden zu schenken: Einerseits nimmt

9 In der letzten Szene des zweiten Tages (9, S. 129-137) muß ein (nicht historischer) römischer Kaiser ‚Dorotheus‘ erkennen, daß sein Reich dem Ansturm der Germanen und Hunnen nicht wird standhalten können.

10 Ahasvérus tritt zwar nur in 21 der 59 Szenen (= 38,89 %) auf, das ist aber immerhin fast dreimal soviel wie die acht Szenen (= 13,56 %) Christi, der obendrein mehrfach nur wenige knappe Repliken hat.

11 Percy Bysshe Shelley, *Queen Mab, A Philosophical Poem* (1813; benutzte Ausg.: <http://www.bartleby.com/139/shel111>, letzte Abfrage 14.1.2011; vgl. Edgar Knecht, *Le mythe du juif errant. Essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse*, Grenoble 1977, S. 120-125); Hans-Peter Ecker, *Poetisierung als Kritik. Stefan Heyms Neugestaltung der Erzählung vom Ewigen Juden*, Tübingen 1987, S. 29-31. Auch Willy Aeschmann, *La Pensée d'Edgar Quinet. Étude sur la formation de ses idées avec essais de jeunesse et documents inédits*, Paris – Genève 1986, S. 45n4 konstatiert, daß Mob „tire son nom de la *Queen Mab* de Shelley“. Shelleys Queen Mab lehrt das Mädchen Ianthe im Traum Mitleid mit der gequälten Menschheit; sie zitiert Ahasverus, den rebellischen Antagonisten des christlichen Gottes, als Zeugen für dessen Mitleidlosigkeit herbei. In scharfer Polemik gegen das Christentum vertritt Shelley einen pantheistischen Materialismus. Die Parallelen zu Quinet sind offensichtlich, können aber in diesem Rahmen nicht im einzelnen untersucht werden.

12 Vgl. Bär (wie Anm. 8), S. 94. Bär setzt Mob zu Recht mit Mephistopheles gleich (vgl. vor allem ihr Gespräch mit Ahasvérus, IV 11, S. 204-220); beim Rendezvous des Liebespaars auf der Esplanade des Heidelberger Schlosses (III 6, S. 177) spielt sie allerdings eher die Rolle Marthe Schwertleins. – Zu Einflüssen des *Faust* in *Ahasvérus* vgl. auch Bär, ebd., S. 122-124; Jean Boudot, *Faust et Ahasvérus*, *Revue de littérature comparée* 16 (1936), S. 691-709; Huch (wie Anm. 3), S. 186-188.

er die Zeichen des Verfalls, die das Ende der Welt ankündigen, deutlich wahr, andererseits strebt er immer weiter zu unbekannten Zielen (IV 2, S. 304-309).

Es folgt das Weltgericht am Jüngsten Tag; nach den Städten Babylon, Athen und Rom, den Arabern, den christlichen Völkern des Mittelalters und nach Amerika (IV 10, 374-406) tritt Ahasvérus vor Gottes Thron. Christus erklärt daraufhin etwas überraschend:

Je t'avais envoyé du Calvaire pour cueillir après moi dans chaque lieu ce qui restait de douleur dans le monde. (IV 13, S. 412-422, hier S. 415)

– mit seinem Fluch hätte Christus demnach gewissermaßen zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen: Um Ahasvérus für seine Hartherzigkeit zu bestrafen, hätte er ihm eine unmenschlich schwere Aufgabe übertragen, die – so sah es der Plan der Weltgeschichte offenbar vor – von irgendjemandem erfüllt werden mußte (wenn, wie man vermuten kann, Christus selbst dazu bestimmt war, wäre Ahasvérus eine Art dunkler Doppelgänger des Gottessohns<sup>13</sup>). Das Universum bestätigt, daß der Sünder seine Schuldigkeit getan hat (IV 13, S. 416f.); Ahasvérus aber, der, solange er allein war, so schnell wie möglich sterben wollte, bittet jetzt um ein zweites Leben: Er will weiterwandern bis zu den Sternen und darüber hinaus, und Rachel wird ihm folgen (S. 417f.); seinen Vater und seine Brüder lädt er in die Zukunft ein (S. 419f.). Gottvater zieht die naheliegende Schlußfolgerung: „Ahasvérus est l'homme éternel“ (S. 422), der Mensch schlechthin, dessen Unglück (wie schon Blaise Pascal wußte) daher rührt, daß er nicht ruhig in einem Zimmer bleiben kann<sup>14</sup>.

Durch Rachels Liebe ist Ahasvérus erlöst, Christus hat ihm die Leidenslast abgenommen (S. 418). Sie scheint aber selbst für den Sohn Gottes zu schwer – jedenfalls zeigt uns der Epilog (S. 431-440) einen sterbenden Christus<sup>15</sup>. Gottvater und Maria sind schon tot; die Welt – „l'univers, c'était moi“, sagt Christus (S. 435, man beachte das Imperfekt!) – ist vom Einsturz bedroht, und der Gottessohn zweifelt:

13 Es ist bemerkenswert, daß Nathan, der Vater des Ahasvérus, seinen ältesten Sohn für den Messias hält, II 5, S. 106f., vgl. Huch (wie Anm. 3), S. 185.

14 Blaise Pascal, *Pensées*, in: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Jacques Chevalier (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1954, § 205, S. 1138f.

15 Er konstatiert: „Depuis l'heure où Ahasvérus m'a rendu mon calice, ma plaie s'est rouverte à mon côté“ (S. 431).

Si je ne mettais pas le doigt dans ma plaie, ma bouche ne saurait plus dire mon nom, et le Christ ne croirait plus au Christ<sup>16</sup> (S. 434).

Die personifizierte Ewigkeit aber fordert ihn auf, ein zweites Mal zu sterben, um erneut auferstehen zu können: Der Tod werde ihn größer machen, die Heilsgeschichte werde von vorn beginnen, aber die neue Welt und die neue Religion würden vollkommener sein als die alten (S. 438; auf die Probleme, die dieser Schluß aufwirft, kommen wir gleich zurück).

Hingewiesen sei noch auf die drei zwischen den Journées eingeschobenen ‚Intermedien‘<sup>17</sup>: Im ersten (S.79-84) kommentieren die Teufel das bisher Gesehene und stellen fest, daß Gott seine Schöpfung gründlich mißlungen sei („la Création ennuie“, meint Belzébuth, S. 80); im zweiten (S. 138-145) liest ein Chor der alten Männer den jüngeren Franzosen die Leviten, erinnert an Napoléons glänzende Siege und fordert, Frankreich müsse endlich auf die weltpolitische Bühne zurückkehren; im dritten Intermedium (S. 280-296) geht es um Persönliches, der ‚Dichter‘ spricht – in vagen, auch für die zeitgenössischen Leser wohl kaum verständlichen Andeutungen – von seiner Familie und von einem Zerwürfnis mit seiner späteren ersten Frau<sup>18</sup>. Offensichtlich versteht Quinet sein Lesedrama als ‚Weltdichtung‘ in dem umfassenden Sinne, daß ohne Rücksicht auf eine (ohnehin nicht gegebene<sup>19</sup>) Einheit der Handlung Vergangenheit und Gegenwart, Heilsgeschichte und aktuelle Politik, Öffentliches und Privates gleichermaßen darin Platz finden sollten.

Im *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*, der großen Enzyklopädie der vorletzten Jahrhundertwende, heißt es unter dem Stichwort „Edgar Quinet“<sup>20</sup>:

Après un voyage en Italie, il publia *Ahasvérus* (1833), poème mystique en prose, quelque peu obscur.

Man kann verstehen, daß die Redaktion sich auf eine Deutung dieser Dichtung nicht einlassen wollte. Die unübersehbar antiklerikale Tendenz mußte den Nachfolgern des liberal-laizistischen *Père Larousse* (1817-1875) sympathisch sein; aber so ganz geheuer war ihnen das vertrackte Werk mit

16 Die Situation erinnert an Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab dass kein Gott sei* aus *Siebenkäs* (1796, vgl. Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, Abteilung I Bd 2, Frankfurt/M. 1996, S. 270-275); merkwürdigerweise scheint Jean Paul in der Quinet-Forschung keinerlei Beachtung gefunden zu haben.

17 Vgl. auch Huch (wie Anm. 3), S. 215-221.

18 Vgl. dazu Bär (wie Anm. 8), S. 115-118.

19 Vgl. dazu Münch (wie Anm. 4), S. 269f.

20 Paul Auge (Hrsg.), *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*, Bd 5, Paris o.J., S. 886.

seinem hochpathetischen Stil und dem biblischen Personal offenbar dennoch nicht.

Edgar Quinet (1803-1875) ist heute einer der weniger bekannten Unbekannten unter den französischen Autoren der Romantik, was zweifellos nicht nur, aber auch an seinem bemerkenswerten Talent liegt, sich zwischen alle Stühle zu setzen. Quinet war Dichter, Historiker, Philosoph und Politiker; er bekannte sich zu den Prinzipien der Französischen Revolution und zur Philosophie des deutschen Idealismus; er veröffentlichte neben zahlreichen historischen, geschichts- und religionsphilosophischen Studien<sup>21</sup> einige Dichtungen, die auf sehr eigenwillige Art das romantische Ideal einer Synthese aller Kunstformen<sup>22</sup> bzw. literarischen Gattungen zu verwirklichen suchen<sup>23</sup>: *Ahasvérus* ist ein Lesedrama in dithyrambischem Stil, oder, wie ein zeitgenössischer Kritiker im Anschluß an Quinet selbst<sup>24</sup> bemerkte, es ist Epos, Ode und Drama zugleich; neuere Studien<sup>25</sup> rechnen das Werk umstandslos unter die ‚humanitären Epen‘. Quinet selbst<sup>26</sup> stellt sich in die Tradition des mittelalterlichen Mysterienspiels, von dem er die Technik übernimmt, „Szenen statuarisch-unverbunden aufeinander folgen und Gestalten weniger miteinander als monologisch nebeneinander sprechen zu lassen“<sup>27</sup>; deshalb gibt es viele lyrische Ruhepunkte, in denen die Figuren ihre Befindlichkeit reflektieren.

21 Vgl. die Werkliste bei Aeschmann (wie Anm. 11), 660-662.

22 Vgl. Dieter Borchmeyer, *Gesamtkunstwerk*, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hg. von D.B. und Viktor Žmegač, 2., neu bearb. Aufl., Tübingen 1994, S. 181-184; Jürgen Söring, *Gesamtkunstwerk*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd I, hg. von Klaus Weimar, Berlin – New York 1997, S. 710-712.

23 Daß Winfried Engler (*Lexikon der französischen Literatur*, Köln 1994, S. 782) *Ahasvérus* und *Merlin l'enchanteur* wie *Napoléon* (1836) und *Prométhée* (1838) umstandslos unter „Ideendramatik“ subsumiert, ist zwar ein offensichtliches Versehen, aber dennoch bezeichnend.

24 M. Magnin, *Ahasvérus et de la nature du génie poétique* [1833], in: *Œuvres complètes VII* (wie Anm. 1), S. 489-536, hier S. 507, nach Quinets Vorbemerkung (wie Anm. 1); vgl. zu dieser Dreieit auch Eugène Fromentin et Paul Bataillard, *Étude sur l'Ahasvérus d'Edgar Quinet*. Éd. crit. par Barbara Wright et Terence Mellors, Genève 1982, S. 47-63 (Introduction).

25 Huch (wie Anm. 3); Ceri Crossley, *Histoire et épopée romantique : le cas d'Ahasvérus (1833) d'Edgar Quinet*, in: *Poésie et poétique en France, 1830-1890. Hommage à Eileen Souffrin-Le Breton*. Études réunies et présentées par Peter J. Edwards, New York etc. 2001, S. 41-54.

26 Vgl. Huch (wie Anm. 3), S. 173f.; Münch (wie Anm. 4), S. 276.

27 Huch (wie Anm. 3), S. 174; Münch (wie Anm. 4), S. 270 spricht vom Prinzip des Fresco („les thèmes se succèdent par juxtaposition plus fréquemment que par enchaînement“).

Hier ist nicht der Ort, Quinets übrige Werke vorzustellen oder seine Biographie und intellektuelle Entwicklung<sup>28</sup> nachzuzeichnen. Auf einige Fakten, die für das Verständnis des *Ahasvérus* von Bedeutung sind, muß allerdings hingewiesen werden<sup>29</sup>: Edgar Quinet war von frühester Jugend an überzeugter Republikaner, der die Konfrontation mit den Regimes der Restauration, des Julikönigtums und des Zweiten Kaiserreichs nicht scheute. Weil er nicht Fürstendiener sein konnte oder wollte, weigerte er sich schon als Siebzehnjähriger, in die *École polytechnique* einzutreten, die auf eine Karriere im Staatsdienst oder in der Armee vorbereitete; statt dessen studierte er Jura, Literatur und Geschichte. Als erste größere Schrift veröffentlichte er 1823 eine Satire, *Les tablettes du Juif errant*<sup>30</sup>; die Zeitreise des Ich-Erzählers (vom antiken Griechenland bis ins Frankreich des 17. Jahrhunderts) erinnert ein bißchen an die Irrfahrten von Voltaires *Candide*<sup>31</sup> (1759), und wie dieser sympathische junge Mann gerät auch Quinets Protagonist ständig in Schwierigkeiten, deren groteske Ursachen auf Mängel im französischen Staats- und Gesellschaftssystem der Restaurationszeit verweisen, wie der aufmerksame Leser unschwer erkennt.

1824 entdeckte Quinet für sich Herders Geschichtsphilosophie. Von Ende Dezember 1826 bis Anfang 1829 studierte er in Heidelberg bei Friedrich Creuzer; in dieser Zeit übersetzte er Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (veröffentlicht 1827/28, mit Einleitung des Übersetzers), las Schelling und andere Philosophen des Idealismus und erwarb sich eine gründliche Kenntnis der deutschen Literatur. Während der dreißiger Jahre kehrte Quinet häufig nach Deutschland zurück, um die Familie seiner Frau Minna (Verlobung 1828, Heirat 1834) in Grünstadt (Rheinpfalz) zu besuchen. Einflüsse deutscher Philosophen, vor allem Schellings und Herders, sind in *Ahasvérus* allgegenwärtig<sup>32</sup>.

1841 wird Quinet von König Louis-Philippe zum Professor für Sprachen und Literaturen Südeuropas am Collège de France ernannt. Mit kritischen Vorlesungen über die Jesuiten (1843) und über die Ideologie des Ultramontanismus (1844) brüskiert er nicht nur die katholische Kirche, sondern auch

28 Vgl. dazu vor allem Aeschimann (wie Anm. 11).

29 Vgl. die Zusammenstellung der wichtigsten Lebensdaten ebd., S. 1-9.

30 Benutzte Ausg.: *Œuvres complètes* VII (wie Anm. 1), S. 411-488; vgl. dazu Georgette Vabre Pradal, *La dimension historique de l'homme ou le mythe du juif errant dans la pensée d'Edgar Quinet*, Paris 1961, S. 13-30; Knecht (wie Anm. 11), S. 96-101.

31 Vgl. Vabre Pradal (wie Anm. 30), S. 19; Knecht (wie Anm. 11), S. 159.

32 Vgl. schon Bär (wie Anm. 8), passim; Vabre Pradal (wie Anm. 30), S. 83-109.

die konservativ-klerikalen Kräfte in der Regierung; seine Professur verliert er nicht, aber von 1846 an darf er nicht mehr lesen.

Nach der Februar-Revolution (1848) wird Quinet in die Verfassungsgebende Versammlung, dann ins Parlament der Zweiten Republik gewählt. Der Staatsstreich Louis Napoléon Bonapartes (2. Dezember 1851) treibt ihn wie Victor Hugo und andere prominente Linke ins Exil. Bis 1870 lebt er zunächst in Belgien, später in der Schweiz; nach der Abdankung des im Krieg gegen Preußen-Deutschland unterlegenen Napoléon III und der Proklamation der Dritten Republik kehrt Quinet nach Paris zurück und wird erneut ins Parlament gewählt. Er stirbt 1875.

Dichtung war für Edgar Quinet die Fortsetzung von Politik und Gesellschaftsphilosophie mit anderen Mitteln. Sein *Ahasvérus* ist ein Thesenstück; und weil es sich um ein Stück Welttheater handelt, sucht die These das Verhältnis der Menschen zu Gott und den Sinn der Geschichte auf den Begriff zu bringen. Das ist ein ehrgeiziges, aber zweifellos heikles Unterfangen, und die Redakteure des *Grand Larousse Illustré* dürften nicht die einzigen gewesen sein, die das Resultat „ein bißchen dunkel“ fanden. Die Stoßrichtung seiner Argumentation ist allerdings offensichtlich.

Die Titelfigur des Dramas ist Ahasver (Ahasvérus), der ‚Ewige Jude‘. Seine Geschichte ist ein Mythos der Neuzeit, ähnlich wie die Überlieferungen um Don Juan, Faust, Don Quijote oder Hamlet<sup>33</sup>; die Rezeptionsgeschichte dieser fünf Stoffe weist neben beträchtlichen Unterschieden auch frappante Gemeinsamkeiten auf: Die Überlieferung über Faust (1587), Ahasver (1602), Don Quijote (1605/1615) und Don Juan (1613) setzt jeweils kurz vor oder kurz nach 1600 ein (nur die Hamlet-Sage ist schon Anfang des 13. Jahrhunderts in den *Gesta Danorum* des Saxo Grammaticus bezeugt, erhält aber durch Shakespeare 1603 ihre für die spätere Zeit verbindliche Ausformung). Alle fünf Geschichten sind Negativ-Exempla: Fausts intellektuelle Hybris, Don Juans Blasphemien (die in den frühen Fassungen viel schwerer wiegen als seine sexuellen Ausschweifungen), Hamlets Antriebsschwäche, Ahasvers Hartherzigkeit, selbst Don Quijotes groteske Verkennung der Realität sind ursprünglich keineswegs sympathisch, sondern verdammenswert,

33 Zu diesem ‚europäischen Gestaltengeviert‘ vgl. Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstauffassung und Dichtung der deutschen Romantik*, Münster 1958, S. 111-127.

das Verderben ereilt diese Figuren (nach den Maßstäben des frühen 17. Jahrhunderts) durchaus zu Recht.

Während Faust, Don Juan, Don Quijote und Hamlet Individuen bzw. Charaktertypen sind, wird Ahasver von Anfang an und in allen Bearbeitungen des Stoffes als Jude bezeichnet<sup>34</sup>; seit dem deutschen Volksbuch von 1602 (*Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahaßverus*) steht die Geschichte im Kontext antijüdischer Hetze.

Die als große Werke der Weltliteratur kanonisierten Don Quijote- und Hamlet-Versionen von Cervantes und Shakespeare sind in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden; dagegen erhalten der Don Juan- und der Faust-Stoff ihre maßstabsetzende Prägung erst kurz vor bzw. kurz nach 1800, durch Lorenzo Da Ponte und Mozart bzw. durch Goethe. (Eine Ahasver-Dichtung, deren ästhetische Qualität mit der jener vier Werke vergleichbar wäre, gibt es bis heute nicht; das ist der zweite Grund dafür, daß der Stoff im europäischen Denken der Moderne deutlich weniger tiefe Spuren hinterlassen hat als die vier ‚großen‘ Mythen – der erste Grund ist natürlich die Bindung an eine ebenso widerliche wie widersinnige Ideologie.) Der Weimarer Dichter und das italienisch-österreichische Autorenteam sehen ihre Helden neu und differenzierter als die Vorgänger: Don Juans Lebensgier und Fausts Wissensdurst werden als Steigerungsformen allgemeinemenschlicher Eigenschaften ins Überlebensgroße verstanden und erzeugen nicht mehr Widerwillen, sondern Bewunderung. Zugleich liest man auch Shakespeares Drama und den Roman des Cervantes anders; erst der Romantik erscheinen Hamlets ohnmächtiger Pessimismus und Don Quijotes idealistische Träume als durchaus adäquate Antworten auf den Zustand der Welt. Im ruhelosen Ahasver wiederum sieht eine fortschrittsgläubige Epoche den allgemeinemenschlichen Drang verkörpert, alle räumlichen und intellektuellen Grenzen zu überschreiten, ehe er – vor allem im 20. Jahrhundert – zur Symbolfigur für die Geschichte des jüdischen Volkes wird.

---

34 Zur Stoffgeschichte vgl. Hannsjost Lixfeld, *Ahasver*, in: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hg. von Kurt Ranke [später: von Rolf Wilhelm Brednich], Berlin – New York 1977ff., Bd. 1, Sp. 227; Otto Schnitzler, *Ewiger Jude*, ebd., Bd 4, 1984, Sp. 577-588; Knecht (wie Anm. 11); Ecker (wie Anm. 11), bes. S. 15-42; Frank Halbach, *Ahasvers Erlösung. Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*, München 2009, sowie auch Simone Bernard-Griffiths, *Lecture de l’Ahasvérus d’Edgar Quinet. Regards sur une palingénésie romantique du mythe du Juif errant*, Romantisme H. 45 (1984), S. 79-104.



1823, als Quinet seine *Tablettes* redigiert, ist der Ahasver des antijüdischen Volksbuchs<sup>35</sup> längst eine Figur der Hochliteratur geworden. Eine Studie über Quinets *Ahasvérus*, die im Dezember 1833 in der renommierten *Revue des Deux-Mondes* erschien<sup>36</sup>, erinnerte an Fragment gebliebene Ahasver-Dichtungen Goethes und Schubarts<sup>37</sup>. Der ‚Ewige Jude‘ tritt in Shelleys bereits erwähntem ‚philosophischen Gedicht‘ *Queen Mab*<sup>38</sup> (1813) und in Jan Potockis Roman *Manuscrit trouvé à Saragosse*<sup>39</sup> auf, wo er seine Lebensgeschichte erzählt, die allerdings unmittelbar vor Christi Fluch abbricht. In einer Chanson Pierre-Jean de Bérangers<sup>40</sup> warnt das Schicksal des ruhelosen Wanderers vor den schlimmen Folgen der Hartherzigkeit<sup>41</sup>. Eugène Sue, den wir heute fast nur noch als Verfasser der mehrfach verfilmten *Mystères de Paris* (1842/43) kennen, machte ihn 1844/45 zum Titelhelden eines seinerzeit nicht nur in Frankreich vielgelesenen Feuilleton-Romans<sup>42</sup>. Paradoxerweise hat der Juif Errant in *Le Juif errant* nur wenige, kurze Auftritte; die Hauptfiguren sind seine Nachkommen im 19. Jahrhundert, die der Urahn vor den Intrigen der als macht- und geldgierige Dunkelmänner dargestellten Jesuiten schützen muß. Den sozialistischen Überzeugungen des Autors entsprechend repräsentiert der Ewige Jude hier die leidende Menschheit im allgemeinen und das ausgebeutete Proletariat im besonderen.

Als Anhänger der Französischen Revolution ist Quinet antiklerikal, denn die katholische Kirche stand (und steht noch 1833) auf der Seite der Reaktion; er ist aber nicht antireligiös, das verhindert der bestimmende Einfluß von Herders Pantheismus<sup>43</sup>. Vor diesem Hintergrund erscheint ihm Christus nicht als der eine wahre Gott, sondern als bloßes Glied in der Kette von Inkarna-

35 Zu den frz. Volksbüchern vgl. schon Bär (wie Anm. 8), S. 70-73.

36 Magnin (wie Anm. 24), S. 501-507.

37 Vgl. dazu auch Halbach (wie Anm. 34), S. 47-51.

38 Vgl. oben Anm. 11.

39 Der polnische Autor verfaßte den Roman auf französisch (1797-1815); seit 1805 erschienen mehrfach Auszüge in der Originalsprache, das Ganze wurde 1847 in polnischer Übersetzung veröffentlicht. Eine vollständige französische Ausgabe erschien erst 1989 (Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Première éd. intégrale par René Radrizzani, Paris 1989).

40 *Le Juif errant*, in: *Chansons de Jean-Pierre de Béranger*, nouvelle éd., 2 Bde, Leipzig o.J., S. 513-516.

41 Vgl. die letzte Strophe: „Vous qui manquez de charité, / Tremblez à mon supplice étrange. / Ce n'est pas sa divinité, / C'est l'humanité que Dieu venge.“

42 Vgl. Albert Gier, *Sue, Le Juif errant*, in: Kindlers Neues Literaturlexikon, hg. von Walter Jens, Bd. 16, München 1991, S. 168-170.

43 Zur „Verschmelzung“ von Herders Pantheismus mit „Ideen der großen französischen Revolution“ vgl. Bär (wie Anm. 8), S. 23.

tionen des Göttlichen, die die Geschichte der Religionen (oder der Religion) ausmacht: vollkommener als seine Vorgänger, aber weniger vollkommen als der künftige Gott, der notwendigerweise auf ihn folgen muß.

Daß der Ahasver-Mythos Ansatzpunkte für eine Kritik am Christentum bietet, ist offensichtlich. Christus legt in dieser Geschichte eine Unversöhnlichkeit an den Tag, die zum Bild des gütigen, verzeihenden Gottes in eklatantem Widerspruch steht. Die unendliche Buße des Ahasverus läßt sich zum einen auf Denkfiguren antijüdischer Diskurse seit dem Mittelalter beziehen (Zerstörung Jerusalems und Vertreibung der Juden aus Palästina als ‚Rache des Herrn‘ für die Kreuzigung<sup>44</sup>), zum anderen auf volkstümliche Legenden, in denen das Jesuskind (seltener der erwachsene Jesus) hartherziges oder unfreundliches Verhalten ihm selbst gegenüber bestraft<sup>45</sup>.

Oft geht es dabei um Kleinigkeiten: Weil ein Kind, das Erdbeeren aß, dem Knaben Jesus nichts davon abgeben wollte, vermögen Erdbeeren für alle Zeiten niemanden mehr satt zu machen<sup>46</sup> – das ist bedauerlich, aber wenn der kleine Sünder die Lehre beherzigt, sein Verhalten ändert und so der drohenden Verdammnis entgeht, ist der Preis wohl nicht zu hoch. Manchmal allerdings haben eher läßliche Sünden gravierende Konsequenzen: Im apokryphen Thomas-Evangelium läßt der kleine Jesus einen Jungen, der im Spiel seine Wassergruben zerstört hatte, wie einen Baum vertrocknen<sup>47</sup>. Eine geizige Bäuerin, die dem als armer Bettler auf der Erde wandernden Christus ein Stück Brot verweigert hat, wird zur Strafe in einen Specht verwandelt<sup>48</sup> –

44 Vgl. A.E. Ford, *La vengeance de Nostre-Seigneur. The Old and Middle French Prose Versions. The Version of Japheth*, Toronto 1984.

45 Vgl. Dietz-Rüdiger Moser, *Christus*, in: Enzyklopädie des Märchens (wie Anm. 34), Bd. 2, 1979, Sp. 1412-1431, speziell Sp. 1417; Donka Petkanova, *Kindheitslegenden Jesu*, ebd., Bd. 7, 1993, Sp. 1355-1361, speziell Sp. 1356. – Eine zweifellos von der Ahasver-Geschichte abgeleitete englische Sage (vgl. Mot. [=Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, 6 Bde, Bloomington etc. 1955-1958] P453.1.) berichtet, Christus habe alle Schuster dazu verdammt, auf ewig ‚jämmerliche, sabbernde Kerle‘ zu sein, weil ihn ein Schuster auf dem Weg nach Golgatha angespuckt habe.

46 A. Ritter von Perger, *Deutsche Pflanzensagen*, Stuttgart – Oehringen 1864, Nachdruck Wiesbaden 1978, S. 165f., teilt eine Variante dieser Sage mit (ein Kind, das im Wald Erdbeeren gesammelt hat, erklärt der Gottesmutter Maria, in seinem Korb wäre „nichts“, seitdem sättigen Erdbeeren nicht mehr).

47 Vgl. Enzyklopädie des Märchens (wie Anm. 45), Bd 7, Sp. 1356. – Die seit dem 16. Jh. nachweisbare Geschichte von den Zigeunern, die zur Strafe dafür, daß sie der Heiligen Familie keine Unterkunft gewährten, zu ewiger Wanderschaft verurteilt worden seien (vgl. ebd., Sp. 1357), dürfte nach dem Vorbild des Ahasver-Mythos entstanden sein.

48 Vgl. ebd., Bd 1, Sp. 1346-1350 [AaTh/ATU 751A].

was aus christlicher Sicht eigentlich kein befriedigender Schluß ist: Entweder bereut die gefiederte Sünderin ihr Vergehen, dann sollte ihr vergeben werden; bleibt sie aber verstockt und unbelehrbar, dann gehört sie nicht auf einen Baum, sondern in die Hölle.

Ahasverus eine unendliche Buße aufzuerlegen, konnte nur einem sehr empfindlichen und nachtragenden Gott einfallen. Auch seine Engel läßt die Beleidigung der göttlichen Majestät vor Zorn beben (III 2, S. 156); Rachel ist die einzige, die Mitleid empfindet, dafür wird sie aus dem Himmel verstoßen. Dennoch bewirkt ihr Mitleid, ihre Bereitschaft, Ahasvérus zu folgen, daß er zuletzt gerettet werden kann – Christus der Weltenrichter selbst wird es bestätigen (IV 13, S. 418). Offenbar soll das Christentum durch eine neue Religion des Mitleids abgelöst werden, die im Epilog aufscheint; der Gott dieser Religion müßte demnach nicht wie Christus, sondern wie Rachel sein – Quinet selbst scheint an eine weibliche Gottheit nicht gedacht zu haben, aber die Folgerung ergibt sich fast zwangsläufig aus seiner Sicht des Mythos.

Gegen Ende des ersten, des Schöpfungstags schlägt Babylon den übrigen Königsstädten vor, alle ihre Götter gleichsam einzuschmelzen zu einem einzigen, „un colosse sans bornes, aussi grand que l’univers“ (I 8, S. 46); in der folgenden Szene brechen die heiligen drei Könige nach Bethlehem auf, um diesen einen Gott zu verehren. Im Epilog fordert die Ewigkeit Christus auf, nach seinem bevorstehenden Tod ein zweites Mal aufzuerstehen, „grandi par la mort, de plus de vingt coudées“ (S. 438).

Hier ergibt sich nun ein Problem: Als Erlösungstat ist der Kreuzestod Christi per definitionem einmalig. Ein Gott, der Mensch wird und sein Leben opfert, um die Menschheit nicht zum Heil, sondern zu einem Zustand zu erlösen, der nur etwas weniger unvollkommen wäre als der vorherige, ist widersinnig (ein bißchen erlöst kann man ebenso wenig sein wie ein bißchen schwanger). Im übrigen macht die Auferstehung Christus nach der Lehre der Kirche nicht zu einem neuen Gott, sie läßt nur die Göttlichkeit, die unter seiner Menschennatur verborgen war, wieder sichtbar werden. Somit kann es eine zweite Auferstehung selbstverständlich nicht geben.

Quinet aber vermag sich Ewigkeit nur als unendlichen Fortschritt, als kontinuierliche Höherentwicklung der Menschheit vorzustellen<sup>49</sup>. In seinem Verständnis der Religionsgeschichte ist für Golgatha folglich kein Platz: Ein Gott wird geboren, er stirbt (nach Jahrhunderten oder Jahrtausenden), das

49 Vgl. Ceri Crossley (wie Anm. 25), S. 50f.

Göttliche wird in einer neuen, vollkommeneren Form wiedergeboren<sup>50</sup>. Nun ist die Passion Christi aber notwendige Voraussetzung für Ahasvers Buße, deshalb kann sie nicht ausgelassen werden. Aus der biblischen und apokryphen Überlieferung übernimmt Quinet nicht mehr und nicht weniger als das, was er braucht: die Konfrontation zwischen dem kreuztragenden Christus und Ahasver.

Bezeichnenderweise erfahren wir auch nicht, wovon die leidende Menschheit eigentlich erlöst werden muß: Der (in Quinets fortschrittsoptimistischer Perspektive natürlich anstößige) Sündenfall kommt in *Ahasvérus* nicht vor<sup>51</sup>. Christi Leben und Wirken ebensowenig: Bethlehem steht am Ende des ersten Tages; nach dem ersten Intermedium beginnt der zweite Tag mit dem Bericht der Wüste über die Kreuzigung (s.o.). Auch während Ahasvers Wanderschaft, zwischen Kreuzigung und Jüngstem Tag, scheinen Gott Vater und Sohn nicht in die Schöpfung einzugreifen.

Am Ende des dritten Tages haben Ahasvérus und Rachel zueinander gefunden; Mob (also der personifizierte Tod) erklärt, sie könne nicht dulden, daß die beiden anders als in rechter Ehe zusammenleben (III 17, S. 248). Das folgende Bild (III 18/19, S. 251-279) zählt zu Quinets kühnsten Erfindungen: Das Straßburger Münster erweckt mittels einer langen Rede die Statuen der Herrscher, Heiligen und Fabelwesen zum Leben; vom Evangelisten Marcus erfahren wir, daß es Zeit ist für den Totentanz. Der Chor der Toten verkündet, daß es kein Paradies (und folglich auch keine Hölle) gibt:

ô Christ! ô Christ! pourquoi nous as-tu trompés ? O Christ ! pourquoi nous as-tu menti ? Depuis mille ans, nous nous roulons dans nos caveaux, sous nos dalles ciselées, pour chercher la porte de ton ciel. Nous ne trouvons que la toile que l'araignée tend sur nos têtes. Où sont donc les sons des violes de tes anges ? Nous n'entendons que la scie aiguë du ver qui ronge nos tombeaux. Où est le pain qui devait nous nourrir ? Nous n'avons à boire que nos larmes qui ont creusé nos joues. Où est la maison de ton père ? Où est son dais étoilé ? [...] (III 18, S. 259)

50 Über „la naissance, la mort, le renouvellement des choses“ als „Grundrhythmus der Geschichtsevolution“ bei Quinet vgl. Huch (wie Anm. 3), S. 176 und ff. An die Stelle der teleologischen jüdisch-christlichen (ebd., S. 179) setzt Quinet eine zyklische Geschichtskonzeption (ebd., S. 175); die Vorstellung eines „nicht vollendbaren, aber nach Vollendung strebenden Weltplans“ (ebd., S. 214) ermöglicht die Versöhnung der Vorstellung ewiger Wiederkehr des (nicht vollständig) Gleichen mit dem Fortschrittsgedanken. Vgl. auch Münch (wie Anm. 4), S. 269; Knecht (wie Anm. 11), S. 174.

51 Vgl. die Antwort Quinets an Kritiker, die daran Anstoß genommen hatten, bei Knecht (wie Anm. 11), S. 178n93.

Nicht nur Attila, der germanische König „Sigefroy“, Artus und Karl der Große, selbst Papst Gregor (zweifelloos Gregor der Große) hat erkannt, daß sein Glaube nur eitler Wahn war:

Malheur! Le paradis, l'enfer, le purgatoire, n'étaient que dans mon âme ; la poignée et la lame de l'épée des archanges ne flamboyaient que dans mon sein ; il n'y avait de cieus infinis que ceux que mon génie pliait et déplaît lui-même pour s'abriter dans son désert... (III 18, S. 265)

Mob, die ‚Königin‘ der Toten (III 19, S. 267), führt Ahasvérus und Rachel herein. Was die Toten verzweifeln läßt – daß es keinen Christus, keinen Erlöser gibt, – ist für den Ewigen Juden ein Grund zur Freude: Ohne rächen-den Gott keine Hölle und keine ewige Buße (ebd., S. 271-273); Rachel allerdings mag den Toten nicht glauben (ebd., S. 274). Papst Gregor ist bereit, das Paar zu trauen (in wessen Namen eigentlich? ebd., S. 276), aber auf die Frage nach seinem Namen vermag Ahasvérus nicht zu antworten; zuletzt nennt der in einem der Fenster thronende Christus den „Juif-Errant“; die Toten verfluchen ihn, ehe sie sich in Rauch auflösen, das Münster ebenfalls, nur Rachel segnet ihn und bittet für ihn um Gnade (ebd., S. 278).

Ohne Zweifel hätte man daraus eine packende Szene machen können. Quinet ist das bestenfalls ansatzweise gelungen; das liegt – die Zitate haben es vielleicht schon erkennen lassen – wesentlich an der sprachlichen Gestaltung<sup>52</sup>. Zum einen teilt der Autor die Neigung Victor Hugos, Dinge, die in fünf Zeilen bequem Platz finden könnten, in fünfzig zu sagen<sup>53</sup>; wenn Christus nach einem sechs Druckseiten umfassenden Monolog des Straßburger Münsters einwirft: „Ma cathédrale, c'est assez“ (III 18, S. 257), wird man ihm kaum widersprechen wollen. Quinet hat viel gelesen, und er will sein Wissen an den Mann (oder die Frau) bringen; für zwölf Zeilen verliert das Straßburger Münster den Totentanz aus den Augen (wenn man denn so sagen kann) und erklärt, wo in seinem Grundriß die bedeutungshaltigen Zahlen drei und sieben auffindbar sind (III 18, S. 255). Epische Breite resultiert vor allem aus Quinets Vorliebe für rhetorische Figuren der (steigernden) Wiederholung und für ausgedehnte Beschreibungen, die wohl die Anschaulichkeit der szenischen Darstellung ersetzen sollen. So stellt der heilige Marcus dem Leser die Versammlung der Toten im Münster vor Augen:

52 Auch Münch (wie Anm. 4), S. 272 bezeichnet den Stil als die Schwachstelle der Dichtung; Kritik übte schon Magnin (wie Anm. 24), S. 523f.

53 Vgl. Huch (wie Anm. 3), S. 197, der ein „Übergewicht der Mittel der Sprachkunst“ diagnostiziert.

Tous les morts ont entendu la voix de la cathédrale. Les voilà. Ils viennent, ils viennent pour la danse. Ils viennent à pas légers, sans bruit dans les galeries, sans bruit dans les chapelles, sans bruit dans le jubé, comme la neige qui tombe par flocons dans un verger par une nuit de Noël. Les voyez-vous ? Ils ont tous pris leurs habits de fête ; à présent ils se penchent sur les balcons comme des cascadelles sur leurs rochers. Oh ! qu'ils ont l'air triste pour venir à la danse ! Quand les feuilles de ce chêne tourbillonnent sous le vent dans les carrefours de bruyère, elles ne regrettent pas davantage la cime de l'arbre, ni le creux de la grotte. Mes larmes pleuvent l'une après l'autre sous mon auréole. Mais que pensent-ils de tourner leurs yeux vides du côté de l'horloge ? A présent ils se pendent avec les dents aux grilles du chœur ; ils se cramponnent avec leurs ongles aux dragons des piliers ; ils s'accourent dans les niches ; ils se heurtent, ils se broient sous les voûtes, sur les degrés du maître-autel. A présent, les portes sont fermées, l'église est pleine. Que font les papes et les archevêques ? Ils gardent leurs mitres sur leurs chefs ; après eux viennent les rois qui portent leurs couronnes sur leurs fronts de squelettes ; après les rois, six mille comtes qui couvrent leurs nuques de leurs manteaux. Voyez-les ! les rangs se serrent pour leur faire place. Les voilà maintenant qui se donnent la main. Ils font une grande ronde dans la nef, et ils vont commencer à chanter. (III 18, S. 258f.).

Daß diese Toten (die Platitudo sei erlaubt) nicht sonderlich lebendig wirken, liegt an der gravitätischen Rhetorik (zweifache Wiederholung von „ils viennent“ und „sans bruit“ zu Beginn; rhetorische Fragen; rhythmische Einförmigkeit<sup>54</sup>...) und den wenig treffenden Vergleichen (während das Bild der vom Wind herumgewirbelten Blätter passend erscheint, wirkt der stille Schneefall in der Weihnachtsnacht viel zu idyllisch, als daß er die grotesk unheimliche Versammlung charakterisieren könnte). Wenn sich die Toten mit Zähnen und Fingernägeln am Gitter und den Pfeilern festklammern, scheint sich so etwas wie Dramatik zu entwickeln, aber die Antwort auf die Frage „Que font les papes et les archevêques?“ („Ils gardent leurs mitres sur leurs chefs“ – wo auch sonst?) treibt dem Passus endgültig jede Lebendigkeit aus.

Der Dichter des *Ahasvérus* verfüge, so liest man in einer neueren Studie<sup>55</sup>, über vier verschiedene Stilarten: einen gutgelaunten, einen aggressiv spöttischen, einen dramatischen und einen lyrischen Stil, wobei der letztgenannte freilich klar dominiert: Knapp zwei Drittel der insgesamt 59 Szenen seien lyrisch geprägt<sup>56</sup>; da diese lyrischen Szenen bis zu 20 Druckseiten umfassen, während die nichtlyrischen durchgehend bedeutend kürzer sind, wird die stilistische Vielfalt (wenn man es denn so nennen kann) jedenfalls nicht als solche wahrgenommen. Trotz mancher anschaulicher Bilder und glückli-

54 Vgl. ebd., S. 272.

55 Ebd., S. 273f.

56 Münch (ebd., S. 274, vgl. die Übersicht, S. 286) klassifiziert 38 Szenen als ‚lyrisch‘, 15 als dramatisch, 8 als aggressiv spöttisch und nur zwei als gutgelaunt (da vier Szenen lyrisch/dramatisch, zwei – die oben besprochenen Schlußszenen des dritten Tages, III 18/19 – lyrisch/spöttisch seien, liegt die Summe über der Zahl von 59 Szenen).

cher Formulierungen dürfte den meisten heutigen Lesern vor allem das monotone, oft hohle Pathos schnell die Lust zum Weiterlesen nehmen.

Kaum jemand wird ernsthaft behaupten wollen, daß Edgar Quinet ein großer Dichter sei. Sein Lesedrama *Ahasvérus* verdient jedoch Beachtung als Zeugnis für eine bedeutsame und durchaus folgenreiche Strömung des französischen und europäischen Denkens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die uns sehr fremd geworden ist: Es handelt sich um einen säkularen Mystizismus, der nicht (wie bei den Festen und Ritualen der Französischen Revolution) die äußeren Formen der Liturgie und des Gottesdienstes in den Dienst weltlich-politischer Ziele stellt, sondern zentrale Bestandteile der christlichen Lehre selbst – Erlösung, Gnade, Gottesliebe – im Sinne einer nicht primär rational fundierten, aber innerweltlich wirksamen Botschaft umdeutet.

Ein beliebig herausgegriffenes Beispiel mag das verdeutlichen: Die sechste Szene des ersten Tages (S. 33-37) ist „Une nuit d’Orient“ überschrieben. Nach der Sintflut haben sich überall auf der Erde Menschen angesiedelt. Städte sind entstanden, in Babylon singt bei Nacht der Chor der Priester:

La lumière de la nuit éclaire les inscriptions de Sémiramis gravées sur le roc de la montagne d’Assur. Chaque mot brille d’ici comme une lame de feu qui écrit sur la pierre la langue du firmament. Comme la lyre répond à la lyre, que les voix des étoiles, que leurs volontés muettes éclatent parmi nous avec des voix de peuples et des échos qui durent un siècle. L’Orient a étendu autour de lui ses peuples et ses empires, comme la nuit sa robe brodée d’étoiles, pour que les dieux s’en vêtissent au jour. Mais l’univers ne fait encore que poindre, et celui qui l’a rechauffé de son souffle le tient comme le petit d’un ramier dans sa main (I 6, S. 36).

Königin Semiramis (die ihren Gatten ermordete und den Thron ihres Sohnes usurpierte) ist bekanntlich eine recht übel beleumundete Person, ihre Inschriften werden hier wohl nur deshalb erwähnt, weil sie eine der wenigen babylonischen Herrscher(innen) ist, die jeder kennt. Hier wie in der ganzen Szene geht es um die innige Verbindung zwischen Mensch und Kosmos; in diesen Kontext gehören auch die Völker und Reiche, die die Götter als Kleider anlegen, freilich scheint das Bild nicht recht stimmig. Dagegen ist der folgende Satz – der Schöpfer wärmt die neu entstandene Welt mit seinem Atem und birgt sie in seiner Hand wie ein Taubenküken<sup>57</sup> – ungemein suggestiv, wenn auch keineswegs originell: Die liebevolle Fürsorge des göttlichen Prin-

57 Zur Symbolik der Vögel, speziell zum sogenannten „Vogel-Nest-Motiv“, in *Ahasvérus* vgl. Huch (wie Anm. 3), S. 180f. und passim. – Huchs Verwendung der Termini ‚Motiv‘, ‚Erkennungsmotiv‘ und ‚Leitmotiv‘ (ebd., S. 198-214; das Verhältnis zur musikalischen Terminologie wird nicht erörtert) kann in diesem Rahmen nicht diskutiert werden.

zips für die Schöpfung wie später Rachels Mitleid verweisen auf ein Ideal von affektiver Solidarität, das in der Dichtung nicht argumentativ entwickelt wird, sondern sich in der Ereignisfolge ‚offenbart‘.

Vergleichbares findet sich natürlich auch bei zahlreichen anderen Autoren der Romantik, in Frankreich wie in Deutschland; insofern ist ohne eingehende Detailstudien kaum zu entscheiden, welche Bedeutung ein möglicher Einfluß Quinets z.B. für Drama und narrative Prosa des Symbolismus gehabt haben mag<sup>58</sup>. Besonders aussichtsreich dürfte in dieser Hinsicht ein Vergleich mit Paul Claudel sein – allerdings nicht, oder jedenfalls nicht in erster Linie, mit seinem an anderer Stelle in diesem Band behandelten Stück ‚Welttheater‘, *Le Soulier de satin* (obwohl dieses Drama mit *Ahasvérus* immerhin die Gliederung in vier Journées gemeinsam hat<sup>59</sup>), sondern eher mit *Tête d’or*, dem „Drama der Humanität ohne Gott“<sup>60</sup>, in dem sich das Ringen Claudels um seinen Glauben nach dem Damaskus-Erlebnis des Achtzehnjährigen (1886) spiegelt. Als der Text im Druck erschien, war er zweiundzwanzig, und *Tête d’or* hat einige Vorzüge und viele Fehler, die für die Werke sehr junger Autoren typisch sind – vor allem die Maßlosigkeit: Anders als *Ahasvérus* oder *Cromwell* ist *Tête d’or* durchaus aufführbar (die Truppe der Comédie Française hat es 2006 bewiesen<sup>61</sup>), aber Claudels Logorrhöe stand derjenigen des 25jährigen Victor Hugo oder des 30jährigen Quinet doch nur wenig nach (die reine Spielzeit der Pariser Aufführungen betrug vier Stunden). Und in gewisser Hinsicht ist jener Simon d’Agnel, genannt Tête d’or, der vom Bauern zum großen Feldherrn wird, den Königsthron usurpiert und seine Truppen bis nach Asien führt, ehe er in seiner letzten Schlacht den Tod findet, doch auch ein Verwandter Ahasvers.

Der liberale Antiklerikalismus, der Quinets *Ahasvérus* prägt, kommt spätestens nach dem Ersten Weltkrieg aus der Mode, was dazu führt, daß der Autor beim breiten Publikum in Vergessenheit gerät. Mystizismus dagegen steht

58 Knecht (wie Anm. 11, S. 180) weist nur allgemein auf ‚zahlreiche‘ Anspielungen auf *Ahasvérus* im 19. Jahrhundert hin.

59 Huch (wie Anm. 3, S. 218) hat die für *Le soulier de satin* konstitutive Vorstellung, „daß zwei Liebende einander suchen und sich doch stets verfehlen“, im dritten Intermède von *Ahasvérus* und „als zentrales Motiv“ in Quinets *Merlin* nachgewiesen.

60 So Wilhelm Grenzmann, *Weltdichtung der Gegenwart. Probleme und Gestalten*, Bonn 1955, S. 38.

61 Aufführungen im Théâtre du Vieux-Colombier, Frühjahr 2006; Regie Anne Delbée, *Tête d’or*: Thierry Hancisse.



bei manchen katholischen Autoren der Zwischenkriegszeit hoch im Kurs; und es wäre zu prüfen, ob nicht der eine oder andere Quinets laizistischen Mystizismus gleichsam unter umgekehrten Vorzeichen rezipieren konnte. In Quinets Denken nahm – was für einen Politiker eher untypisch scheint – die Zukunft breiten Raum ein; er hat nicht nur die intellektuelle Entwicklung seiner eigenen Zeit mitbestimmt, sondern auch Späteren vielfältige Anknüpfungspunkte geboten. Das macht die Beschäftigung mit seinen Dichtungen trotz des zugegebenermaßen ermüdenden (oder irritierenden) Stils lohnend.



JÜRGEN KÜHNEL (Siegen)

## **„Das Ende nur, ach könnt ich das vergessen.“ Imre Madáchs *Tragödie des Menschen***

### **I.**

Imre Madáchs ‚Dramatisches Gedicht‘ *Die Tragödie des Menschen* (*Az ember tragédiája*), entstanden in den Jahren 1859/60, erschienen 1861 (rec-te1862), uraufgeführt 1883 am Budapester Nationaltheater, gehört zu den zentralen Werken der ungarischen Literatur und des ungarischen Theaters. Seine Entstehung fällt in die so genannte ‚Bach-Epoche‘, die Zeit der Restauration der Habsburgischen Herrschaft nach der Niederschlagung der ungarischen Revolution 1849, benannt nach dem österreichischen Statthalter Alexander Anton Baron von Bach, eine Zeit der Unterdrückung und der ‚beispiellosen Kolonialherrschaft‘ (Csobádi 1992, 298), die erst 1866 durch den österreichisch-ungarischen ‚Ausgleich‘ und die Institutionalisierung der ‚Doppelmonarchie‘ 1866/67 beendet wurde. Auch der 1823 im nordungarischen (heute slowakischen) Alsó-Sztrégoва geborene Madách, der dem ungarischen Landadel entstammte und nach dem Studium in Pest ein Ehrenamt in der Komitatsverwaltung des Komitats Nógrád innehatte, wurde 1852 für ein Jahr inhaftiert; er hatte zwar – zeitlebens kränkelnd – am Aufstand selbst nicht teilgenommen, aber dem flüchtigen Privatsekretär und Schwager Lajos Kossuths in seinem Hause Unterschlupf gewährt. Das zutiefst pessimistische und illusionslose Geschichtsbild der *Tragödie des Menschen*, aber auch ihr kämpferischer Impetus – „Mensch, dein Gebot sei: kämpfen und vertrauen“ (230) lauten die Worte, mit denen der Herr das Stück beschließt –, die Idee einer Selbstbehauptung des Menschen auch im Scheitern, sind zweifellos durch die traumatischen Erfahrungen der ‚Bach-Epoche‘ und den andauernden Widerstand der ungarischen Literaten und Intellektuellen geprägt.

In Ungarn wurde das 1862 durch den renommierten Kisfaludy-Kreis – eine Vereinigung ungarischer Autoren – herausgegebene Stück enthusiastisch aufgenommen und Madách, der sich 1854 ins Privatleben zurückgezogen hatte und erst nach Abschluss der *Tragödie*, 1861, als Abgeordneter seines Komitats im Budapester Parlament wieder ein öffentliches Amt übernahm,

wurde 1863 in die Ungarische Akademie der Wissenschaften aufgenommen – ein Jahr vor seinem frühen Tod 1864. Die *Tragödie des Menschen* wurde zunächst, aufgrund der enormen Anforderungen an Ensemble und Bühnentechnik – nicht anders als Goethes *Faust II* –, als ‚Lesedrama‘ rezipiert. Die Uraufführung am Budapester Nationaltheater 1883 widerlegte jedoch die angebliche ‚Unaufführbarkeit‘ des Stückes und seitdem hat die *Tragödie des Menschen* ihren festen Ort im ungarischen Theaterleben – Anreiz zu immer neuen szenischen Interpretationen, eine Herausforderung für jeden Regisseur und jedes Ensemble. Aufführungsverbote durch das kommunistische Regime in den Jahren vor dem Aufstand von 1955 haben die Bedeutung des Stückes im Bewusstsein der ungarischen Öffentlichkeit noch gesteigert. Zu den Aufführungen kommen zahlreiche Adaptionen in den unterschiedlichen Künsten und Medien. Ich nenne nur die ‚Illustrationen‘ Mihály Zichys aus den späten 80er Jahren des 19. Jahrhunderts – zwanzig monumentale Gemälde im Stil der spätromantischen Historienmalerei –, Ernst (Ernő) von Dohnányis Kantate *Cantus Vitae* aus dem Jahre 1941 und die eigenwillige Verfilmung durch András Jeles, 1984 (*Angyali üdvözlet*; englischer Verleihstitel: *The Annunciation*). Auch international wurde das Stück breit rezipiert; die *Hungarian Electronic Library* hat allein 25 Übersetzungen in 20 Sprachen abrufbar gespeichert.

In Deutschland ist Madáchs *Tragödie* heute kaum bekannt. Das war freilich nicht immer so. Eine erste vollständige deutsche Übersetzung, durch Alexander Dietze, erschien bereits 1865; sechs weitere Übersetzungen folgten, darunter die durch Lajos Dóczy; sie lag auch der deutschen Erstaufführung, 1892 in Hamburg, zugrunde, einer Aufführung, die noch im gleichen Jahr auch auf der Wiener Weltausstellung gezeigt wurde – parallel übrigens zur Inszenierung der Budapester Uraufführung – und als grandioses Bühnenspektakel gleichermaßen gerühmt und kritisiert wurde. Vergleichsweise zahlreich waren die Aufführungen auf deutschsprachigen Bühnen in den 30er und frühen 40er Jahren, jetzt meist auf der Grundlage der Neuübersetzung durch Jenő Mohácsi, erstmals 1934 am Wiener Burgtheater, mit Paul Hartmann in der Rolle des ‚Menschen‘ Adam (er spielte später in mehreren *Faust*-Inszenierungen unter der Regie von Gustaf Gründgens die Titelrolle). Der ungarische Regisseur Antal Neméth inszenierte das Stück in den 30er Jahren nicht nur in Budapest, sondern auch in Hamburg und Frankfurt. Besonders erwähnt sei noch die Inszenierung an der Berliner Volksbühne in der Regie von Eugen Klöpfer (dem ersten Woyzeck der Theatergeschichte), mit Werner

Hinz als Adam, Lil Dagover als Eva und René Deltgen als Luzifer. Zweifellos bot der Text einzelne Anknüpfungspunkte für eine Interpretation im Geist der 30er Jahre: die im vitalistischen Sinne deutbare Emphase, mit der das ‚Leben‘ der kalten (und ‚zersetzenden‘) Vernunft entgegengesetzt wird; Stichworte wie ‚Leben‘, ‚Kampf‘ und ‚Blut‘, ‚Entartung‘ und ‚entartet‘, auch ‚Verzweigung‘ und ‚verzweigt‘ als Leitwörter in Mohácsis Übersetzung; Luzifers Physiognomie – „Hakennas und krumme[.] Beine“ (172); die Überwindung der römischen Dekadenz durch die germanischen Stämme: „Bring uns ein neues Volk [...] / Ein Volk, das auffrischt unser Blut“ – so Adams Gebet zu Gott am Ende des Rom-Bildes, und der Apostel Petrus verheißt ihm: „Die faule Welt wird neu geboren. / Barbaren in den Bärenfellen / [...] / [...] bringen frisches Blut in schlaffe Adern“ (83/84)<sup>1</sup>. Auch das Frauenbild der *Tragödie des Menschen*, das schon der ungarische Romancier und Literaturhistoriker Antal Szerb kritisch beleuchtet hat (vgl. Voinovich/Mohácsi 1935, 137), muss hier genannt werden. Eine genaue Lektüre des Textes, der Blick auf das Gesamtwerk und seine Konzeption (und auf den Kontext der Entstehungsgeschichte) bestätigen diese Lesart freilich nicht; die Szene in den *phalanstères* mit ihren Schädelmessungen (Zwölftes Bild) ist mit dieser Lesart geradezu unvereinbar; aber die Rezeption ist bekanntlich frei... Der Übersetzer Mohácsi, jüdischer Abstammung, starb übrigens 1944 als Opfer der deutschen Faschisten. Nach 1945 konnte sich die *Tragödie des Menschen* auf den deutschen Theatern nicht mehr durchsetzen. Eine erste Adaption für die Opernbühne, Peter Michael Hamels ‚Musiktheater in zwei Teilen‘ *Ein Menschentraum*, 1979/80, uraufgeführt 1981 am Staatstheater Kassel in der Regie von Dieter Dorn, fand nur wenig Resonanz. Ob die Uraufführung<sup>2</sup> von Albert Ostermaiers und Peter Eötvös ‚Komisch-utopischer Oper in drei Teilen‘ *Die Tragödie des Teufels* auch neues Interesse an Madáchs *Tragödie des Menschen* wecken konnte, bleibt fraglich.

1 Zitate nach der Übersetzung von Jenő Mohácsi in der Bearbeitung von Géza Engl; in Klammern die Seitenzahlen der Ausgabe von 1994 (s. Literaturverzeichnis im Anhang).

2 Am 22. Februar 2010 am Bayerischen Nationaltheater in München.

## II.

Madáchs *Tragödie des Menschen* ist zugleich ‚Welttheater‘ und geschichtsphilosophischer Entwurf. Nach der Vertreibung aus dem Paradies konfrontiert Luzifer, „aller Verneinung Urgedanke“ (17), Adam und Eva in einer Serie von ‚Traum-Bildern‘ mit Geschichte und Zukunft der Menschheit – vom Ägypten der Pharaonen bis in die Gegenwart des Industriezeitalters; abgeschlossen wird die Reihe der ‚Traum-Bilder‘ durch eine dreifache Dystopie: die Kollektivierung der Menschen in der klassenlosen Gesellschaft der *phalanstères*, den gescheiterten Aufbruch in den Weltraum und die Erschöpfung der Energiereserven der Erde.

WELTTHEATER. – Als ‚Welttheater‘ steht die *Tragödie des Menschen* in der langen Reihe welttheatraler Entwürfe des 19. und 20. Jahrhunderts, die in einer durch fortgesetzte Identitätskrisen und Diskontinuitätserfahrungen geprägten Zeit – unter Rückgriff auf bestimmte historische Typen des Dramas, namentlich die geistlichen Dramen des Mittelalters und das spanische *auto sacramental* – den geschichtlichen Erfahrungen der Diskontinuität die Behauptung der Kontinuität entgegensetzen und die ‚Welt‘ als ein sinnvoll geordnetes ‚Ganzes‘, als funktionierenden Zusammenhang auf die Bühne stellen, in dem alles menschliche Tun, *sub specie aeternitatis*, sich als sinnvoll erweist und in dem der Einzelne sich aufgehoben weiß und seine Identität, seine Selbstbestimmung findet.

Inspiziert ist Madáchs *Tragödie* in erster Linie durch Goethes *Faust*, was nicht bedeutet, dass es sich um ein bloßes *Faust*-Imitat handle, auch wenn dies wiederholt behauptet worden ist. Goethes *Faust* ist die Konzeption des Gesamtwerks verpflichtet: die durch einen ‚Prolog im Himmel‘ eröffnete Rahmenhandlung, deren Ende letztlich ‚offen‘ bleibt und in die als Binnenhandlung die Geschichte des ‚Menschen‘ eingefügt ist; der Weg *vom Himmel durch die Welt zur Hölle* – wobei sich in Madáchs Konzeption als ‚Hölle‘ am Ende das erweist, was der Mensch aus der Erde gemacht hat, die ihm von Gott anvertraut wurde. Auch einzelne Szenen und Motive sind durch Goethes *Faust* angeregt; wir finden nicht nur den bereits genannten ‚Prolog im Himmel‘, sondern auch, *mutatis mutandis*, die Erscheinung des Erdgeists, den ‚Osterspaziergang‘, die ‚Schülerszene‘, Reminiszenzen an die Szenen in ‚Auerbachs Keller‘ und in der ‚Hexenküche‘, Motive der ‚Gretchen-Tragödie‘ – die Szenen im ‚Garten‘ und im ‚Zwinger‘ –, die ‚Walpurgisnacht‘, das

Homunculus-Motiv und Anspielungen auf das Ende der ‚Helena-Tragödie‘ und den Fünften Akt des *Faust II* – eine lange Reihe von Zitaten und Allusionen. Das Motiv der (doppelten) Wette fehlt.

Andere Texte, auf die Madách – polyglott und hochgebildet wie viele ungarische Intellektuelle des 19. und 20. Jahrhunderts – bei der Konzeption der *Tragödie* zurückgriff, sind Miltons *Paradise Lost* und ein in der Nachfolge Miltons entstandenes Werk der slowakischen Literatur: August Doležals *Tragödie, so die ganze Welt interessiert, nämlich die in Verse gefaßte Erzählung des traurigen Falles unserer Ureltern [...], zusammengeschrieben von einem Sohne Adams* aus dem Jahre 1791 (vgl. Voinovich/Mohácsi 1935, 111) – an diese Werke schloss Madách sich bei der Ausgestaltung der Rahmenhandlung an; weiter Byrons Dramen *Kain* und *Manfred*, denen Madách Anregungen für die Luzifer-Figur entnehmen konnte. Hinter der Serie der ‚Traum-Bilder‘, in denen Luzifer Adam (und Eva) durch die Geschichte geleitet, werden als Modelle Dantes *Göttliche Komödie*, Calderóns *La vida es sueño* (*Das Leben ein Traum*) und Victor Hugos Gedichtzyklus *La légende des Siècles*, dessen erster Teil 1859 erschien, sichtbar. Und auch Lesages *Diable boiteux* (*Der hinkende Teufel*) und Voltaires *Candide* gehören zu den Texten, die den literarischen Horizont der *Tragödie des Menschen* bezeichnen.

Die Handlung des im ungarischen Original 4.366 fünfhebige iambische Verse umfassenden Stückes entfaltet sich in insgesamt 15 Bildern. Dabei formen die Bilder 1 bis 3 und das letzte, das Fünfzehnte Bild die Rahmenhandlung: die Schöpfung und Luzifers Rebellion gegen Gott, die Tragödie der ersten Menschen, den Sündenfall und ihre Vertreibung aus dem Paradies, ihr Leben ‚jenseits von Eden‘; die Bilder 4 bis 14 die Binnenhandlung, die Serie der ‚Traum-Bilder‘: ein Stationendrama, dessen einzelne Stationen den Epochen der Geschichte entsprechen; sie führen in das Ägypten der Pharaonen, das Athen zur Zeit der Perserkriege, das Rom der frühen Kaiserzeit, das mittelalterliche Byzanz, nach Prag zur Zeit Rudolfs II., Paris 1794 unter der Schreckensherrschaft der Jakobiner, London im 19. Jahrhundert. Die in sich geschlossenen einzelnen Bilder dieses Stationendramas zeigen dabei durchaus ihren eigenen dramaturgischen Kontur – „mit eigener Entwicklung, eigenen Konflikten und stets neuer Auflösung“ (Csobádi 1992, 305). Die Einheit der Handlung wird durch das Zusammenspiel von Rahmenhandlung und Binnenhandlung, vor allem aber durch die Figuren garantiert: Adam, Eva und Luzifer. Adam, der ‚Mensch‘, das Subjekt der Geschichte, und Eva – beide Symbolfiguren für das Schicksal der Menschheit – erscheinen in den

einzelnen Bildern in immer neuen historischen Rollen. Adam ist der Pharao des Ägypten-Bildes, der athenische Feldherr Miltiades, ein römischer *libertin* und ein christlicher Kreuzfahrer, er ist Kepler und Danton; Eva die ägyptische Sklavin, die dem Pharao die Augen für das Elend der Massen öffnet, die Gattin des Miltiades, eine römische Hetäre und eine mittelalterliche Minnedame, Keplers untreue Gattin, im Paris-Bild in rascher Folge eine Aristokratin, die als Märtyrerin der Revolution stirbt, und eine fanatische Revolutionärin. Luzifer begleitet Adam und Eva durch die Geschichte, als ironischer und zynischer Kommentator, auch er in wechselnden Rollen – als Wesir des Pharao, als athenischer Demagoge und römischer *libertin*, als Knappe des Kreuzfahrers und als Keplers Famulus, als Henker an der Guillotine.

GESCHICHTSPHILOSOPHISCHER ENTWURF. – Der geschichtsphilosophische Entwurf, den Madách in seiner *Tragödie des Menschen* zur Diskussion stellt, ist durch die kritische Auseinandersetzung mit dem optimistischen Geschichtsverständnis der Aufklärung, mit dem Fortschrittsgedanken und, vor allem, mit Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* und seinen *Grundlinien der Philosophie des Rechts* geprägt.

Der Gang der Geschichte in Madáchs *Tragödie* vollzieht sich in einer Folge dialektischer Schritte. Bestimmt wird der dialektische Gang der Geschichte durch den Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft, dem Einzelnen und dem Kollektiv. Leitidee ist die ‚Freiheit‘. In der ‚orientalischen Despotie‘ des alten Ägypten gibt es nur einen, der ‚frei‘ ist, den Pharao. Alle anderen sind ‚unfrei‘ und seiner absoluten Herrschaft unterworfen. In der attischen Demokratie sind, im Gegenzug, zwar ‚alle‘ ‚frei‘, der Einzelne jedoch ist ‚unfrei‘, wird durch die Masse der ‚Freien‘ vernichtet. Die christliche Idee der brüderlichen Liebe bringt die Gegensätze zur Synthese. Orient – griechisch-römische Antike – europäisch-christliche Welt: das ist der Dreischritt, der in Hegels *Philosophie der Geschichte* den „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“ bezeichnet (W 12, 32); wobei das Christentum in Europa durch die germanischen Völker durchgesetzt wird: „Erst die germanischen Nationen sind im Christentum zum Bewußtsein gekommen, daß der Mensch als Mensch frei ist“; so Hegel (W 12, 31), für den die Emanzipation der Moderne und auch die moderne Naturwissenschaft im Christentum angelegt sind. Entsprechend der Fortgang der Geschichte bei Madách: Die Idee der christlichen Nächstenliebe, in der der Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft aufgehoben ist, schlägt um in Orthodoxie und Dog-



matismus; wer sich dem Dogma nicht beugt, endet als Häretiker auf dem Scheiterhaufen. Die historische Antwort auf die in Dogmatismus erstarrte Religion – nächste dialektische Wende im Gang der Geschichte – sind der Rationalismus der Aufklärung und die moderne Naturwissenschaft. Unter der Herrschaft des Absolutismus, die aus der mittelalterlichen Gesellschaft hervorgegangen ist, können Aufklärung und Naturwissenschaft sich jedoch nicht frei entfalten. Die aus diesem Widerspruch resultierende Spannung löst sich in der Französischen Revolution etc.

Auch Hegels Analogisierung der historischen Epochen mit den Lebensaltern des Menschen wird von Madách aufgegriffen. Der Adam der ersten ‚Traum-Bilder‘ – Adam als Pharao, als Miltiades und als Römer Sergiolus – ist ein Jüngling; der Adam der folgenden Bilder – der Kreuzfahrer des Byzanz-Bildes, Adam als Kepler und Adam als Danton – befindet sich „in bestem Mannesalter“ (86); der Adam des London-Bildes ist deutlich gealtert, im letzten ‚Traum-Bild‘ erscheint er „als ganz gebrochener Greis“ (214).

Anders als bei Hegel führt der dialektische Gang der Geschichte in Madáchs *Tragödie des Menschen* nicht in die Gegenwart des modernen Staates, der „ein in sich Vernünftiges“ ist (W 7, 26), in dem ‚Geist‘ und ‚Wirklichkeit‘ versöhnt, ‚was vernünftig ist‘, ‚wirklich‘ und ‚was wirklich ist‘, ‚vernünftig‘ geworden ist (W 7, 11). Als Ergebnis der Französischen Revolution etabliert sich in der *Tragödie des Menschen* im ‚freien Spiel der Kräfte‘ die neue Gesellschaft des Kapitalismus, in der der Mensch verdinglicht, zur Ware erniedrigt ist. Und der Versuch einer Überwindung des Kapitalismus führt nicht zu neuer Freiheit, sondern in die Kollektivierung der Menschen in den totalitären *phalanstères*. Die letzten Bilder der Binnenhandlung zeigen nicht Hegels ‚Greisenalter der Geschichte‘, eine Epoche der vollkommenen Reife des ‚Geistes‘, in der „die Philosophie ihr Grau in Grau malt“ (W 7, 28), jene ‚Dämmerung‘, in der der ‚Flug der Minerva‘ erst beginnt (ebd.), sondern eine ‚vergreiste‘ Menschheit: die Energiereserven der Erde sind erschöpft, die Sonne hat ihre Kraft verloren, ist ausgekühlt, so dass ewiger Schnee und ewiges Eis sich bis zum Äquator ausgebreitet haben, nur wenige Menschen haben überlebt, sind in einen vorzivilisatorischen Zustand zurückgefallen.

Madáchs *Tragödie des Menschen* ist ein pessimistischer und illusionsloser Gegenentwurf zu Hegels Philosophie der Geschichte. Der zweite große Gegensatz, der die Dialektik der Geschichte in Madáchs Stück bestimmt, nach dem Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft, dem Einzelnen und dem Kollektiv, ist der zwischen Idee und ‚Wirklichkeit‘, Idealismus und

Realismus. Er wird überlagert durch einen dritten Gegensatz, den von Illusion und Enttäuschung. Die großen Ideen, die zum Bewusstsein und zur ‚Wirklichkeit‘ drängen, werden, sobald sie ‚wirklich‘ geworden sind, in ihr Gegenteil verkehrt. Das wird vor allem in der spezifischen Art und Weise deutlich, in der Madách die ‚Traum-Bilder‘ der Binnenhandlung seiner *Tragödie* miteinander verkettet. Jeweils am Ende der einzelnen Bilder fasst Adam den neuen Gedanken, der die Zukunft bestimmen soll, beschwört er – ein immer wiederkehrendes Stichwort – die *neue Welt*: die Idee der Demokratie, die christliche Idee der brüderlichen Liebe, die Idee eines durch Vernunft und Wissenschaft gesteuerten Gemeinwesens. Wenn sich der Vorhang über dem nächsten Bild hebt, ist die Idee, in die ‚Wirklichkeit‘ übergeführt, bereits in ihr Gegenteil umgeschlagen und die *neue Welt* bringt nur neue Enttäuschungen: statt Demokratie die Herrschaft eines von Demagogen gelenkten Pöbels, statt christlicher Nächstenliebe Dogmatismus und Ketzerverfolgung, statt eines durch Vernunft und Wissenschaft gesteuerten Gemeinwesens den absolutistischen Staat, der die Wissenschaft seinen Zwecken unterwirft... „Adam gelangt in jede Epoche verspätet. [...] Die Enttäuschung ist die bewegende Kraft“ (Voinovich/Mohácsi 1935, 95); sie ist es, die den neuen großen Gedanken reifen lässt, der, in die ‚Wirklichkeit‘ übergeführt, scheitert und Anlaß zu neuer Enttäuschung wird.

Was die historischen Details der einzelnen ‚Traum-Bilder‘ betrifft, so hat Madách sie der zeitgenössischen populären Historiographie entnommen. Seine Hauptquellen sind Joseph Baptist Schütz’ *Allgemeine Weltgeschichte für deutsche und gebildete Leser*, zuerst 1805, und Otto von Corvins und Friedrich Wilhelm Alexander Helds *Illustrierte Weltgeschichte* (‚Ein Buch für’s Volk‘) aus den Jahren 1844-51. Im kapitalismuskritischen London-Bild, das teilweise „wie eine Illustration zum grundlegenden Werk der politischen Ökonomie *Die Lage der arbeitenden Klassen in England* von Friedrich Engels, 1845“ anmutet (Csobádi 1992, 300), schöpft Madách vor allem aus den Schriften seines ungarischen Zeitgenossen Móric Lukács (Voinovich/Mohácsi 1935, 86). Und auch bei den Dystopien der letzten Bilder greift Madách auf zeitgenössische Literatur zurück.

Das *phalanstère*-Bild ist in der kritischen Auseinandersetzung mit den französischen Frühsozialisten Fourier und Proudhon entstanden. Die Idee der *phalanstères* stammt aus Charles Fouriers *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* aus dem Jahre 1808. Aber auch diesem Entwurf begegnet Madách mit Skepsis. In Fouriers *phalanstères* können die Individuen

sich frei entfalten, bei wechselnden Arbeiten ihre Fähigkeiten entwickeln, ist die Ehe eine *union libre*, der Gegensatz von ‚Leben‘, Kunst und Wissenschaft aufgehoben; Fourier prophezeit für die Zukunft siebenunddreißig Millionen Dichter wie Homer und ebenso viele Molières und Newtons. Anders Madách; seine *phalanstères* sind ein „System von weltumfassenden Arbeitslagern, in denen eine ‚neue‘ Menschheit nach streng wissenschaftlichen Prinzipien auf eine funktionelle Existenz reduziert wird und unter strengster Disziplin vegetiert“ (Csobádi 1992, 304).

Die Vorstellung von der langsamen Abkühlung der Sonne geht auf Hermann von Helmholtz zurück und war bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts allgemein anerkannt. Madách kannte sie aus einer 1851 erschienenen Untersuchung des ungarischen Chemikers Karoly Nendtvich über die Steinkohlelager Ungarns.

WELTTHEATER UND GESCHICHTSPHILOSOPHISCHER ENTWURF. – Beides fügt sich nicht problemlos ineinander. Zu Recht ist immer wieder darauf hingewiesen worden, Madáchs Werk bleibe, gerade „wegen der Anhäufung der Ideen“, weit hinter seinem Vorbild, Goethes *Faust*, zurück (Nagy 1965, 30). Géza Voinovich und Jenő Mohácsi (1935, 80) sprechen von einer „Ideendichtung, die nur die Hülle des Dramas um sich geworfen“ habe: „Die Handlung wird in den Hintergrund gedrängt und ist nur des Gedankens Dienerin“. Das wird nicht nur deutlich in einigen langen und gedankenschweren, das Geschehen kommentierenden Figurenreden, die nicht mehr sind als ‚gereimte Weltanschauung‘, die nicht ‚darstellen‘, sondern ‚erklären‘. Das wird vor allem deutlich in der Konzeption der Figuren selbst. Die Figuren des Stückes sind transpersonal konzipiert, verkörpern abstrakte Begriffe, stehen für Ideen. Und auch in den historischen Bildern der Traum-Sequenz gewinnen sie kaum individuelle Züge. Bei allen Metamorphosen lassen sie letztlich auch keine Entwicklung erkennen.

Die Figurentrias Adam, Eva und Luzifer, in der die Einheit der Handlung begründet ist, variiert die Figurenkonstellation der spätmittelalterlichen Moralitäten, die den ‚Menschen‘, das *genus humanum*, im Spannungsfeld guter und böser Mächte, Tugenden und Laster, Engel und Teufel zeigt. Voinovich und Mohácsi (1935, 89) reduzieren diese Figurentrias auf die drei Begriffe ‚Kraft‘, ‚Gefühl‘ und ‚Vernunft‘, eine Zuordnung, die zentrale Aspekte erfasst.

Adam ist der ‚Mensch‘, *az ember*, dessen Idealismus die treibende Kraft der Geschichte ist. Er lässt sich von immer neuen Ideen entflammen, wird, mit der ‚Wirklichkeit‘ konfrontiert, stets von neuem enttäuscht und gibt dennoch nicht auf, entwickelt neue Ideen, um wieder enttäuscht zu werden usw. Der dialektische Dreischritt von ‚Hoffnung, Enttäuschung und Kampf‘ (Csobádi 1992, 302) strukturiert seinen Weg durch die Geschichte. Das Gebot des Herrn, mit dem dieser die *Tragödie des Menschen* beschließt: „Mensch, dein Gebot sei: kämpfen und vertrauen“, ist die Maxime, die sein Handeln durch alle Epochen der Geschichte hindurch bestimmt. Gleichwohl endet seine Geschichte im ewigen Eis.

Luzifer und Eva bezeichnen das Spannungsfeld, in dem Adam, der ‚Mensch‘, steht, die antagonistischen Kräfte, die auf den ‚Menschen‘ einwirken. Luzifer, „Aller Verneinung Urgedanke“ (17), verkörpert die *ratio*, den kalten, destruktiven Verstand; mit seinen ironischen Kommentaren, seiner Weltklugheit, holt er Adam immer wieder auf den Boden der ‚Wirklichkeit‘ zurück, durchbricht, zerstört seine Illusionen. Ihm hat Madách „die klügsten, zynischsten, geistreichsten Sätze“ in den Mund gelegt (Csobádi 1992, 302); schon Madáchs Zeitgenosse János Erdélyi, Dichter und Kritiker, Philosoph und Ethnograph, einer der ersten Rezensenten der *Tragödie des Menschen*, sah in Madáchs ironischem Teufel die zentrale Figur, in seinem desillusionierenden Spiel mit Adam den Kern des Stückes – und er monierte den Titel; die *Tragödie des Menschen* sei recht eigentlich die ‚Komödie des Teufels‘ (vgl. Voinovich/Mohácsi 1935, 137). In seiner Destruktivität zeigt Luzifer jedoch auch Aspekte eines personifizierten Todes: er konfrontiert Adam nicht nur (wiederholt) mit der Vergänglichkeit des Lebens, der Zerbrechlichkeit der Macht, der Unmöglichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis, der Vergeblichkeit alles Strebens. Sowohl im Athen-Bild wie in der Szene der Französischen Revolution übernimmt er die Rolle des Henkers, er enthauptet Adam-Miltiades mit dem Beil und bedient die Guillotine. Im Rom-Bild verführt er Hippias zum tödlichen Kuss; sie stirbt an der Pest. Am Ende des London-Bildes inszeniert er einen grandiosen Totentanz. Im letzten Bild treibt er Adam, der aus seinen Träumen erwacht ist, in den Selbstmord. Es ist Eva, die den letalen Ausgang des Stückes verhindert.

Auch Eva verkörpert nur ein abstraktes Prinzip. Sie steht für die Kräfte des Irrationalen – der Liebe, der Kunst und der Poesie, der Schönheit – und für die Kräfte des ‚Lebens‘. Als Verkörperung der Liebe – *agape*, *eros* und *sexus* – ist sie dabei durchaus ambivalent gezeichnet. Sie ist die Stimme des

Mitleids, die dem jungen Pharaos das Elend der Massen bewusst macht, und die Minnedame, die den Kreuzritter Tankred zu ritterlichen Taten beflügelt; sie ist die Hetäre des Rom-Bildes und das unschuldige Bürgermädchen – das ‚Gretchen‘ des London-Bildes, das Adam mit Hilfe Luzifers zu verführen versucht; sie ist die treue Gattin des Miltiades und Keplers untreue Gattin; sie ist die stolze Aristokratin, die Dantons Liebe zurückweist und erhobenen Hauptes bereit ist, auf das Schafott zu steigen, und die wilde Revolutionärin, die Danton in der Öffentlichkeit der Place de Grève zum Sex herausfordert; sie ist die liebende Mutter, der in den *phalanstères* die Kinder entzogen werden, und, im letzten der ‚Traum-Bilder‘, das dumpfe, zum Tier depravierte *Weib des Eskimos* (220), das Adam in ihre Hütte ziehen will. Im Schlussbild reißt sie den zum Suizid bereiten Adam ins Leben zurück, indem sie ihm bedeutet, dass in ihr neues Leben heranwachse. Für Antal Szerb ist diese Eva der „dunkle Urinstinkt, die Stimme der Natur im Menschen, die nichts anderes als leben will und jeder Kraft des Geistes trotzt. Alle Götter sterben, alle Ideen stürzen zusammen, doch das Leben lebt“ (zit. nach Voinovich/Mohácsi 1935, 137).

Eva als ‚Stimme der Natur im Menschen‘, genauer: ‚im Manne‘. Denn Adam, *az ember*, der ‚Mensch‘, ist der ‚Mann‘. Eva, die Frau, ist nicht mehr als eine ‚Triebkraft‘ im Leben des Mannes, ambivalent in ihrer Bedeutung und letztlich ethisch indifferent. Die großen Ideale, die die Geschichte der Menschheit vorantreiben, ihr Ethos und Pathos, sind Sache des Mannes. „Mann und Weib und Weib und Mann, / Reichen an die Gottheit an“; so heißt es in einem anderen großen Werk des europäischen Welttheaters, Mozarts *Zauberflöte*. Davon ist der ‚Frauenhasser‘ Madách – Antal Szerb hat ihn so bezeichnet (ebd.) – weit entfernt.

Weitere transpersonale Figuren des Stückes sind der Herr der Rahmenhandlung und der Erdgeist, der wiederholt in das Geschehen eingreift und Adam seine Grenzen zeigt, eine Verkörperung der Erdverbundenheit des Menschen; seine Funktion überschneidet sich mit der Evas. Der Herr ist weder der Gott der jüdisch-christlichen Theologie noch der Herr des Goetheschen *Faust*; er ist der Gott des Deismus, der ‚große Uhrmacher‘, der sich nach der Schöpfung zurückzieht und auch am Ende der *Tragödie des Menschen* lediglich die ‚Rollenverteilung‘ zwischen Adam, Eva und Luzifer bestätigt.

## III.

Ein Ideendrama, die Figuren transpersonal konzipiert, Verkörperungen abstrakter Prinzipien, nicht Menschen aus Fleisch und Blut – das ändert nichts daran, dass die *Tragödie des Menschen* „großes Theater“ ist (Csobádi 1992, 305), ein höchst bühnenwirksames Stück, das – auch darin ganz in der Tradition des europäischen Welttheaters – alle Register der Theaterkunst zieht. Auffallend sind die großen ‚opernhaften‘ Tableaux, die deutlich an der zeitgenössischen Historienmalerei orientiert sind, und die entsprechend effektvolle Inszenierung der Höhe- und Wendepunkte einzelner Szenen; wobei es einen wohlkalkulierten Wechsel zwischen Massenszenen und intimen Szenen, zwischen Bewegung und Ruhepunkten der Handlung gibt. Manches erinnert an die historischen Monumentalfilme des 20. Jahrhunderts. Beispiele zeigt der folgende Gang durch das Stück.

Der ‚Prolog im Himmel‘ (Erstes Bild) eröffnet die Rahmenhandlung. Die Schöpfung ist vollendet; der Herr – der große ‚Uhrmacher‘ des Deismus – kann sich von seinem Werk zurückziehen und ruhen: „Das große Werk, es ist vollbracht und gut, / Der Mechanismus läuft, der Schöpfer ruht“ (13). Die Engel preisen die Schöpfung. Allein Luzifer – der erste der Engel, der zweite nach Gott, „Aller Verneinung Urgedanke“ (17) – begehrt auf; er zweifelt am Sinn der Schöpfung: „Was sollte mir daran gefallen? / Daß Stoffe neue Eigenschaften / Erwarben, die du wohl nicht ahntest, / Bevor sie dir sich offenbarten / [...] / Und die, zu Kugeln umgestaltet, / Einander anziehen, jagen, stoßen, / In Würmern zum Bewußtsein dämmern, / Bis alles sich erfüllt, vergeht / Und nur die Schlacke übrig bleibt?“ (16). Und er zweifelt am Menschen: „Dies Kinderspiel? – Daß seinen Herrn / Ein Fünkchen öffnet, aus Dreck geknetet / Zur Mißgestalt, zum Bilde nie, / Verstrickt in Willen und Verhängnis, / Bar der Vernunft und Harmonie“ (16). Der selbstbewusste Herr – „Nur Huldigung gebührt mir, nicht Kritik“ (16) – lässt sich in seiner Ruhe nicht weiter stören und verbannt Luzifer aus seinem Antlitz; er soll in Einsamkeit und Kälte, „Zerquält vom Wissen“ (18), sein Dasein fristen. Der aber fordert, nicht weniger selbstbewusst, seinen „Anteil an der Schöpfung“ (18). „[M]it Spott“ weist ihm der Herr zwei Bäume im Garten Eden zu; Luzifer geht – er weiß, ihm „genügt ein Fuß breit Erde, / Um die Verneinung einzupflanzen, / Zu stürzen deine Welt im ganzen“ (18).

Es folgen (Zweites Bild) der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Der Herr warnt Adam: „Dein sei die Erde, / Doch meide diese beiden

Bäume! / Ein anderer Geist bewacht die Früchte, / Wer sie genießt, der ist des Todes“ (19). Luzifer aber weckt Adams Drang nach Großem, verführt ihn mit dem „Nutzen des Wissens und der Unsterblichkeit“ (Voinovich/Mohácsi 1935, 49): „Dein Wissen kann dir nicht genügen: / Soll es in großen Werken wirken, / Gehört dazu Unsterblichkeit. / Denn was vermag das kurze Dasein? / Zwei Bäume bergen jene Güter, / Und die verbot dir dein Gebieter. / Gottgleiches Wissen kann der eine geben, / Der andre aber spendet ewiges Leben“ (25).

Das Dritte Bild zeigt Adam und Eva nach dem Sündenfall, „[a]ußerhalb des Paradieses“. Von Gott „ins Öde“ verstoßen (31), auf sich selbst gestellt, nimmt Adam die neue Situation als Herausforderung an. Der Kampf des Idealisten gegen die Verhältnisse beginnt. Eva fügt sich in die Rolle der ‚Mutter des Lebens‘, die Gott ihr zugewiesen hat: „Mein Stolz hinwieder soll es sein, / Daß ich der Menschheit Mutter werde“ (31); Luzifers Kommentar: „Des Weibes höchstes Ideal: / Verewigung der Erdenqual“ (31). Adam fordert das von Luzifer verheißene Wissen: „täusche mich nicht länger, halte / Dein Wort“ (37), und den Blick in die Zukunft, um den Sinn seines Kampfes zu erfahren (38). Luzifer eröffnet die Reihe der ‚Traum-Bilder‘: „Es sei. Berührt durch Zauberhände, / Durchschaut die Zeiten bis ans Ende / Im Traumgesicht, in schwankenden Bildern; / Doch wenn ihr seht, das Ziel wie leer, / Der Weg wie lang, der Kampf wie schwer: / Um euer Zagen doch zu mildern, / Daß ihr nicht flieht das Kampfgetümmel, / Setz ich ein Licht an euren Himmel, / Es hilft, verwandelnd Not und Qual / In Wahn, und nennt sich Hoffnungsstrahl“ (38). Das ‚Prinzip‘ Hoffnung, das den Kampf des Idealisten Adam über alle Enttäuschungen hinweg immer neu beflügelt, als ‚luziferisches‘ Prinzip; nicht Gott hat es dem Menschen eingepflanzt, sondern der Teufel...

Mit dem Vierten Bild setzt die Binnenhandlung ein. Die Serie der ‚Traum-Bilder‘ beginnt. Luzifer ist dabei nicht, wie immer wieder behauptet wird, der „Regisseur“ dieser Bilder (KNLL 8, 841), der „Arrangeur der jeweiligen Konstellation“ (ebenda, 842); er öffnet Adam und Eva den Blick in die Geschichte und Zukunft der Menschheit und begleitet sie auf ihrem Gang durch die Geschichte durch seine Kommentare.

Das Vierte Bild führt in die erste Epoche der Geschichte, die ‚orientalische Despotie‘ des alten Ägypten, in der nur einer ‚frei‘ ist: Adam, der Pharao, „Millionen“ aber unfrei. Durch die Flucht eines jungen Sklaven, der, „von den Aufsehern [...] grausam geschlagen“ (41), am Thron des Pharao

zusammenbricht und stirbt, kommt die Handlung in Gang. Die Frau des Sklaven – Eva – entzieht sich dem Liebeswerben des jugendlichen Herrschers und öffnet ihm, der von ihrer Schönheit fasziniert ist, die Augen für das Elend der ‚Millionen‘: „Hörst du nicht des Volkes Schrei?“ (45) – „wenn das millionenarmige Volk, / gepeitscht von Schmerzen schreit, fühl ich, / Des wunden Körpers kleinstes Glied, / Fühl ich [...] / Im Herzen mit sein ganzes Leid“ (46). In Adam reift ein großer Gedanke: „Frei sei das Sklavenvolk! Was soll der Ruhm, / Der einem Einzigen wird durch Weh / Und Untergang von Millionen, / In denen auch ein gleiches Wesen atmet?“ (47). Sein Entschluss steht fest: „Den Millionen schaff’ ich Geltung / Im freien Staat: nur dort ist’s möglich. / Das Haupt mag fallen, die Masse bleibt, / Und aus der Vielzahl wird ein Großes“ (51). Luzifers Kommentar: „du schwärmst! Vom Schicksal ist / Das Volk verdammt, ein Tier zu sein, / Das in der Mühle jeder Ordnung / das Rad dreht“ (47).

In die Geschichte gerät Bewegung. Das Fünfte Bild zeigt die neue Ordnung: die attische Demokratie, 490 v.Chr. Adam-Miltiades, der für das Wohl und die Freiheit des Volkes gekämpft und bei Marathon die Perser besiegt hat, wird von Demagogen (darunter Luzifer) des Verrats angeklagt; der Pöbel folgt den Demagogen. Adam-Miltiades wird zum Tode verurteilt, das Urteil durch Luzifer in Gestalt eines einfachen Soldaten vollstreckt. Der Gang der Geschichte scheint Luzifers Einschätzung des ‚Volkes‘ Recht zu geben. Er fühlt sich seinem Ziel nahe, „Dies eitle Blendwerk zu verscheuchen, / Das neu aufrichtet stets den Menschen, / Der schon im Kampf dem Fallen nah? / Geduld. Wir wollen sehn, ob nicht die Macht / Des Tods dem Gaukelspiel ein Ende macht“ (61/62). Adam resigniert: „Das feige Volk verfluch ich nicht, / Die Schwäche ist ihm angeboren, / [...] / Nur ich war Narr genug, zu glauben, / daß dieses Volk die Freiheit brauche.“ Dazu wiederum Luzifers zynischer Kommentar: „Die Grabschrift hast du dir verfaßt, / Die noch für viele nach dir paßt“ (67).

Die Ereignisse des Sechsten Bildes markieren den neuen Wendepunkt im dialektischen Fortgang der Geschichte, den Einbruch des Christentums und der Germanen in die dekadente römische Welt. Das Rom-Bild ist eine der Bühnenwirksamsten Szenen des Stückes, nicht weit entfernt von dem, was historische Monumentalfilme des 20. Jahrhunderts vom Typus *Quo vadis?* zeigten. Zu Beginn ein Tableau: Rom nach der Mitte des 1. Jahrhunderts. „Offene Halle mit Götterstatuen, Prunkgefäßen, aus denen der Rauch brennender Gewürze aufsteigt. Aussicht auf die Apenninen. In der Mitte gedeckte



Tafel mit drei Ruhebettten. Adam als Sergiolus, Luzifer als Milo, und Catulus: drei Wüstlinge. Eva als Julia, Hippia und Cluvia: drei Hetären in leichter Tracht. Auf einer Empore Kampf von drei Gladiatoren. Sklaven stehen der Befehle gewärtig. Flötenspieler. Abenddämmerung“ (70). Gelangweilt beobachtet Adam den Kampf der Gladiatoren; er ist der Vergnügungen überdrüssig, er fühlt die ‚Leere‘ seines Lebens, verlangt nach neuen Taten: „Hört auf! Ich mag Musik und Tanz, / Dies Meer von Süßlichkeit, nicht mehr. / Nach Bittrem lechz’ ich. Wermut in / Den Wein! Und Stacheln in die Küsse! / Ich will ein Leben voll Gefahren“ (78). – „[V]on draußen [hinter der Bühne] ist Wehklagen zu hören.“ Luzifer weiß Bescheid: Christen werden gekreuzigt, „ein paar Narren, / Die Recht und Brüderschaft verkünden“ (78); sein zynischer Kommentar zu der neuen Lehre – zum Amusement der Versammelten: „Der Bettler wünscht den Reichen sich zum Bruder: / Vertausch die Rollen, ist er’s selbst, der kreuzigt!“ (79). Die Geschichte wird ihn bestätigen. „Unterdess ist es finster geworden. An der Halle zieht ein Leichenzug vorbei. Die ganze Gesellschaft versinkt [...] in starres Schweigen“ (79). Luzifer verhöhnt die Schweigenden und lädt den Toten zum Gastmahl. Der Tote wird auf den Tisch gelegt und Luzifer trinkt ihm zu. Die Hetäre Hippia küsst ihn auf sein Geheiß und zieht ihm dabei die Münze aus dem Mund. Da tritt der Apostel Petrus unter die Versammelten und hebt zu einer Bußpredigt an, die die Peripetie der Szene einleitet: „Ihr feiges Volk! Verkommenes Geschlecht!“ (81). Hippia, die den Toten geküsst hat, stirbt an der Pest – die Sterbende bekehrt sich und empfängt von Petrus die Taufe; Catulus und Cluvia beschließen, als Eremiten in die Thebäische Wüste zu ziehen. Adam fällt auf die Knie und fleht zu Gott – wir haben diese und die folgende Stelle bereits zitiert: „Gott, o wenn du bist / [...] / Und sorgend Macht hast über uns: / Bring uns ein neues Volk und Ideal – / Ein Volk, das auffrischt unser Blut, / Ein Ideal, an dem der Edle / Emporzurichten sich vermag. / Wir sind verbraucht. Zu neuem Schaffen / Fehlt uns die Kraft. Erhör mich, Gott!“ (83). Sein Gebet wird erhört: „Am Himmel erscheint im Strahlenkranz das Kreuz. Hinter den Bergen ist das Rot brennender Städte zu sehen. Von den Berggipfeln steigen halbwilde Scharen herab. Aus der Ferne ist eine andächtige Hymne zu hören“ (83). Petrus verkündet die neue Ordnung der Welt: „Die faule Welt wird neu geboren. / Barbaren in den Bärenfellen / [...] / [...] bringen frisches Blut in schlaffe Adern / Und jene, die im Zirkus Hymnen singen, / derweil der Tiger ihre Brust zerfleischt, / Verkünden neues Heil: die Brüderschaft, / Die Freiheit jedem Einzelwesen: / Daran wird unsre Welt genesen“ (84). Aufbruch

ins Mittelalter: Adam: „Nun auf zum Kampf, die neue Lehre / Begeistre uns, erschaffen wir / Die neue Welt. Es sei ihr Mal: / Die Rittertugend; ihre Dichtung: / Das hehre Frauenideal“ (85) – Rittertum und Minnesang. Luzifers Kommentar: „Die Glorie wird sehr bald verbleichen, / Dann bleibt das Kreuz als blutiges Zeichen“ (84).

Das nicht weniger bühnenwirksame Siebente Bild bestätigt ihn. Byzanz zur Zeit der Kreuzzüge. Platz vor dem Palast des Patriarchen; ein Kloster. Der Kreuzritter Tankred (Adam), begleitet von seinem Knappen (Luzifer), ist vom Kreuzzug zurückgekehrt. Er findet eine veränderte christliche Welt vor, in der starrer Dogmatismus herrscht und alle, die sich dem Dogma nicht beugen, als Häretiker verfolgt und vernichtet werden. Luzifers Analyse der Situation – durchaus von grundsätzlicher Bedeutung für seine Perspektive auf Adams Idealismus und die Geschichte des Menschen: „Das Rittertum, das du errichdest / Als Leuchtturm in des Meeres Wogen, / Erlischt dereinst, verfällt und wird / Zu böserm Riff dem kühnen Schiffer / Als andere, die nie geleuchtet. / Alles, was lebt und Segen spendet, / Stirbt mit der Zeit, der Geist verfliegt, / Der Leib verbleibt und haucht als Aas / Die tödlichen Miasmen aus / In der entstandnen neuen Welt. / Dies, siehst du, bleibt uns von der Größe / der alten Zeit. / [...] / Zum Fluch wird euch die heilige Lehr, / Auf die ihr stießt von ungefähr; / Ihr dreht und spitzt sie immerdar / Und schärft und spannt sie so sehr an, / Bis sie zu Fesseln werden oder Wahn“ (89/90). Adam, von seiner Sendung – er spricht von einem Kreuzzug aus „Menschenliebe“ (86) – überzeugt, findet sich in der veränderten Welt nicht zurecht; Fragen nach seiner Position zu Homousie oder Homoiusie verwirren ihn nur. – Prächtiger Aufzug des Patriarchen und Autodafé. Der Patriarch fordert Adam zum Kreuzzug gegen die Ketzer im eigenen Land auf: „Seid ihr fromme Ritter? / Was zieht ihr gegen ferne Mohren? / Gefährlicher ist hier der Feind. / Auf, überfallet ihre Dörfer, / vernichtet Weiber, Greise, Kinder“ (93). Ein Ablasskrämer tritt auf; vergeblich will Adam seinem Feilschen ein Ende machen. Noch einmal Luzifers Kommentar: „Nie kann der Eine / Der Zeit zutrotz zur Geltung kommen. / Im Strome kannst du schwimmen oder / Ertrinken, doch den Kurs nicht ändern. / Wer groß dasteht vor der Geschichte / Und wirkt, hat seine Zeit verstanden. / Doch Neues hat er nicht geschaffen“ (98). – Von rüden Kreuzfahrern verfolgt, suchen die schöne Isaura und ihre Zofe Helene bei Adam Schutz. Zum Dank für die Rettung schenkt Isaura ihm als Zeichen ihrer ‚Minne‘ ein schwarzes Band, das Adam an sein Standartenkreuz heftet. Ihr Vater hat sie für ein Leben im Kloster bestimmt. Während

Adam von Isaura gefühlvoll Abschied nimmt, umwirbt Helene – vergeblich – seinen Knappen (Luzifer): „Der Ritter rettet sich das Fräulein, / Die Zofe ist des Knappen Anteil“ (101). Die Szene ist deutlich der Szene im ‚Garten‘ in Goethes *Faust I* nachgebildet. Luzifers Kommentar zum Verhältnis der Geschlechter, zu Liebe und ‚Minne‘: „Nun sieh, wie toll ist dein Geschlecht. / Bald ist die Frau ihm Werkzeug grober / Gelüste, mit verruchten Händen / Streift es den Blütenstaub von ihr, / Beraubt sich selbst der Poesie; / Bald stellt es sie auf den Altar als Gottheit, / Vergießt sein Blut unnütz für Sie, / Bis ohne Frucht verwelkt ihr Kuß“ (106). – Einbruch der Nacht und Mondschein. Noch einmal zeigt sich Isaura Adam am Fenster ihres Klosters. Die Liebenden beklagen die Unerfüllbarkeit ihrer Liebe. – Die Szene endet in einem großen Spektakel. Im Hintergrund flammt der Schein eines Scheiterhaufens auf (108). Gesang der Ketzer und Gesang der Mönche. Drohend erscheint vor Adam ein Gerippe. „Im Turm schreit ein Kauz, in der Luft fliegen Hexen“ (110). Der Hexensabbat beginnt – zu Luzifers Vergnügen; bei Madách nicht auf dem Brocken, sondern eben in Byzanz. Wieder ist Adam enttäuscht: „Für Heiliges zog ich in den Kampf / Und fand verzerrt es und mißbraucht; / Sie opfern Menschen Gott zum Preis! / Der Bastard Mensch versagt vor der Idee. / [...] / Die Rittertugend, die ich wollte, / Stieß mir den Dolch ins Herz. Drum weg / Von hier in eine neue Welt!“ (111).

Die neue Welt – Ahtes Bild – ist das Prag Rudolfs II. im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Adam ist Wissenschaftler geworden. Als Johannes Kepler ist er Hofmathematiker des Kaisers – eine Position, die ihn in seinen Möglichkeiten als Wissenschaftler nur beengt. Orthodoxie und Aberglaube stehen einer Entfaltung der Naturwissenschaft entgegen. Adam-Kepler muss Wettervorhersagen und Horoskope erstellen; er sieht sich dem Protestantismusvorwurf ausgesetzt, gegen seine Mutter wird ein Hexenprozess eingeleitet. Dazu kommt sein niederer sozialer Rang. Adam: „Ist Geist und Wissen zweifelhafter Rang? / Der Strahl von dunkler Herkunft, der / Vom Himmel fiel auf meine Stirn? / Wo gibt es einen Adel außer diesem? / Was ihr so nennt, ist nur ein Schemen, / Aus dem die Seele längst entwich“ (119). Seine Frau betrügt ihn mit einem Höfling. Nach wie vor Idealist, zweifelt er jedoch nicht grundsätzlich am ‚Wesen der Frau‘, sondern sieht sie als Opfer gesellschaftlicher Verhältnisse: „Nur eine Puppe ist die Frau noch, / Die Göttin war zur Ritterszeit. / Die Zeit war groß, der Glaube stark. / Heut ist der Glaube hin, die Zeit verzweigt, / Die Puppengöttin birgt nur Laster. / [...] / Wie seltsam ist aus Gut und Böse / das Weib gemischt, aus Gift und Honig. / Es zieht uns

an, wohl weil das Gute / Sein eigen ist, indes das Böse – / Nur Fluch der Zeit“ (120/121). In seiner Ohnmacht – „Die Welt ist kalt, die Zeit erbärmlich“ (122) – gibt er sich dem Trunk hin. Er beginnt zu halluzinieren. Aus der Ferne erklingt die Marseillaise...

Das Neunte Bild ist ein ‚Traum im Traum‘. Adam-Kepler sieht sich in das Paris des Jahres 1794 versetzt – wiederum ein höchst pathetisches, bühnenwirksames Bild. Die Szene ist die Place de Grève, „[d]ie Terrasse [...] ein Gerüst mit der Guillotine, Luzifer steht als Henker daneben. [...] Eine zerlumpte Rekrutenabteilung erscheint unter Trommelwirbel und scharht sich um das Gerüst. Heller Tag“ (125). Adam – diesmal Danton – hält eine flamme-Rede an die Versammelten. Er verkündet ihnen „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“. Doch „Gefahr umdroht / Ist die Idee. Zwei Worte können / Sie retten. Sagt den Gutgesinnten: / ‚Das Vaterland ist in Gefahr‘, / Und sie erheben sich. [...] Es kamen gegen uns die Fürsten, / Wir warfen ihnen hin des Königs Kopf. / Die Pfaffen standen auf, doch wir / Entwandten ihrem Griff den Blitz / Und setzten die Vernunft, die lange / Verfolgte, wieder auf den Thron“ (125). Die fanatisierte Volksmenge macht sich auf die Jagd nach überlebenden Aristokraten: „Verdächtig heißt soviel wie schuldig. / Das Volksempfinden irrt sich nicht. / Haut ab die Köpfe den Aristokraten!“ (128). – Sansculotten schleppen einen jungen Marquis und seine Schwester (Eva) auf das Schafott. Ihr Auftritt bringt eine erneute Wendung in die Handlung. Adam – Danton –, angewidert vom Fanatismus des Pöbels, fühlt sich zu den Geschwistern hingezogen und beschließt ihre Rettung. Der stolze Aristokrat lehnt Dantons Gnade ab. Dennoch – „zum Trotz“ (131) – lässt Adam ihn durch Nationalgardisten in sein Haus bringen. Der von Selbstzweifeln gequälte, innerlich vereinsamte Revolutionär sucht die Liebe der jungen Frau: „Ich sehe freudlos meinen Thron, / Das Leben wie den Tod verachtend, / Seh täglich viele Köpfe fallen / Und warte, bis an mir die Reihe. / Vom Blut umrauscht, o welche Qual / Der Einsamkeit, das dunkle Ahnen, / Wie süß, wie gut es wär zu lieben...“ (132). Eva weist Adams Liebe zurück; sie ist bereit, als Märtyrerin zu sterben: „Auch der verlassene Altar / Kennt Märtyrer. Oh, edler ist’s, / Ruinen treu zu ehren als / Die neu erstandne Macht zu preisen, / Und ziemt auch besser mir, der Frau“ (134). „Die Volksmenge kehrt mit blutigen Waffen“ (135) und aufgespießten Köpfen zurück und stürmt das Schafott. Ein Sansculotte erkennt Eva und ersticht sie. Eva fällt hinter das Gerüst – Hilfestellung des Autors für den Regisseur –, um kurz darauf „als zerlumptes Weib aus dem Volke“ zurückzukehren, „in der einen Hand einen

Dolch, in der anderen einen blutigen Kopf“ (135). Sie fordert Danton zum Sex heraus, der weist sie jedoch zurück, was wiederum den Verdacht der Frau weckt: „Du tust, als wärest du, Bürger, selbst / Ein Edelmann mit blauem Blut!“ (136). – „Robespierre, Saint-Just und andere Konventmitglieder“ kommen „mit einer zweiten Volksmenge“ (137). Saint-Just klagt Danton der Unterschlagung von Volkseigentum, der „Aristokratensympathie“ und des „Strebens nach Tyrannenmacht“ an (138). Robespierre läst ihn „im Namen unsrer Freiheit“ (138) ergreifen. Das Volk fordert seinen Tod. Er wird dem Henker – Luzifer – überantwortet und stirbt unter der Guillotine.

Das Zehnte Bild führt noch einmal nach Prag zurück. Adam, jetzt wiederum Kepler, erwacht aus seinem Traum, in seinem Idealismus gestärkt; offensichtlich hat er keine Erinnerungen an die Schrecken der Revolution: „was ich sah, wie war's erhaben!“ (140). „Ideen sind stärker / Als schlechter Stoff. Den kann Gewalt / Zertreten, jene leben ewig. / Ich sehe meine heiligen / Gedanken blühn, sich klären, läutern, / Bis, endlich, sie die Welt erobern“ (142). – Ein wissbegieriger Schüler wird zu Adam-Kepler geführt: „Meine Seele lechzt / Nach Einblick in die Werkstatt der / Natur. Erfassen möchte ich / Die Welt der Körper und der Geister / Und kraft des Wissens sie beherrschen“ (143). Anders als bei Goethe ist es in Madáchs *Tragödie* allerdings nicht der Teufel, der den Schüler belehrt. Adam, inzwischen in mittleren Jahren, begegnet in dem Schüler seinem eigenen jugendlichen Idealismus. Er ist sich seiner begrenzten Möglichkeiten als Lehrer bewusst: „Was lehren! Ich dressier nur, / nach Worten, die sie nicht verstehn und / Die nichts bedeuten, dies und das zu tun“ (143); er zeigt dem Schüler die Gefahren der Wissenschaft und öffnet ihm den Blick in die Zukunft einer freien Gesellschaft, in der auch die Wissenschaft frei ist, den „aufrechten Gang“ erlernt hat: Die „Wahrheit kann auch töten, / Wenn zeitig unters Volk sie kommt. / Es naht die Zeit, o wär sie da, / Wenn frei sie umgeht auf den Straßen. / Dann wird das Volk schon mutig sein“ (144). „Albernheiten / verstellen uns den Weg und schützen / Die etablierte Macht wie Götzen. / [...] / Einst wird man über alles lachen. / Der Staatsmann, den wir groß genannt, / Der angestaunte Orthodoxe / Gilt dann nur als Komödiant. / Ihn löst die wahre Größe ab, die / Sich einfach und natürlich gibt“ (145). „Idealisieren / Ersetzt die lebende Natur nicht“ (146). „Wirf die vergilbten Pergamente, / Die schimmeligen Folianten / Ins Feuer! Denn sie haben uns / Entwöhnt des Gehns auf eignen Füßen, / Des Denkens mit dem eigenen Kopf. / Die alten Fehler schmuggeln sie / Als Vorurteile in die neue Zeit ein. / Ins Feuer alle! Geh hinaus ins Freie! / [...] / In

eine neue Welt, die kommt, wenn / Verstanden werden die Ideen der Großen / Und offene Rede den Gedanken / Befreit aus fluchbeladenen Trümmern“ (147).

Diese neue Welt zeigt das Elfte Bild. Die Zeitreise ist in der Gegenwart des 19. Jahrhunderts angekommen: London im frühen Industriezeitalter. Die Szene – wiederum sehr Bühnenwirksam – knüpft durch zahlreiche Zitate und Allusionen an Goethes *Faust* an; zeitweise mutet sie wie eine Collage aus *Faust*-Motiven an: ‚Osterspaziergang‘, ‚Auerbachs Keller‘, Details der ‚Hexenküche‘ und der Gretchen-Tragödie, das Ende des ‚Helena-Aktes‘ und des Fünften Aktes aus *Faust II* werden zitiert. Die Bezüge sind zu offensichtlich, als dass sie im folgenden alle noch einmal einzeln erwähnt werden müssten. Eröffnet wird die Szene durch einen Chor, der das zentrale Thema des Stückes, die Dialektik von Individuum und Gesellschaft, dem Einzelnen und dem Kollektiv beleuchtet: „Einmal droht die rauhe Menge, / Daß den Einen sie verschluckt, / Andermal der starke Eine, / Daß er alle andern duckt“ (148). Es ist Sonntag. Von einer Bastion des Towers aus beobachten Adam – jetzt „in gereiftem Alter“ (148), erfolgreicher Unternehmer und Herrscher – und Luzifer das bunte Treiben der Menge. Adam ist zufrieden; freut sich am ‚Gewimmel‘ der Menge – was der alte und erblindete Faust in die Zukunft projiziert, glaubt er erreicht zu haben: „Nun ist die Bahn für alle frei hienieden“ (149). Die beiden steigen vom Turm herab und mischen sich, als Arbeiter verkleidet, unter das Volk. Der Spaziergang belehrt Adam freilich eines anderen. – Unter der Volksmenge – Puppenspieler, Blumenverkäuferinnen, Händler, Mädchen, die sich über den Geiz ihrer Liebhaber beklagen, Bettler, Soldaten und Handwerksburschen, Dirnen, Musikanten, Schüler, ‚Philister‘ etc. – fallen vor allem die Arbeiter, die sich im Wirtshaus versammelt haben, und die zu ihren Geschäften eilenden Fabrikanten auf. Zitat aus dem Gespräch der Arbeiter: „Maschinen, sag ich, sind des Teufels: / Sie nehmen uns das Brot vom Munde. / [...] / Der Reiche saugt uns aus, der Satan“ (155). Zitat aus dem Gespräch der Fabrikanten: „Die Konkurrenz ist unerträglich. / Wohlfeile Ware wünscht jetzt jeder. / Ich muß die Qualität verschlechtern. / [...] / Die Arbeitslöhne muß man drosseln“ (166). – Der sonntägliche Gottesdienst ist zu Ende. Eva, ein „Bürgermädchen“, kommt, „Gebetbuch und Blumenstrauß in der Hand“ (159), zusammen mit der Mutter aus der Kirche. Adam verliebt sich auf der Stelle in das ‚schöne Kind‘: „Das Ideal der Weiblichkeit / Hab ich, bei Gott, mir so erträumt!“ (163); er spricht sie an, wird von der Mutter jedoch – aufgrund seiner Arbeiterkleidung – abgewiesen; die Mutter hofft auf eine bessere Partie. Adam fordert Luzifer auf, ihm das Mädchen ‚zu schaf-

fen'. Der schaltet eine Zigeunerin ein – offensichtlich eine alte Bekannte –, die Eva und die Mutter über Adams Reichtum aufklärt. Die Mutter zieht sich zurück. Adam beschenkt das Mädchen mit einem Schmuck aus Perlen und Brillanten, den Luzifer ihm zusteckt. Das Lebkuchenherz, das ihr vorher ein verliebter junger Mann aus gutem Hause verehrte, mit Billigung der Mutter, wirft sie auf Adams Wunsch von sich. Luzifer „tritt auf das Herz“ (174). – Die Szene wird durch einen Schrei unterbrochen. Ein Arbeiter, der den Fabrikanten Lovel erstochen hat, wird „auf einem Karren [...] über die Szene gefahren“ (174). Während der an einer Bleivergiftung erkrankte Arbeiter im Spital lag, hatte Lovel seine darüber „in Not“ geratene Frau verführt. Jetzt ist der Arbeiter zum Tode verurteilt. Der alte Lovel, wahnsinnig geworden, folgt dem Karren. Adam ist entsetzt. – Eva will ihren Blumenstrauß „der Jungfrau weihen“ (177). Als sie ihn an einem Heiligenbild niederlegt, verwandelt sich der Schmuck „[a]n ihrem Hals und ihren Armen [...] in Schlangen“ (178). Sie schreit um Hilfe; da kommt die Zigeunerin mit der Polizei: das Geld, das Luzifer ihr zugesteckt hat, hat sich in ihrer Hand in Quecksilber verwandelt. Luzifer und Adam „verschwinden im Tower und erscheinen, während unten der Tumult wächst, [wieder] oben auf der Bastion“ (178). – Adam hat seine Illusionen über die Segnungen des Kapitalismus verloren: „So hab ich mich getäuscht aufs neue. / Den alten Spuk zu bannen, freie Bahn / den Kräften zu verschaffen – ist zuwenig. / Die stärkste Schraube der Maschine, / Die Pietät, verwarf ich, ohne / Durch einen beßren Halt sie zu ersetzen. / Ist Wettbewerb, wenn dem Wehrlosen / Der andere mit dem Schwert sich stellt? / Ist Unabhängigkeit, wo Tausend / Dem einen dienen oder hungern müssen? / So balgen Hunde um den Knochen! / Ich wünsche mir statt dieser die Gesellschaft, / Die schützt, nicht straft, die spornt, nicht schreckt, / In der vereint die Kräfte wirken / nach einem Plan der Wissenschaft / Und deren Gang Vernunft bewacht“ (178/179). – „Es ist finster geworden. Der ganze Markt gestaltet sich zu einer Gruppe, die in der Mitte der Bühne an einem klaffenden Grabe gräbt“ (179). Spatenklirren dringt nach oben (die Motive aus *Faust II* werden wieder aufgenommen), die „Totenglocke läutet“ (180) und ein Totentanz beginnt, in den sich eine Figur nach der anderen einreihet, jeweils mit einem Zweizeiler, um sich anschließend in das offene Grab zu stürzen. Puppenspieler: „Zu Ende ist das Puppenspiel, / Das nur den andren wohlgefiel.“ Gastwirt: „Das Lied ist aus, die Becher leer, / Gut Nacht ihr Herrn, es gibt nichts mehr.“ Kleines Mädchen: „Die Veilchen, die verkauft ich habe, / Sie wachsen neu auf meinem Grabe“ etc. (180). Im Tod sind alle gleich, sind die

Klassengegensätze bedeutungslos. – Eva entzieht sich dem tödlichen Reigen: „Liebe, Dichtung, Jugend bahnen / Den Weg mir in die ewige Welt. / Mein Lächeln nur schenkt Glück auf Erden, / Der Strahl, der auf ein Antlitz fällt“ (182). „Sie läßt Schleier und Mantel in das Grab fallen und entschwebt verklärt in die Höhe“ (182) – wie Helena am Ende des Dritten Aktes von *Faust II* und wie die ‚Büßerin, sonst Gretchen‘ genannt, im Schlussbild des Fünften Aktes: „Komm, hebe dich zu höhern Sphären, / Wenn er dich ahnet, folgt er nach“ (*Faust II*, V, 12095/96). Vergeblich ruft Adam der Entschwindenden nach: „Eva, Eva!“ (182). Seine Stimme verhallt wie die Gretchens am Ende von *Faust I*.

Das London-Bild ist das letzte der historischen Bilder in der Serie der ‚Traum-Bilder‘. Drei weitere ‚Traum-Bilder‘ führen Adam und Eva in die Zukunft: eine dreifache Dystopie, Bilder von „visionäre[r] Kraft“ (Csobádi 1992, 305) und einer Aktualität, die heute, 150 Jahre nach der Konzeption der *Tragödie des Menschen*, erschreckender ist denn je. Das gilt vor allem für das Zwölfte Bild, das deutlich macht, wie wenig Madáchs Stück, trotz der entsprechenden Rezeption, mit dem Geist des Nationalsozialismus (oder auch des Stalinismus) vereinbar ist.

Das Zwölfte Bild spielt in den *phalanstères*. Luzifer beschreibt sie: „Die ganze Welt: ein Vaterland, / Der Mensch Genosse seines Ziels. / Die hochgeehrte Wissenschaft / Bewacht den Lauf der schönen Ordnung“ (183). Adam vermisst zwar das Vaterland („Auch in der neuen Ordnung hätt es / Bestanden“, 183), seine Idee einer Gesellschaft, „In der vereint die Kräfte wirken / nach einem Plan der Wissenschaft / Und deren Gang Vernunft bewacht“ (179), aber scheint Wirklichkeit geworden zu sein. Er glaubt sein „Ideal erfüllt“ (183) – und wiederum muss er anderes erleben. „Die Menschheit, in einer klassenlosen, gesichtslosen Gesellschaftsordnung, ist am Ende der natürlichen Ressourcen, der Rohstoffe, auch der Sonnenenergie. Wissenschaftler regulieren den Lauf des Lebens, der einer gigantischen Maschinerie gleicht. Das Individuum hat aufgehört zu existieren“ (Csobádi 1992, 300/301). Kunst und Philosophie gibt es nicht mehr. Schädelmessungen entscheiden darüber, welchen Platz der einzelne in diesem Kollektiv einnimmt. Das Museum, in dessen Hof die Szene spielt, ist ein ‚Kuriositätenkabinett‘, das von einer Vergangenheit zeugt, die längst überwunden ist. Adam und Luzifer, wiederum verkleidet, stellen sich einem Gelehrten, einem Museumsangestellten, als „Studenten / Aus Phalanstère Nummer tausend“ vor (185). Der zeigt ihnen „[d]er Urwelt Tiere“ (188), sorgfältig präpariert, darunter das Pferd, das



längst durch die Lokomotive abgelöst wurde; er zeigt ihnen Kohle, Eisen und Gold, deren Vorräte längst verbraucht sind; und er zeigt ihnen so unnütze und gefährliche Dinge wie Bücher: „Das Gift in ihnen ist gefährlich, / Drum darf sie auch kein anderer lesen / Als wer die sechzig überschritten / Und sich der Wissenschaft geweiht hat“ (191). Fiktion ist aus der Welt der *phalanstères* verbannt; selbst die Amme erzählt den Kindern nicht Märchen, sie erzählt ihnen „[v]on Gleichung und Geometrie“ (191). Der Gelehrte macht Adam und Luzifer auch mit den großen und zukunftssträchtigen Projekten bekannt: der Gewinnung neuer Energiequellen nach dem Abkühlen der Sonne – „Die Sonne nach viertausend Jahren / Kühlt aus, es sterben alle Pflanzen. / Viertausend Jahre sind noch unser, / Um auch die Sonne zu ersetzen: / Wohl Zeit genug für unser Wissen“ (194) – und der Zeugung neuen Lebens in der Retorte. Sie werden auch Zeuge eines aktuellen Experiments, das freilich (und ironischerweise) misslingt. Die Retorte explodiert. Der Erdgeist erscheint und mahnt die Wissenschaftler an ihre Grenzen. – Das Ende des Arbeitstages wird eingeläutet. Arbeiter, Frauen und Kinder versammeln sich im Hof vor dem Museum. Unter den Arbeitern entdeckt Adam Luther, Cassius, Platon und Michelangelo. Der Hitzkopf Luther („Nr. 30“) arbeitet als Heizer; der Widerspruchsgeist des rebellischen Caesar-Mörders Cassius („Nr. 109“) wird entsprechend ‚behandelt‘: „Kein Widerspruch. Die böse Neigung / Wird nicht durch deine Schädelform / Entschuldigt, sie ist tadellos: / Dein Blut jedoch ist ungestüm, / Du kommst zur Zähmung in Behandlung“ (199) – so der ‚Älteste‘, der Führer der Arbeiterbrigade; Platon („Nr. 400“) ist gerade noch gut genug, das Vieh zu hüten, seine Unachtsamkeit wird entsprechend bestraft: „Du träumtest wieder, / Und das dir anvertraute Vieh / Verlieft sich wieder in der Saat. / Um wach zu bleiben, knie auf den Erbsen!“ (200); Michelangelo („Nr. 72“) arbeitet als Drechsler – das ist sinnvoller als Bildhauerei. Adam muss eine weitere Illusion aufgeben: „So hat mich auch die Wissenschaft / Enttäuscht: ich hoffte Glück von ihr“ (193). – Zwei Kinder sollen ihren Müttern entzogen und ins allgemeine „Erziehungshaus“ (201) gebracht werden. Der Gelehrte vermisst im Auftrag des ‚Ältesten‘ ihre Schädel und bestimmt den einen zum Arzt, den anderen zum Hirten. Adam will der verzweifelte Eva, einer der Mütter, mit einem Schwert – einem Museumsobjekt (!) – zu Hilfe eilen, wird von Luzifer jedoch daran gehindert. Der ‚Älteste‘ lobt die unbemannte Eva zur erneuten Paarung aus; Adam allerdings kommt – nach einer kurzen Untersuchung – als Gatte nicht in Frage: „Er Schwärmer und sie nervenkrank: / Ein schlechtes Paar, zeugt sieche Kinder“ (205). Adam

muss sich von Eva trennen, aber die neu entflammte Liebe gibt ihm neue Kraft. Er sieht die Zukunft der freien Menschheit im Weltraum: „Der Wahn sei unser; ungeneidet / Bleib euch die Nüchternheit. Was groß / Und edel, ist aus solchem Wahn / Entstanden, unbeschwert von Zahlen, / Ein Geisterlaut aus edlen Sphären, / Er schwebt uns zu als süßer Schall, / Zum Zeugnis, daß wir ihm verwandt, / daß wir den Erdenstaub verachten / Und uns den Weg zur Höhe bahnen“ (206).

Das kurze Dreizehnte Bild zeigt das Scheitern der Flucht in den Weltraum: „Im Weltenraum. Ein Segment der Erde ist in der Ferne noch zu sehen, wird immer kleiner, bis es als Stern unter anderen verschwindet“ (207). (Bilder dieser Art waren auf dem Theater bis vor kurzem nicht möglich. Jüngst haben wir sie in der Inszenierung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Valencia durch La Fura dels Baus gesehen.) Adam kann sich nur schwer von der Erde losreißen: „Ich fühl der Erde ganzen Jammer, / Sie engt mich ein, ich möchte fort / Aus ihrem ungeistigen Kreise. / Und doch, es schmerzt, mich loszureißen“ (207). Die Stimme des Erdgeistes, der sich erneut einschaltet, weist ihm den Weg zurück auf die Erde, dort liege die Zukunft der Menschheit: „Auf Erden / Kannst du groß sein“ (210). Enthusiastisch nimmt Adam diesen Gedanken auf: „Zurück zu neuem Kampf zur Erde!“ (212). „Zurück, ich brenne drauf, welch neue Lehre / Mich auf der Erde, der geretteten, / begeistern wird“ (213).

Das Vierzehnte Bild freilich zeigt weder eine ‚neue Lehre‘, noch eine ‚gerettete Erde‘. Die Szene ist eine „[m]it Eis und Schnee bedeckte bergige, baumlose Gegend. Die Sonne steht als rote, strahlenlose Kugel zwischen Nebelstreifen. Zwielicht. Im Vordergrund zwischen einigen verzweigten Wacholder- und Krummholzsträuchern eine Eskimohütte“ (214). Endzeitstimmung: Die Sonne ist erloschen, die Erde vereist, fast alles Leben ist von der Erde verschwunden, die wenigen Überlebenden erschlagen sich gegenseitig im Kampf um die letzten Ressourcen der Erde; allgemeine Promiskuität herrscht. ‚Schöne neue Welt‘ ... – Ein Eskimo lädt Adam dazu ein, mit seiner Frau zu schlafen; die, mehr Tier als Mensch, will ihn in ihre Hütte ziehen. Adam ist angewidert: „Ein Mann, verkommen, / Ist widerlich zu sehn. Doch ihn / veracht ich nur. Jedoch die Frau, / das Ideal, die Poesie, / Wenn sie verkommt – das ist das Grauen“ (220). Er reißt sich los und – erwacht.

Mit dieser Endzeitvision ist die Serie der ‚Traum-Bilder‘ abgeschlossen. Das Fünfzehnte und letzte Bild kehrt zur Rahmenhandlung zurück. Die Sze-

ne ist die des Dritten Bildes, „[a]ußerhalb des Paradieses. [...] Adam, wieder als Jüngling, tritt [...] aus der Hütte heraus. [...] Strahlender Tag“ (222). Der letzte Traum hat seine Illusionen endgültig zerstört, seinen Idealismus gebrochen. Er ist zum Selbstmord entschlossen: „Vor mir der Fels, darunter Abgrund: / Ein Sprung, das ist der letzte Akt, / Und aus ist, sag ich, die Komödie“ (224). Erst als sie ihm anvertraut, dass neues Leben in ihr wachse, kann Eva ihn von seinem Entschluss zurückhalten. Dann wird die Geschichte rasch zu Ende geführt. Luzifer glaubt, triumphieren zu können: „Törin, du, was prahlst du da? / Den Sohn empfindest du in der Sünde, / Er bringt nur Schuld und Not der Erde“ (226). Eva hält dagegen, die christliche Botschaft klingt an: „Wenn Gott so will, wird einst in Armut / Ein anderer empfangen werden, der / Die Schuld durch Bruderliebe tilgt“ (226). Adam schweigt... Da öffnet sich der Himmel und der Herr „erscheint im Glorienschein, von Engeln umringt“ (226). Er bestätigt in seinen Schlussworten die ‚Rollen‘, die wir bereits kennen. Sein Gebot an Adam: „Dein Arm sei stark, dein Herz erhaben, / Endlos der Raum, der Arbeit heischt“ (228). Luzifer und Eva werden ihm beigesellt. Luzifer wird dabei unmittelbar angesprochen: „wirke weiter, / Dein kaltes Wissen, eitles Leugnen / Wird Hefe sein, die Gärung bringt. / Und führst du auch den Menschen irre / Für kurze Zeit: er kehrt zurück. / Doch endlos währe deine Sühne: / Was du verderben willst, daraus / Soll Schönes, Edles wieder sprießen“ (229). Über Evas ‚Rolle‘ äußert er sich bezeichnenderweise nur gegenüber Adam: „horch auf die Stimme, / Die dich ermutigt oder warnt, / Ihr folge. Schweigt die Himmelsstimme / Im Lärm des werkereichen Lebens, / Dies Weibes zarte Seele wird, / Entrückt dem Erden-schmutz, sie hören / Und wird durch ihres Herzens Ader / Zur Dichtung und zum Lied sie klären. / Mit diesen beiden stehe sie / In Leid und Glück dir stets zur Seite“ (228/229). Mit einem letzten Wort entlässt der Herr den Menschen in die Geschichte, in die er – der ‚große Uhrmacher‘ –, wie wir wissen und in den ‚Traum-Bildern‘ der Binnenhandlung gesehen haben, nicht eingreifen wird: „Mensch, Dein Gebot sei: kämpfen und vertrauen“ (230).

#### IV.

Es stellt sich die Frage, was dieser Schluss bedeutet. Madáchs eigener Kommentar dazu lautet (Brief an einen Kritiker, zit. nach Voinovich/Mohácsi 1935, 79; vgl. auch Nagy 1965, 10):

Die Grundidee meines ganzen Werkes will die sein: sobald der Mensch sich von Gott losreißt und, auf eigene Kraft gestützt, zu handeln beginnt: durchläuft sein Handeln die größten und heiligsten Ideen der Menschheit [...] – aber, obgleich der Mensch in [...] Verzweiflung glaubt, alle Versuche, die er bislang unternommen hat, seien Kraftverschwendung gewesen, schritt seine Entwicklung doch immer mehr voran; die Menschheit macht Fortschritte, wenn das kämpfende Individuum es auch nicht bemerkt; das menschlich Schwache, das der Mensch nicht zu besiegen vermag, wird von der führenden Hand der göttlichen Vorsehung überwunden, – und darauf bezieht sich das Kämpfe und vertraue des letzten Bildes.

Die genaue Lektüre des Textes bestätigt diese Deutung nicht. Nimmt man die Folge der ‚Traum-Bilder‘ und die sie abschließende dreifache Dystopie ernst, so kann von ‚Fortschritten‘, die die ‚Menschheit‘ mache, nicht die Rede sein. Von der ‚führenden Hand der göttlichen Vorsehung‘ ist in der Geschichte Adams nirgends die Rede; der Herr hat den Menschen nach dem Sündenfall sich selbst überlassen – sich selbst und den antagonistischen Kräften, die, verkörpert durch Luzifer und Eva, auf ihn einwirken. Eva ist in den ‚Traum-Bildern‘ der Binnenhandlung durchaus nicht nur die „zarte Seele, die [e]ntrückt dem Erdschmutz“, durch „Lied“ und „Dichtung“ Adam auf den rechten Weg bringen kann – wie es der Herr im Schlussbild verkündet. Sie ist nicht nur das ‚Ewig-Weibliche‘, das Adam ‚hinan zieht‘; sie ist ambivalent gezeichnet und ethisch indifferent, „aus gut und böse / [...] gemischt“ (120). Und aus dem, was Luzifer ‚verderben will‘, sprießt am Ende (siehe das Zwölfte oder Vierzehnte Bild) durchaus nicht ‚Schönes‘ und ‚Edles‘, wie der Herr verheißt. Adams Hoffnung, sein Optimismus, der der Geschichte immer neue Impulse gibt, ist, wie wir gesehen haben, ein luziferisches Prinzip.

Schon gar nicht bestätigt sich, was Alajos Nagy in seiner Analyse festhält: „der Herr gibt Adam die Freiheit zu handeln! In seinem Traum hat er die Abgründe gesehen; jetzt liegt es an ihm, ihnen auszuweichen“ (Nagy 1965, 13). Was Luzifer Adam in der Serie der ‚Traum-Bilder‘ zeigt, ist kein Gaukelspiel des Teufels – und auch keine bloße ‚Warnfabel‘. Dafür entspricht das, was diese ‚Traum-Bilder‘ gezeigt haben, viel zu genau dem, was zu Madáchs Zeiten als gesichertes historisches Wissen gelten konnte. Selbst die dreifache Dystopie, in die die Serie der ‚Traum-Bilder‘ mündet, ist ‚wissenschaftlich abgesichert‘; ich habe die Quellen bewusst genannt. Was Adam im Traum erlebt, ist die Geschichte der Menschheit, wie sie verlaufen wird; diese Geschichte ist nicht korrigierbar. Das ‚neue Leben‘, das Eva im Schlussbild verheißt, ist nicht das ‚neue Leben‘ nach der endzeitlichen Katastrophe des Vierzehnten Bildes; es ist das ‚neue Leben‘ nach der Vertreibung aus dem Paradies.

Was also wird geschehen? Eva wird Adam Kinder gebären und die Geschichte der Menschheit kann beginnen („Des Weibes höchstes Ideal: / Verewigung der Erdenqual“, 31). Und die Geschichte der Menschheit wird so verlaufen, wie Luzifer sie Adam in seinen ‚Traum-Bildern‘ offenbart hat. Wenn es in Madáchs Welttheater-Entwurf eine Offenbarung gibt, so kommt sie, wie das ‚Prinzip Hoffnung‘, nicht vom Herrn, sondern von Luzifer. Luzifer ist damit auch kein ‚gescheiterter Teufel‘; er ist im Kampf um den Menschen nicht ‚unterlegen‘ (Benedek 1994, 6). Zumindest bei Madách ist die *Tragödie des Menschen* nicht die ‚Tragödie‘, allenfalls die ‚Komödie des Teufels‘. Das bedeutet im übrigen auch, dass das ‚Uhrwerk‘ der Schöpfung nicht ganz so perfekt ist, wie der selbstbewusste Herr meint...

Adam jedenfalls weiß, was ihm, was der Menschheit bevorsteht. Das letzte Wort des Herrn lautet: „Mensch, Dein Gebot sei: kämpfen und vertrauen“ (230). Adam nimmt diesen Auftrag an; er ist in seinem Idealismus bereit, den Weg der Geschichte zu „durchmessen“. Aber sein letztes Wort lautet: „Das Ende nur, ach, könnt ich das vergessen“ (230). Das macht ihn zur tragischen Figur.

## Literatur:

IMRE MADÁCH, *Az ember tragédiája*. 2. Kiadás, Győr o.J.

IMRE MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*. Ein dramatisches Gedicht. [Übertragung aus dem Ungarischen von Jenő Mohácsi. Bearbeitet von Géza Engl]. Mit einem Vorwort von Marcell Benedek, Budapest 1994.

IMRE MADÁCH, *The Tragedy of Man*. Dramatic Poem. Translated from the original Hungarian by William N. Loew, New York 1908 [Nachdruck: Leipzig 2009 (Forgotten Books: Classic Reprint Series)].

PETER CSOBÁDI, *Imre Madách: Die Tragödie des Menschen. Allegorisches Welttheater mit Dauer-Aktualität*, in: Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. ‚Vom Himmel durch die Welt zur Hölle‘. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991. Hg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Franz V. Spechtler (Wort und Musik, Band 15), Anif/Salzburg 1992, S. 297-317.

ALEXANDER HEVESI, *Madách and „The Tragedy of Man“*, in: The Slavonic and Eastern European Review, Jg. 1930, S. 391-402.

DIETER P. LOTZE, *Imre Madách* (Twayne's World Authors Series, 617), Boston 1981.

DERS., *Of Cockroaches and ‚Civilizing‘ Hungary: Imre Madách as an Aristophanic Satirist*, in: Neohelicon: acta comparationis litterarum universarum 10 (1983), S. 203-219.

WOLFGANG MARGGENDORFF, *Imre Madách: „Die Tragödie des Menschen“*, Würzburg 1942; <sup>3</sup>1944.

ALAJOS NAGY, *Imre Madách: „Die Tragödie des Menschen“* (Cultura Hungarica, H. 3), Erlangen 1965.

GOERGE G. STREM, *The Influence of Goethe's „Faust“ on the Hungarian Classic „The Tragedy of Man“ by Imre Madách*, in: *East European Quarterly* 19 (1985), S. 81-93.

ISTVÁN SZÖTÉR, *Imre Madách*, in: *Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 26 (1984), H. 3/4, S. 317-334.

ALEXANDER VARGA VON KIBÉD, *Die Tragödie der Ideen: Gedanken zur Interpretation des „Ungarischen Faust“*, München 1974.

GÉZA VOINOVICH/JENŐ MOHÁCSI, *Madách und die Tragödie des Menschen*, Budapest/Leipzig 1935.

OTTO C.A. ZUR NEDDEN, *Die Tragödie des Menschen. Eine ungarische Faustdichtung*, Duisburg 1957.

*Az ember tragédiája*, in: KNLL, Bd 10, München 1988, S. 841-843.

*The Tragedy of Man*. [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Tragedy\\_of\\_Man](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Tragedy_of_Man) [10. 1. 2010].

Text und 25 Übersetzungen in 20 Sprachen in der *Hungarian Electronic Library*: <http://mek.oszk.hu/>, dort auch eine *Virtual Exhibition of Imre Madách's Drama Reflected in Illustrations and Translations*: <http://mek.oszk.hu/01900/01925/html/>

GEORG FRIEDRICH WILHELM HEGEL, *Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke 1832-1845 neu ediert*, Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (stw, Bd 601-620), Frankfurt/M. 1969-71 [abgekürzt: W].

## **„meine Dichtung – sie enthält der Welt Anfang und Untergang“**

### **Zu Richard Wagners Bühnentetralogie *Der Ring des Nibelungen***

Als Richard Wagner im April 1842 nach seinem fast dreijährigen, von künstlerischer Enttäuschung, persönlicher Erniedrigung und ununterbrochener existenzieller Not geprägten Parisaufenthalt nach Deutschland zurückkehrte, wo er in Dresden den *Rienzi*, den *Fliegenden Holländer* sowie den *Tannhäuser* uraufführte, zum Königlich-Sächsischen Kapellmeister ernannt wurde und den *Lohengrin* komponierte, lag die Idee, die Nibelungen-Sage als Stoff für eine deutsche Oper heranzuziehen, gleichsam in der Luft. Schon 1840 hatten Felix Mendelssohn und Robert Schumann mit diesem Stoff im Geheimen geliebäugelt<sup>1</sup>, und 1844 schlug der angesehene Tübinger Ästhetik-Professor Friedrich Theodor Vischer im zweiten Band seiner *Kritischen Gänge* öffentlich vor: „Ich möchte die Nibelungensage als Text zu einer großen heroischen Oper empfehlen“<sup>2</sup>. Darauf bezugnehmend veröffentlichte die Dichterin Louise Otto in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1845 ihren Artikel *Die Nibelungen als Oper* samt einem Librettoentwurf zum ersten Akt<sup>3</sup>. Ihr ein Jahr später vollendetes Gesamt-Textbuch mit den beiden Teilen *Der Nibelungen Hort* und *Der Nibelungen Not* legte 1846/47 der dänische Komponist Niels W. Gade seiner – allerdings fragmentarisch gebliebenen – Nibelungenoper zugrunde.

Richard Wagner stand nicht abseits dieser Tendenzen seiner Zeit. Folgt man den Erinnerungen in der Autobiographie *Mein Leben*, so wurde sein Arbeitszimmer nach dem Umzug in die Dresdner Ostra-Allee vom Oktober 1843 an von dem „Corneliusche[n] Titelblatt zu den Nibelungen in einem schönen gotischen Rahmen“ geschmückt<sup>4</sup>. Im Jahre 1847 sowie dann ver-

---

1 Vgl. RD Nr. 4-6.

2 RD Nr. 11.

3 RD Nr. 13.

4 ML, S. 274.

stärkt und beinahe systematisch im Jahr 1848 häuften sich die auf den Namen ‚Wagner‘ in der Dresdner Königlichen Bibliothek erfolgten Ausleihen nibelungenstoffbezogener Literatur, darunter etwa Karl Simrocks Übersetzung des Nibelungenliedes, oder Heinrich von der Hagens ins Deutsche übersetzten *Lieder der älteren Edda*, oder Jacob Grimms *Deutsche Mythologie*<sup>5</sup>. Und am 1. April 1848 notierte der Schauspielleiter des Königlichen Dresdner Hoftheaters, Eduard Devrient, in seinem Tagebuch: „Er [Richard Wagner] erzählte mir einen neuen Opernplan aus der Siegfriedsage“<sup>6</sup>.

Manche Eigenarten und Besonderheiten kennzeichnen Wagners Verwirklichung dieses Planes (s. Tab. S 121): Im Herbst 1848 schloß er eine Dichtung ab, die den Titel trug: *Siegfrieds Tod (Eine grosse Heldenoper in drei Akten)*<sup>7</sup>. In ihrem Personenaufkommen und ihrer Handlungsstruktur folgte sie im Groben der Nibelungensage: Schauplatz am Rhein mit König Gunther, dessen Schwester Gutrune (so Wagners Name für Kriemhilde) sowie deren Stiefbruder Hagen. Ankunft Siegfrieds, des Sohnes von Siegmund und Sieglinde. Sein Angebot, mit Hilfe der Alberich weggenommenen Tarnkappe Gunther bei der Brautwerbung Brünhildes zu helfen. Brünhildes Eroberung und ihre Ankunft am Rhein. Doppelhochzeit, der auf Siegfried fallende Verdacht, Hagens Intrige und Siegfrieds Ermordung durch dessen Hand. Dies alles aber – wie gesagt – nur im Groben: Denn Wagner hatte – angeregt durch die Lektüre von Jacob Grimms *Deutscher Mythologie* (und vielleicht, um gegenüber Louise Ottos Entwurf sich abzuheben) – bei seiner Konzipierung des Nibelungen-Stoffes verstärkt auf die skandinavische Sagenwelt (vor allem auf jene der Völsunga-Sage und jene der Gedicht- und der Prosa-Edda) zurückgegriffen. In ihr gab es – anders als in der christlichen Nibelungensage – noch die heidnischen Götter Wotan, Fricka, Freija, Donner und Froh sowie den Feuergott Loki, und in ihr gab es den Zwerg Mime, die Nornen und die durch die Luft reitenden Walküren<sup>8</sup>. So repräsentierten die skandinavischen Sagen – anders als das Nibelungenlied – nicht nur eine Welt ausschließlich ritterlicher Helden, sondern eine von beidem: von Helden und Göttern. Die Götter aber treten in *Siegfrieds Tod* nicht auf, sie agieren nicht

5 Zu Wagners Ausleihen vgl. Elizabeth Magee, *Richard Wagner and the Nibelungs*, Oxford 1990, S. 38ff. und S. 214, sowie Maurizio Giani, *Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner*, Turin 1999, S. 255ff.

6 RD Nr. 21.

7 WWV 86D Text III; die Zweitschrift des Textbuches ist abgedruckt in SSD 2, S. 167ff.

8 Vgl. Arni Björnsson, *Island und der Ring des Nibelungen. Richard Wagner – Eddas und Sagas*, Reykjavik 2003.



und – sie gehen am Ende nicht unter; einzig in langen epischen Passagen wird in geheimnisvollem Nebel – wie Thomas Mann dies formulierte – von ihren „Vorgeschichten, die hinter der Szene spuken“, erzählt. Im Mittelpunkt des Werkes aber stehen die Heroen mit ihren Taten und ihrem Tod.

Zur Entstehung der Ring-Dichtung			
Entstehungsstufen			Endfassung
1848 (Heldenoper)	Siegfrieds Tod		<i>Das Rheingold</i>
1851 (Doppeldrama)	Der junge Siegfried		<i>Die Walküre</i>
Nov. 1851 – Juli 1852 (Tetralogie)	Sigmund und Sieglind: der Walküre Bestrafung		<i>Siegfried</i>
Ende 1851 – Nov. 1852	Der Raub des Rheingoldes		<i>Die Götterdämmerung</i>

Was wäre aus diesem Projekt wohl geworden, wenn Wagner es in Dresden gleich Ende 1848 zu komponieren begonnen hätte? Eine Art musikalisch weiterentwickelter *Lohengrin*? Oder eine neue Form musikalisch-tragischer Oper? Die Dresdner Revolution von 1849 und die sich anschließende Flucht ins Züricher Exil verhinderten jedoch zunächst jegliche Fortsetzung der Arbeit Wagners an seiner Nibelungenoper. Und als er dann in Zürich Fuß gefaßt hatte, wollte ihm die Vertonung nicht so recht von der Feder gehen. Mehrere Skizzen und Entwürfe wurden abgebrochen, und im Sommer 1850 scheint Wagner sein Projekt ganz fallen gelassen zu haben. Er wandte sich der Schriftstellerei zu und im Zuge seiner Arbeit an *Oper und Drama* muß ihm das Problem der epischen Passagen, die musikalisch immer wieder Stillstand der Handlung bedingten und so jegliche Dramatik zerrissen, bewußt geworden sein. Am 10. Mai 1851 schrieb er nach Dresden: „Da hat mich nun aber den ganzen winter schon eine Idee geplagt, die mich kürzlich endlich als eingebung so vollständig unterjocht hat, daß ich sie jetzt realisiren werde. Habe ich nicht früher schon einmal von einem heitren Stoffe geschrieben? Es war dieß der bursche der auszieht ‚um das fürchten zu lernen‘ und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. Denke Dir meinen schreck, als ich plötzlich er-

kenne, daß dieser bursche niemand anders ist, als – der junge Siegfried, der den hort gewinnt und Brünnhilde erweckt! – Die sache ist nun fertig. Im nächsten Monat mache ich die Dichtung des ‚jungen Siegfried‘, zu der ich mich jetzt sammle [...]“<sup>9</sup>.

Was in diesen Zeilen zum Ausdruck kommt, ist nichts anderes, als die Erweiterung der Heldenoper *Siegfrieds Tod* zum Doppeldrama *Der junge Siegfried* und *Siegfrieds Tod*, – zu einem Doppeldrama, das das ganze Leben Siegfrieds schildert und in seinem ersten Teil sowohl Wotan als auch Erda als Figuren einführt und mit deren Prophezeiung „vergeh’n seh ich die götter, ihr ende dämmert mir auf!“<sup>10</sup>, erstmals den Untergang der Götter als Handlungsmoment exponiert. Der Rezipient weiß nun genaueres über die Voraussetzungen und möglichen Folgen, noch aber ist es ein Doppeldrama, in dem es primär um den Helden Siegfried, dessen Leben, Lieben und Sterben geht. Die dramaturgische Gewichtsverlagerung – weg von Siegfried, hin zu Wotan, weg von der Heldenwelt hin zur Götterwelt und hin zum Mythos – änderte sich aber sofort mit der erneut rückläufig erfolgten konzeptionellen Ausweitung des Doppeldramas zur Tetralogie, über die Wagner ein halbes Jahr später nach Dresden berichtet: „Mit dem Siegfried noch große Rosinen im kopfe: drei Dramen, mit einem dreiaktigen Vorspiele. – Wenn alle deutschen theater zusammenbrechen, schlage ich ein neues am Rheine auf, rufe zusammen und führe das Ganze im laufe einer Woche auf“<sup>11</sup>. Das dreiaktige Vorspiel (das spätere *Rheingold*) nannte er dabei zunächst *Der Raub des Rheingoldes*; das erste Drama – die spätere *Walküre* – hieß ursprünglich *Sigmund und Sieglind: der Walküre bestrafung*. Und als Generaltitel der neuentwickelten Tetralogie notierte Wagner zuerst *Das Gold der Nibelungen*; sowie kurz darauf *Der Reif des Nibelungen*, bevor er am 14. Oktober 1852 seinen Freund Theodor Uhlig wissen ließ: „Ueber die Benennungen habe ich mich nun entschieden: ‚Der Ring des Nibelungen‘, ein Bühnenfestspiel, aufzuführen an drei tagen und einem Vorabende. – Vorabend: – *Das Rheingold*. Erster Tag: – *die Walküre*. Zweiter tag: – *der junge Siegfried*. [in der Endfassung dann *Siegfried*] – Dritter tag: – *Siegfried’s tod*. [in der Endfassung dann *Götterdämmerung*]“<sup>12</sup>. Genau mit diesen Benennungen veröffentlichte Wagner die Textbücher des vierteiligen *Ring des Nibelungen* erstmals als Privatdruck im Februar 1853.

9 RD Nr. 72

10 Zitiert nach: Otto Strobel, *Richard Wagner. Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung „Der junge Siegfried“*, München 1930, S. 172.

11 Brief an Theodor Uhlig vom 12. Oktober 1851, SBr IV, S. 131-32.

12 RD Nr. 134 und 139

Ausgehend von *Siegfrieds Tod* war damit nach fünf Jahren Arbeit die Ring-Tetralogie in ihrer textlichen Form geboren und der Welt ein Dichtungs-Drama übergeben, welches in seiner 1874 kompositorisch vollendeten und in dieser als fünfzehnstündiges Ganzes von Richard Wagner 1876 in Bayreuth uraufgeführten Gestalt – als ein Stück Welttheater gilt. Als ein Stück, das bemüht ist, eine Welt, deren Ordnung und Unordnung auf der Bühne des Theaters zu erfassen und auszuagieren.

Dazu fünf Anmerkungen:

## 1. Welt

<i>Der Ring des Nibelungen</i>		
unten	auf der Erde Rücken	oben
<p>Nibelungenheim und die Nibelungen</p> <p>Mime</p> <p>Alberich ∞ Menschenfrau Grimhilde → Hagen</p>	<p>Riesen (Fasolt und Fafner) Menschen Siegmond ∞ Sieglinde → Siegfried Hunding (Sieglindes Ehe- mann) Gunther, Guttrune (Mutter = Grimhilde) Rheintöchter</p> <p>Nornen</p>	<p>Walhall Götter</p> <p>Wotan ∞ Fricka</p> <p>∞ Erda → Brünnhilde ∞ unbekannt → Walküren ∞ Menschenfrau → Siegmund, Sieglinde Freia, Froh, Donner (Geschwister von Fricka) Loge</p>

Die Welt von Wagners *Ring des Nibelungen* kennt – wie es am besten wohl in jener von Wotan im *Siegfried* dem Nibelungen-Schmied Mime auf-  
gezwungenen Wissenswette zur Sprache kommt – drei Ebenen: Die Ebene  
unter, die auf und diejenige über dem Erdboden. Unter dem Erdboden, so  
Wagner, „in unterirdischen düsteren Klüften und Höhlen“ hausen die Nibe-  
lungenzwerge; Nibelheim ist ihr Reich, „in unsteter, rastloser Regsamkeit  
durchwühlen sie (gleich Würmern im toten Körper) die Eingeweide der Erde;

sie glühen, läutern und schmieden die harten Metalle<sup>13</sup>. Es ist ein Ort des Lärms und Lärmens (Wagners Orchester fordert 16 Ambosse), vergleichbar dem Maschinengestampfe des industriellen Zeitalters, wie der Komponist es 1877 hautnah in London erlebte. Zu Cosima sagte er damals: „Der Traum Alberichs ist hier erfüllt, Nibelheim, Weltherrschaft, Tätigkeit, Arbeit, überall der Druck des Dampfes und Nebel“<sup>14</sup>.

Auf der Erde Rücken gibt es Berge, Täler, den Rhein mit seinen Nixen, den Brünnhildenfelsen und tiefen, finsternen Wald. In grauer Frühzeit war dies die Heimat jenes trotzigen Gezüchts der dummen, tölpelhaften und plumpen Riesen; dann zu Zeiten kriegerischen Stammesrechts, als Siegmund mit seinem Vater die Wälder durchzog, wurde es das Zuhause der Sippen und später Standort der Halle der Könige vom Rhein. Fasolt und Fafner, Hunding, Gunther, Hagen und Guttrune sind hier zu Hause; Siegmund und Sieglinde liebten sich hier; Siegfried wuchs hier heran, vollbrachte hier seine Taten und wird hier von Hagen ermordet, – von jenem Finsterling, der aus der Verbindung von Alberich mit der Menschenfrau Grimhilde hervorging, welche darüber hinaus auch die Mutter von Gunther und Guttrune war.

Und oben schließlich: Walhall, der Sitz der Götter, zu dem die Walküren die gefallenen Krieger bringen. Die höchste Gottheit ist Wotan, Herr der Raben Huginn (Gedanke) und Munnin (Gedächtnis). Als er einst aus der Quelle der Weisheit trank, verlor er eines seiner Augen. Verheiratet ist er mit Fricka, der göttlichen Beschützerin der Ehe, der Wotan mit seinen Seitensprüngen allerdings immer wieder Anlaß zur Eifersucht gab. Keines seiner zahlreichen Kinder entstammte der Ehe mit Fricka: Mit einer Menschenfrau zeugte er das Zwillingsspaar Siegmund und Sieglinde; seine Lieblingswalküre Brünnhilde ging aus einem Liebesabenteuer mit Erda, der Erdmuttergöttin, hervor; die Mütter seiner acht anderen Walküren sind unbekannt.

Zur Götterschar gehören neben Wotan und Fricka noch Freia, Donner und Froh, alle drei Geschwister von Fricka. Freia ist die Göttin der Unsterblichkeit, die mit ihren Äpfeln – die Parallelen zu den Hesperiden der griechischen Sage sind unübersehbar – für das ewige Jungsein der Götter sorgt. Donner, der hammertragende Wettergott, kann – wie sein Name besagt – es krachen und blitzen lassen; und Froh, Gott der Jugend und Schönheit, verzaubert die Welt mit den Farben seines Regenbogens. Bleibt noch der Feuergott Loge. Er ist kein Vollgott, er hat keine Wohnung in Walhall. Fricka mag ihn

13 Richard Wagner, *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama*, in: SSD 2, S. 156.

14 CT I, S. 1052 (Eintrag vom 25. Mai 1877).

nicht, doch Wotan nutzt seine Erfahrungheit und Schlaueheit. Ist er doch ein Wanderer zwischen den Welten: er kennt Alberich und Mime, er weiß das Verhalten der Riesen einzuschätzen, er kennt die Sorge der Rheintöchter, und er erahnt schon am Ende des *Rheingolds*, als die Götter stolz über den Regenbogen in ihren neugebauten und Macht repräsentierenden protzigen Palast schreiten, den Ausgang von allem: „Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähen“<sup>15</sup>.

## 2. Handlung

Ausgangspunkt für die einzelnen Handlungsstränge des *Ring* ist ein an die Ideen Jean-Jacques Rousseaus, die Wagner kannte, erinnernder vorzivilisatorischer Naturzustand, gleichsam, wie Wagner Cosima gegenüber sagte, „das Wiegenlied der Welt“<sup>16</sup>. Das Moment des Vorzivilisatorischen geht dabei hinein bis in die Sprache, die in den ersten Versen der Rheintöchter im *Rheingold* prälingualen Lall-Lauten ähnelt: „Weia! Waga! Woge, du Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia! Wallala weiala weia!“<sup>17</sup>. Friedrich Nietzsche ließ Wagner zu diesen Versen, die nach der vom bayerischen König Ludwig II. entgegen Wagners Veto durchgesetzten Münchner Uraufführung des *Rheingolds* 1869 bei den Wagner-Gegnern schallendes Gelächter hervorriefen, am 12. Juni 1872 wissen: „Dem Studium Jacob Grimms entnahm ich einmal ein altdeutsches ‚Heilawac‘, formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem ‚Weia waga‘ (eine Form, welche wir heute noch in ‚Weihwasser‘ wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln ‚wogen‘ und ‚wiegen‘, endlich ‚wellen‘ und ‚wallen‘ über, und bildete mir so, nach der Analogie des ‚Eia popeia‘ unserer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft syllabische Melodie für meine Wassermädchen“<sup>18</sup>.

15 Die Textbuchauszüge [TB] werden zitiert nach: Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hg. und kommentiert von Egon Voss, Stuttgart 2009; hier S. 96. R dient dabei als Sigle für *Das Rheingold*, W für *Die Walküre*, S für *Siegfried* und G für die *Götterdämmerung*; angegeben sind Akt und Szene in der Form II/2.

16 CT I, S. 129 (Eintrag vom 17. Juli 1869).

17 R I, TB, S. 9; vgl. Hermann Danuser, *Massen ohne Macht. Zu den ‚Kollektiven‘ im Ring*, in: „Alles ist nach seiner Art“. Figuren in Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, hg. von Udo Bernbach, Stuttgart-Weimar 2001, S. 235.

18 *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. II/4: *Briefe an Nietzsche 1872-1874*, Berlin 1978, S. 19.

Zwei Handlungen greifen in diesen Urzustand der Welt ein. Die erste: Aus der Weltesche bricht sich – wie eine der Nornen in der *Götterdämmerung* zu erzählen weiß – Wotan einen Ast, „eines Speeres Schaft entschnitt der Starke dem Stamm. – In langer Zeiten Lauf zehrte die Wunde den Wald; falb fielen die Blätter, dürr darbt der Baum“<sup>19</sup>. Dabei war Wotans Tat nicht nur eine Verletzung der bis dahin heilen Natur, sondern gleichsam ein Eingriff in die geltende Ordnung. Das Vorzivilisatorische mußte einer Welt weichen, die auf Verträgen basierte, welche in den Speer eingeritzt waren, und die damit zu einer politischen Welt wurde. In Wotans Monolog im zweiten Akt der *Walküre* heißt es dazu: „Als junger Liebe Lust mir verblich, verlangte nach Macht mein Mut: von jäher Wünsche Wüten gejagt, gewann ich mir die Welt“<sup>20</sup>. Der zweite Eingriff ist der Raub des Rheingoldes durch Alberich, der der Liebe entsagte, sich aus dem Gold jenen Ring schuf, der „maßlose Macht ihm verlieh“ und durch den er „der Welt Erbe gewann zu eigen“. Das einstige Gefüge war durcheinandergekommen, aus der ursprünglichen Weltidylle entstand eine Welt des Unrechts, das immer wieder neues Unrecht gebar und letztendlich zu einer Ordnung führen mußte, die zum Untergang verdammt ist. Alberich versklavt die Nibelungen, die für sein Immer-Reicher-Werden Tag und Nacht malochen müssen; Wotan will die Riesen, die ihm Walhall, das Statussymbol der göttlichen Macht bauten, um den ausgehandelten Lohn betrügen. Zusammen mit Loge raubt er Alberich das Rheingold und den Ring, den dieser mit einem Fluch belegt: „verflucht sei dieser Ring! Gab sein Gold mir – Macht ohne Maß, nun zeug’ sein Zauber Tod dem – der ihn trägt. [...] wer ihn besitzt, den sehre Sorge, und wer ihn nicht hat, nage der Neid!“<sup>21</sup> Aus Goldgier erschlägt Fafner seinen Bruder Fasolt, als Wurm hütet er fortan den Schatz, wobei seine Worte, „Ich lieg’ und besitze“<sup>22</sup>, an die Kapitalismuskritik des französischen Sozialisten Pierre-Joseph Proudhon gemahnen, dessen 1840 erschienene Hauptschrift *Eigenthum ist Diebstahl* Wagner im französischen Original wie auch in der deutschen Übersetzung kannte.

Erpicht auf den Schatz und vor allem auf den Ring sind einige: Wotan, der den gerade geraubten Ring eigentlich hatte behalten wollen, ihn nach den drohenden Worten Erdas „Alles was ist, endet. Ein düster Tag dämmert den Göttern: dir rat’ ich, meide den Ring!“<sup>23</sup>, aber doch noch den Riesen über-

19 G/Vorspiel, TB, S. 326.

20 W II/2, TB, S. 141.

21 R 3, TB, S. 79.

22 S II/1, TB, S. 260.

23 R 4, TB, S. 89.

gab und jetzt bemüht war, mit der Rückgabe des Rings an die Rheintöchter den prophezeiten Untergang der Götter aufzuhalten. Auch Mime, der Bruder Alberichs, spekuliert auf den Ring, der ihn, den nie Beachteten und immer Zu-Kurz-Gekommenen endlich aus seinem armseligen Schmiede-Dasein befreien könnte; und schließlich ist da Alberich selbst, der seine ehemalige Macht wiedererobern und Rache an den Göttern für das ihm angetane Unrecht nehmen will.

Die Strategien der drei Beteiligten sind unterschiedlichster Art:

Wotan ist bewußt, daß „Not tut ein Held, der, ledig göttlichen Schutzes, sich löse vom Göttergesetz: so nur taugt er zu wirken die Tat“<sup>24</sup>. Und er weiß auch, wo dieser freie Held herkommt: aus der Liebesverbindung von Siegmund und Sieglinde. Daß diese beiden Geschwister sind und ihre Vereinigung den Charakter des Inzests trägt, stört Wotan nicht: „Was so schlimmes schuf das Paar, das liebend einte der Lenz?“<sup>25</sup>; dies übrigens ebenso wenig, wie später das Liebesverhältnis zwischen Brünnhilde und Siegfried, das eigentlich eines zwischen Halbtante und Halbneffe war. Für Wagner ging es dabei um ein bewußt herauszustellendes, kritisches Gegenüber: Auf der einen Seite eine freie Liebe, die auf tiefer Liebeszuneigung gründete (Siegmund – Sieglinde, Siegfried – Brünnhilde), auf der anderen Seite die Institution ‚Ehe‘, die auf Lieblosigkeit, Kälte und Nutzen (Wotan – Fricka) oder physischer und psychischer Gewalt und Unterdrückung (Hunding – Sieglinde) beruhte.

Wotans Plan (in einer frühen Prosaaufzeichnung zur *Walküre* war Wotan bei der Geschwistervereinigung in Hundings Hütte sogar als Zeuge und gleichsam als im Hintergrund mitmischender Kontrolleur selbst anwesend<sup>26</sup>), sein Plan also hätte den vorgedachten Weg genommen, wenn nicht Fricka auf ihre Rechte und Pflichten als göttliche Beschützerin der Ehe gepocht hätte. Sicherlich haben dabei auch die Kränkungen und Erniedrigungen („jetzt, da zu niedrigster Schmach du dich neigtest, gemeiner Menschen ein Paar zu erzeugen“<sup>27</sup>), die sie durch Wotans Seitensprünge immer wieder erfahren musste, sowie ihre Existenzangst („Von Menschen verlacht, verlustig der Macht, gingen wir Götter zu Grund“<sup>28</sup>) eine gewisse Rolle gespielt – an ihrer Forderung aber war nicht zu rütteln: Siegmund muß durch Hundings, des betrogenen Ehemanns Hand sterben. Damit war Wotans Plan hinfällig und

24 W II/1, TB, S. 134.

25 W II/1, TB, S. 130.

26 Vgl. Strobel (wie Anm. 10), S. 212.

27 W II/1, TB, S. 133.

28 W II/1, TB, S. 138.

resignierend („Auf geb’ ich mein Werk; eines nur will ich noch: das Ende – – das Ende!“<sup>29</sup>) gibt er Brünnhilde den Befehl, Siegmund zu fällen. Die schwangere Sieglinde wäre damit zum wehrlosen Opfer Hundings geworden, der sie möglicherweise erschlagen oder sie durch eine patriarchalische Stammesgerichtsbarkeit zum Tode hätte verurteilen lassen.

Doch bleibt dies alles bloße Spekulation. Denn im entscheidenden Augenblick kehrt sich Brünnhilde gegen den Befehl Wotans. Zwar kann sie den Tod Siegmunds nicht verhindern; Sieglinde aber hebt sie samt dem zerschlagenen Schwert Nothung auf ihr Roß, rettet sie und deren Leibes Frucht und verwirklicht damit nichts anderes, als Wotans ursprünglichen Plan. Dessen Strafe aber ist fürchterlich: aus dem Kreise der Götter wird sie ausgeschlossen und schlafend auf den von lodernden Flammen umgebenen Brünnhildenfelsen verbannt, bis einst „ein furchtlos freier Held“<sup>30</sup> sie findet und erweckt.

Auch wenn eine eindeutige Antwort nicht möglich ist, so muß an dieser Stelle der Ausführungen ein Punkt doch diskutiert werden: War Wotan nach der Auseinandersetzung mit Fricka wirklich nur noch der unpolitisch Schauende, aber machtpolitisch nicht mehr Schaffende? War er wirklich jener handlungsunfähige Knecht seiner Verträge und Eide, als der er sich Brünnhilde gegenüber darstellte? Jener Brünnhilde, die sich als der Wille Wotans verstand: „Zu Wotans Willen sprichst du, sagst du mir was du willst: wer – bin ich, wär’ ich dein Wille nicht?“<sup>31</sup>, und jener Brünnhilde, der Wotan am Ende der *Walküre* bescheinigte: „So tatest du, was so gern zu tun ich begehrt – doch was nicht zu tun die Not zwiefach mich zwang?“<sup>32</sup>, und jener Brünnhilde schließlich, deren harte Bestrafung Erda im dritten Aufzug des *Siegfried* mit den Worten kommentierte: „Der den Trotz lehrte, straft den Trotz? Der die Tat entzügelt, zürnt um die Tat?“<sup>33</sup> Eine gewisse Doppeldeutigkeit haftet hier der Figur des Wotan an, eine Doppeldeutigkeit, die sich auch an anderer Stelle noch bemerkbar macht. Etwa in der Wissenswette im *Siegfried*, die, wie Christian Thorau feststellte<sup>34</sup>, Wotan als Mittel dient, um Mime gegenüber die für seinen Plan existenzielle Information, wer das Schwert neu schmie-

29 W II/2, TB, S. 147.

30 W III/3, TB, S. 198.

31 W II/2, TB, S. 140-41.

32 W III/3, TB, S. 194.

33 S III/1, TB, S. 295.

34 Christian Thorau, *Vielfalt, Polyphonie, Implikation und Prozeß. Formgestalt im Musikdrama Wagners*, in: Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft.



den und somit Fafner bezwingen kann, zukommen zu lassen, ohne sich der direkten Unterstützung des freien Helden Siegfried schuldig zu machen und Frickas Verdacht zu erwecken. Ähnliches gilt für den Waldvogel, den die Raben Wotans letztendlich wie ein unangenehmes Beweisstück beseitigen und der durchaus als Wotansche Schöpfung verstanden werden könnte. Und vor dem Hintergrund all dieser Doppeldeutigkeiten könnte auch Wotans Herbeirufen von Erda im dritten Akt des *Siegfried* in anderem Licht erscheinen: Nicht befragen, sondern aushorchen wollte er sie, ob irgendetwas seiner doppelbödigen Machenschaften bekannt geworden sei. Erda aber weiß nichts, Wotan ist beruhigt: „dein Wissen, Erda, verweht vor meinem Willen“<sup>35</sup>. Der Weg aus dieser Doppeldeutigkeit heraus und hin zu wirklicher Resignation erfolgt in Wotans Zusammentreffen mit Siegfried vor dem Brünnhildenfelsen, wo dieser mit seinem Schwert den Speer zerschlägt und Wotan auf ewig machtlos macht. Der Gott zieht sich nach Walhall zurück, sitzt dort stumm herum und rührt Freias Äpfel nicht mehr an.

Im Gegensatz zu Wotan sind Mimes Strategien, um an das Gold, die Tarnkappe und den Ring zu gelangen, – mag sich der Zwerg diesbezüglich auch noch so clever vorgekommen sein – eher als plump zu bezeichnen. Dabei verfügte er über eine äußerst günstige Ausgangsposition: Denn zu ihm hatte sich die schwangere Sieglinde auf ihrer Flucht verirrt. Durch ihre Erzählungen der ganzen Vorgeschichte war er bestens informiert, von ihr erhielt er die Bruchstücke Nothungs, und ihren Sohn Siegfried, nach dessen Geburt sie starb, behielt er bei sich und zog ihn auf, – dies nicht etwa aus Verantwortungsgefühl oder gar Liebe heraus, sondern um diesen freiesten Helden für seine Zwecke benutzen zu können. Aber erst durch Wotans Hinweis auf das Fürchten vermochte er es, Siegfried zum Neuschmieden Nothungs zu reizen und ihn zum Kampf mit dem Wurm Fafner herauszufordern. Seine Rechnung, Siegfried nach dem gewonnenen Kampf zu vergiften und so den Nibelungen-Schatz für sich selbst zu sichern, aber ging nicht auf. Vom Waldvogel gewarnt, dessen Zwitschern Siegfried nach der Berührung mit des Drachen Blut verstehen konnte, kam ihm Siegfried zuvor, der – so Wagners szenische Anmerkung – „wie in einer Anwandlung heftigen Ekels, Mime mit einem Streiche tot zu Boden streckt“<sup>36</sup>.

Symposium Würzburg 2000, hg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden-Leipzig-Paris 2003, S. 141 ff.

35 S III/1, TB, S. 296.

36 S II/3, TB, S. 286.

Alberichs Agieren schließlich war längerfristig angelegt. Mit Grimhilde, einem Menschenweib, „dess’ Gunst Gold ihm erzwang“, zeugte er Hagen, des „Hasses Frucht, Neides Kraft“<sup>37</sup>. Dieser sollte, was er, Alberich, nicht mehr in die Tat umsetzen könne, ausführen und zum Abschluß bringen. Mit Siegfried und Hagen, den in etwa gleichaltrigen Nachkommen Wotans und Alberichs, wird der Konflikt um den Ring zwischen den beiden alten Kontrahenten um eine Generation verschoben. Dies allerdings unter anderen Vorzeichen, denn Siegfried ist an dem in seinem Besitz befindlichen Gold und der Macht gar nicht interessiert und den Ring hat er Brünnhilde als Schmuckstück und Liebespfand überlassen. „An dem furchtlosen Helden“, so Alberich, „erlahmt selbst mein Fluch: denn nicht weiß er des Ringes Wert, zu nichts nützt er die neidlichste Macht; lachend in liebender Brunst brennt er lebend dahin“<sup>38</sup>. Der höfischen Gesellschaft am Rhein sowie den Intrigen und der Brutalität Hagens jedoch ist Siegfried, der naive Held, nicht gewachsen. Und so ist es die mit Siegfrieds Leiche dem Feuer sich übergebende Brünnhilde, die – durch Siegfrieds Tod zum reinen Auge des Erkennens geworden, vollendet, was den Ausgangspunkt der Handlung bildete: Die Rheintöchter erhalten den durch das Feuer vom Fluch gereinigten Ring zurück, die Natur bekommt wieder ihr Recht. Die Götter aber rettet das nicht mehr, denn Walhall brennt bereits lichterloh. Hagen geht in den Rheinfluten unter; alle sind tot, bis auf einen: Alberich. Das Ganze könnte also wieder von vorne beginnen.

### 3. Zeit und dichterischer Zusammenhalt

Der *Ring des Nibelungen* spielt in der Zeit und verbraucht Zeit fürs Spielen. Was ersteres betrifft, so kann die vorzivilisatorische Welt wie auch die göttliche Welt des *Rheingolds* als zeitloses Vakuum gelten. Es gibt zwar ein von der Natur mit ihren Sonnenauf- und Sonnenuntergängen her vorgezeichnetes Vorher und Nachher, ein Heute und Morgen, ein Schlafen und Wachsein, aber dieses ist offen und weder mit Uhr noch Kalender meßbar, denn dank Freias goldener Äpfel ist Zeit hier gleich Ewigkeit. Mit dem Auftritt der Menschen in der *Walküre* (Sieglinde, Siegmund, Hunding) allerdings wird die Zeit zu einer bestimmten Zeit und zu einem zeitlichen Prozeß. Es gibt das Jung-Sein und Älterwerden, und es gibt – wie es die drei Nornen symbo-

37 W II/2, TB, S. 148.

38 G II/1, TB, S. 369.

lisieren – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Siegmund und Sieglinde dürften damals etwa 20 Jahre alt gewesen sein, zwanzig Jahre, vor denen Wotan Brünnhilde und die Walküren gezeugt hatte und an deren Ende Alberichs Sohn Hagen bereits unterwegs war. Auf derselben Zeitstufe dürfte die Geburt Siegfrieds, der gleichaltrig zu Hagen war, anzusiedeln sein. Wie lange er nach ihrer Erweckung dann bei Brünnhilde weilte, ist nirgendwo festgehalten, aber es muß länger gewesen sein, denn mit der Handlungsverlagerung hin zur Königshalle am Rhein (die Nibelungensage schildert die Zeit des späten Mittelalters), wird eine Art Jetztzeit in einer fortgeschrittenen Gegenwart beschritten, für die es bezeichnend ist, daß keiner der Götter und keine der Göttinnen persönlich mehr anwesend ist.

Was das zweite, die circa 15stündige Spieldauer der Tetralogie betrifft, so ist deren zeit- und damit handlungsmäßiger Zusammenhalt in der dichterischen Erfindung deutlich vorgezeichnet: Ist es am Ende des *Rheingolds* „der große Gedanke“<sup>39</sup> Wotans, der das Werk zur weiteren Handlung öffnet, so schlägt in der *Walküre* Brünnhildes Hinweis auf den in Sieglindes Schoß wachsenden „hehrsten Helden der Welt“<sup>40</sup> die Türen zur Geschichte von *Siegfried* auf. Daß an deren Ende, mit Brünnhildes Erweckung und ihrer Hingabe an Siegfried, das Ganze nicht in einer Art *lieto fine* schließt, sondern zu weiterer Entscheidung drängt, singen beide in den Schlußversen: es ist leuchtende Liebe, aber auch lachender Tod. Untergang also, und damit Öffnung zu jenem Geschehen der *Götterdämmerung*, welches – wie im *Rheingold* durch Fluch und Prophezeiung exponiert – zur Lösung des gesamtdramatischen Verlaufes drängt und schließlich zu Siegfrieds Tod und dem Untergang der Götter führt. Dabei wird mit dem Wieder-Erscheinen der Rheintöchter zyklusartig der Anfang der Tetralogie wieder aufgegriffen und durch das Auftreten Alberichs auf das Noch-Ungelöstsein des vom *Rheingold* an schwelenden Konfliktes verwiesen; und wenn die Rheintöchter dann am Ende der Tetralogie den Ring zurückerhalten, so schließt sich kreisartig der Gang der gesamten Handlung, einer Handlung, die „die Parabel des Untergangs einer durch Politik ruinierten Welt [ist], deren Moral und Institutionen abgewirtschaftet haben [...]“<sup>41</sup>.

39 Als szenische Anmerkung in der Partitur, vgl. TB, S. 96.

40 W III/1, TB, S. 182.

41 Udo Bernbach, *Die Destruktion der Institutionen. Zum politischen Gehalt des „Rings“*, in: ders., In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, Berlin-Hamburg 1989, S. 124.

#### 4. Ungereimtheiten

Widersprüche	
<i>Das Rheingold</i> , 2. Szene	<i>Die Götterdämmerung</i> , Vorspiel
<p>FRICKA          Liebeloser,          leidigster Mann!          Um der Macht und Herrschaft          müßigen Tand          verspielst du in lästerndem Spott          Liebe und Weibes Wert?</p> <p>WOTAN          Um dich zum Weib zu gewinnen,          mein eines Auge          setzt' ich werbend daran:          wie törig tadelst du jetzt! [...]</p>	<p>DIE ZWEITE [NORN]          An der Welt-Esche          wob ich einst,          da groß und stark          dem Stamm entgrünte          weihlicher Äste Wald;          im kühlen Schatten          schäumt' ein Quell,          Weisheit raunend          rann sein Gewell':</p> <p>da sang ich heiligen Sinn. –          Ein kühner Gott          trat zum Trunk an die Quell;          seiner Augen eines          zahlt' er als ewigen Zoll: [...]</p>

Richard Wagner hat mit seinem *Ring des Nibelungen* eine eigene Welt auf die Bühne gestellt, keine historische, sondern eine mythische Welt. Die darin handelnden Personen könnten in jeder Zeit leben und die Handlungsstränge in jede Zeit passen. Um so mehr muß es verwundern, daß in der Logik ihres Verlaufes Widersprüche auftreten, – Widersprüche, die sich nur schwer aus dem Weg räumen lassen. Da ist zum Beispiel das verlorene Auge Wotans. Der Gott sagt dazu seiner Gemahlin gegenüber in der zweiten Szene des *Rheingolds*: „Um dich zum Weib zu gewinnen, mein eines Auge setzt' ich werbend daran: wie törig tadelst du jetzt!“<sup>42</sup>. Die zweite Norn am Anfang der *Götterdämmerung* aber weiß es anders: „An der Welt-Esche wob ich einst [...], im kühlen Schatten schäumt' ein Quell, Weisheit raunend rann sein Ge-

42 R 2. Szene, TB, S. 31.

well' [...]. Ein kühner Gott trat zum Trunk an den Quell; seiner Augen eines zahlt' er als ewigen Zoll: von der Welt-Esche brach da Wotan einen Ast; eines Speeres Schaft entschnitt der Starke dem Stamm"<sup>43</sup>. Dieter Borchmeyer<sup>44</sup> meint, Wotans Aussage könnte sich auf das noch verbliebene Auge beziehen. Wotans Angaben aber stehen im Imperfekt. Der Gott will seiner Frau gar nicht schmeicheln (etwa in dem Sinne: Für dich würde ich auch noch mein anderes Auge hergeben), sondern ihr Herumkritisieren an ihm („liebloser, leidigster Mann! Um der Macht und Herrschaft müßigen Tand verspielt du in lästerndem Spott Liebe und Weibes Wert?“<sup>45</sup>) mit seinem einstmaligen so weitgehenden Liebesbeweis besänftigen. Oder lügt die Norne? Wegen der Weisheit und des Wissens wollte Wotan, dem *Rheingold*-Text zufolge („dich muß ich fassen, alles erfahren!“<sup>46</sup>) nicht den Brunnen Mimirs, sondern Erda aufsuchen. Wo also liegt die Lösung des Widerspruchs? Gibt es überhaupt eine?

Der zweite Fall betrifft Mime: Die Bruchstücke des Schwertes Nothung, so erzählt er Siegfried, „gab mir deine Mutter: für Mühe, Kost und Pflege ließ sie's als schwachen Lohn. Sieh her, ein zerbrochenes Schwert. Dein Vater, sagte sie, führt' es, als im letzten Kampf er erlag“<sup>47</sup>. In der Wissenswette, nach der dritten Frage Wotans („wer wird aus den starken Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweißen?“<sup>48</sup>), die er nicht beantworten kann, fährt er in höchstem Schrecken auf und schreit: „Verfluchter Stahl, daß ich dich gestohlen!“<sup>49</sup> Was nun: hat er die Teile Nothungs als eine Art Bezahlung bekommen oder hat er sie gestohlen? Wem aber sollte er sie denn gestohlen haben? Der sterbenden Sieglinde etwa, die die Stücke doch wohl kaum mit ins Grab hätte nehmen wollen? Wem dann? Siegfried? Vor dem verbarg er sie doch gar nicht, sondern zeigte sie ihm und erlaubte ihm sogar ihr neues Zusammenschweißen! Oder meinte er, sie seien letztendlich immer noch der Besitz Wotans?

43 G, Vorspiel, TB, S. 326.

44 Dieter Borchmeyer, *Wagners Mythos vom Anfang und Ende der Welt*, in: Richard Wagner. „Der Ring des Nibelungen“. Ansichten eines Mythos, hg. von Udo Bernbach und Dieter Borchmeyer, Stuttgart-Weimar 1995, S. 17.

45 R 2.Szene, TB, S. 31.

46 R 4.Szene, TB, S. 90.

47 S I/1, TB, S. 220-21.

48 S I/2, TB, S. 232.

49 S I/2, TB, S. 233.

## 5. Zur Musik

Musikalisch zu einem Ganzen zusammengeschweißt werden die vier Teile des *Rings* durch Wagners Technik der Leitmotive (ein Begriff, den Wagner selbst nicht gebrauchte; in seiner großen und zeitgleich zu den Arbeiten am *Ring des Nibelungen* entstandenen kunsttheoretischen Schrift *Oper und Drama* benutzt er dafür durchgehend den Terminus: „melodische Momente“<sup>50</sup>). Dabei ist dieses Verfahren in Form der musikalischen Erinnerungsmotivik und der des Personalmotivs – man denke nur an Heinrich Marschners *Vamyr* von 1828 oder an das Kühlebornmotiv in Albert Lortzings *Undine* (1845/1847) – in der zeiteigenen Oper Wagners rudimentär vorgezeichnet gewesen und von Wagner sowohl in den *Feen* als auch im *Fliegenden Holländer* und insbesondere dann im *Lohengrin* in kompositorisch übersteigerter Weise aufgegriffen worden. Einen deutlichen Sprung hin zu qualitativ Neuem aber verkörpert es im *Ring* dadurch, daß Wagner dieses zuvor doch eher akzidentielle Gestaltungsmoment zu einem essentiellen machte und er es erstmals unternahm, die melodischen Momente formkonstitutiv, eben, wie Carl Dahlhaus schrieb, „als dichtes Gewebe über das ganze Werk auszubreiten, so daß sie nahezu in jedem Augenblick gegenwärtig sind“<sup>51</sup>. In etwas überspitzter Weise heißt es dazu bei Wagner selbst: „das Orchester bringt fast keinen Takt, der nicht aus vorausgehenden Motiven entwickelt ist“<sup>52</sup>.

Eine wichtige Rolle bei diesem Ausbreiten ins Totale spielen die Techniken der thematischen Arbeit wie Variation, Transformation, Abspaltung, Verdichtung und Kombination, – Techniken, die Wagner vom Durchführungsprinzip der Beethovenschen Symphonik ableitete und auf das musikalische Drama (das er ja als Fortführung des Beethovenschen symphonischen Erbes verstand) übertrug. Doch anders als bei Beethoven bestimmte hierbei nicht die Musik aus sich heraus die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen, sondern zuständig dafür ist die dramatische Handlung. Die formale Funktion der „melodischen Momente“ ist gekoppelt mit einer dramatisch-semantischen, sei es nun – in Wagners Worten – mit der der „Vergegenwärtigung“, der der „Erinnerung“ oder der der „Ahnung“<sup>53</sup>. So hört man etwa durch das Riesen-Motiv (Bsp. 4a) die Riesen kommen, lange bevor sie selbst auf der

50 Richard Wagner, *Oper und Drama*, hg. und kommentiert von Klaus Kropfing, Stuttgart 1994, Teil III, S. 360-363.

51 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, München 1988, S. 106.

52 Brief an August Röckel vom 25. Januar 1854, RD, S. 94.

53 *Oper und Drama* (wie Anm. 50).

Bühne erscheinen; das rhythmisch klopfende melodische Moment der Nibelungen (Bsp. 4b) ruft deren Welt in Erinnerung, selbst dann, wenn sie nicht auf der Bühne sind. Und mit dem sogenannten, auf den Tönen des Es-Dur-Dreiklanges aufwärts ruhenden Naturmotiv im *Rheingold*-Vorspiel (Bsp. 4c) vergegenwärtigt Wagner musikalisch den heilen, durch nichts getrübbten Urzustand der Welt; eine Transformation dieses Motivs, erstmals erklingend bei Wellgundes Worten: „Der Welt Erbe gewänne zu eigen“, ist das Ringmotiv mit seinen abwärts geführten, einen Dominantseptnonakkord formulierenden Terzen, das wenige Takte später erneut erklingt, wenn Alberichs Gedanken um Welterbe und Macht kreisen (Bsp. 4d). In sich ruhender Dreiklang aufwärts dort, spannungsgeladener Nonenakkord sowie die zum Es-Dur des Naturmotivs weit entfernt stehende Tonalität des E-Dur hier: vergegenwärtigter heiler Urzustand sowie das gleichzeitige musikalische Ahnen der anderen, der unheilvollen, goldgierigen Welt des Rings. Es paßt zu diesem Ahnen, daß Anfang der 2. *Rheingold*-Szene als eine Variante des Ringmotivs das Motiv von Walhall (Ort des Protzens, der Macht und des Betrugs, Bsp. 4e) ertönt; und es ist nur zu logisch, daß sich aus dem Natur-Motiv, vermittelt durch die Nornenszene in der *Götterdämmerung*, letztendlich auch das Götterdämmerungs-Motiv (Bsp. 4f) entwickelt. Träger dieser – von Thomas Mann mit dem Wort „Beziehungszauber“ bezeichneten symphonischen Dimension des musikalischen Dramas ist vor allem das Orchester, über dessen Rolle Wagner Cosima gegenüber am 29. September 1871, mitten in der kompositorischen Arbeit am Schluß der *Götterdämmerung*, sagte: „Ich habe einen griechischen Chor komponiert [...], aber einen Chor, der gleichsam vom Orchester gesungen wird; nach Siegfried's Tod, während des Szenenwechsels, es wird das Siegmund-Thema erklingen, als ob der Chor sagte, er war sein Vater, dann das Schwertmotiv, endlich sein eigenes Thema, da geht der Vorhang auf, Guttrune tritt auf, sie glaubt, sein Horn vernommen zu haben; wie könnten jemals Worte den Eindruck machen, den diese ernsten Themen neugebildet hervorrufen werden, dabei drückt die Musik stets die unmittelbare Gegenwart aus“<sup>54</sup>. Doch anders als der griechische Chor ist Wagners *Ring*-Orchester nicht nur der wissende Kommentator, sondern zugleich Schnittpunkt der Zeitebenen des Dramas; Schnittpunkt von – wie Reinhold Brinkmann es nannte – „Aktionszeit“ und „Reflexionszeit“, von Handeln und Verweilen, von Weiterentwickeln und vergegenwärtigendem Schildern.

---

54 CT I, S. 444

Bsp. 4a)

Riefen-Motiv  
*Sehr wuchtig und zurückhaltend im Zeitmaß*

*ff*

Bsp. 4b)

Nibelungen-Motiv  
*Sehr schnell*  
(Ambrosius hinter der Szene)

*f*

Bsp. 4c)

Natur-Motiv(a)  
*Ruhig beitere Bewegung*  
*pp*

Natur-Motiv(b)  
*Ruhig beitere Bewegung*  
*sempre p*

258

Bsp. 4d)

Ring-Motiv (a)  
*Ruhig*  
ALB. Der Welt Er - be gewänn' ich zu eigen durch dich! Er - zwäng ich nicht

*pp*

Bsp. 4e)

Wälhall-Motiv (a)  
*Ruhiges Zeitmaß*  
*p sehr weich*

*p sehr weich*

Bsp. 4f)

Göt - ter | Götterdämmerungs - Motiv  
En - de | däm - mer - e - wig da auf.  
*Etwas zurückhaltend*

*p*



# Das Rheingold

von RICHARD WAGNER.

## Vorspiel und erste Scene.

In der Tiefe des Rheines.

1

*(Auf dem Grunde des Rheines. Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zu strömt. Nach der Tiefe zu lösen die Fluthen sich in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so dass der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahin fließt. Ueberall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf, und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in wildes Zackengewirr zerspalten, so dass nirgends vollkommen eben ist, und nach allen Seiten hin in dichtester Finsterniss tiefere Schlüfte annehmen lässt.)*

Ruhig heitere Bewegung.

PIANO. *pp* (u. c.)

8<sup>va</sup> bassa

8<sup>va</sup> bassa

*pp*

*pp*

*sempre pp*

The musical score is written for piano accompaniment, specifically for the 8va bassa. It consists of five systems of music. The first system begins with a treble and bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a time signature of 3/4. The tempo/mood is indicated as 'Ruhig heitere Bewegung.' The dynamics are marked 'PIANO.' and '*pp* (u. c.)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The second system continues the melody and includes a 'pp' dynamic marking. The third system features a 'pp' marking and a 'cres.' (crescendo) marking. The fourth system is marked 'sempre pp'. The fifth system continues the piece. The score is printed in a clear, legible font with standard musical notation.

Stich u. Druck von B. Schott's Söhne in Mainz. R.W. 7. Copyright 1908 by B. Schott's Söhne.

Zu letzterem ein kurzer Blick auf das Vorspiel zum *Rheingold*. Wagners Aussage zufolge, daß seine Tetralogie „der Welt Anfang“<sup>55</sup> enthalte und daß dieses Vorspiel „das Wiegenlied der Welt“<sup>56</sup> sei, muß daran auch die Musik in irgendeiner Art beteiligt sein. Es ist das Vorspiel zu einem Bühnenwerk und steht damit in der Tradition der Ouvertüre, gibt aber nicht wie diese die wichtigsten musikalischen Gedanken zum besten, sondern beschränkt sich auf den kompositorischen Hauptgedanken des sogenannten Naturmotivs. Dabei bleibt das Vorspiel auffälligerweise auf nur einer Tonart stehen – eben auf jenem Es-Dur, über das Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* schrieb, es sei die Tonart „der Andacht, des traulichen Gespräches mit Gott“<sup>57</sup>. Es kennt zwar eine rhythmische aber keine harmonische Varietas. Das Hörergebnis: eine nur gering sich verändernde Klangfläche als Symbol für eine gleichsam endlos und ewig vor sich hinwabernde, durch nichts getrübe Natur. Der Welt Ursuppe sozusagen, deren Ursprung in den ersten 16 Takten musikalisch formuliert wird: Dort zu Anfang die Oktave es-es in den Kontrabässen; dazu – ganz wie es der Obertonreihe der Naturinstrumente entspricht – von Takt 5 an in den Fagotten hinzutretend der Quintton B; und dann als nächster neuer Ton das g, die Terz, in den Hörnern Takt 18. Der Dreiklang ist geboren und damit die Klanglichkeit der Weltmusik des 16. bis 20. Jahrhunderts.

Wagners *Ring des Nibelungen*, mythisches Welttheater mit Kritik an politischem Machtstreben, am Betrügen, an Geldgier und zwischenmenschlicher Kälte – ein Welttheater, das in unserer Jetzt-Zeit der Banker, Zocker, Spezis, Egoisten und der durch sie verursachten Zusammenbrüche und Krisen frei nach der mythischen Konstante „Es war einmal und wird immer wieder so sein“ immer noch höchst aktuell ist.

## Literatur-Siglen

RD     *Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, hg. von Werner Breig und Hartmut Fladt, Mainz 1976 (= Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 29, I)

ML     Richard Wagner, *Mein Leben*, hg. von Martin Gregor-Dellin, München 1989

55 Brief an Franz Liszt vom 11. Februar 1853, RD, S. 77.

56 CT I, S. 129.

57 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Ausgabe Wien 1806, hg. von Fritz und Margit Kaiser, Hildesheim 1969, S. 377.

WWV     John Deathridge, Martin Geck, Egon Voss, *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, Mainz-London-New York-Tokio 1986

SBr     Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1967ff.

CT     Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, 2 Bde., München <sup>3</sup>1988

SSD     Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volks-Ausgabe, 16 Bde., Leipzig [1911 und 1914]



NORBERT ABELS (Frankfurt/M.)

## **Gedächtnisbild und Rollenspiel Anmerkungen zu Hugo von Hofmannsthals Theatrum Mundi**

Was willst du auf dieser Station  
So breit dich niederlassen?  
Wie bald nicht bläst der Postillon,  
Du mußt doch alles lassen.  
Joseph von Eichendorff

### **I.**

„Herr, gib unser täglich Barock“, wettete Karl Kraus über den „großen Welttheaterschwindel“ von Salzburg. „Ehre sei Gott in der Höhe der Preise“, setzte er zornig hinzu und verkündete neben seinem eigenen Kirchenaustritt und nicht ohne einen persönlichen polemischen Seitenhieb auf Hofmannsthals Schwager, einen dominikanischen Pater, seinen Abscheu gegen eine Zeit, die „auf den Leichenfeldern nicht Festspiele zu veranstalten hat“. Den Weltkrieg bezeichnete Kraus als „Brand des Welttheaters“ und zugleich als „Prolog im *großen Welttheater*“, Hofmannsthals Dichtung geifernd und einen jahrzehntelangen Hass fortsetzend als „aberwitzigen Dreck“ (Karl Kraus, Die Fackel 24, Nr. 601-607, Nov. 1922, S. 1-7).

Die Welt wie Claudel und Hofmannsthal nochmals darzustellen in der alten Form des transzendentalen Fronleichnamsdramas, als eschatologische Heilsbühne, als metaphysisches Spiel – das erschien auch moderateren Kommentatoren nicht eben zeitgemäß. Walter Benjamin dagegen sprach anlässlich der ersten Fassung des *Turm* in einem Brief von 1928 von „Erneuerung und Wiedergeburt“ der Barockform in Hofmannsthals Entdeckung Calderóns; Bertolt Brecht hatte Jahre zuvor das noch auf die vorbarocke Tradition zurückgreifende Mysterienspiel *Jedermann*, Hofmannsthals für die Salzburger Festspiele geschriebene *Moralität* und „Allegorie des Dieners Mammon“, gerühmt: „den unbestimmten Sternenglanz und die starre Größe

dieser wirklichen Tragödie“ (Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* 1, Werkausgabe Bd.15, Frankfurt/M. 1967, S. 26ff).

Eine Bühne, die kein zweites Dasein fingiert, „sondern sich begnügt, zu bedeuten“ (Hugo von Hofmannsthal an Clemens von Franckenstein, 23.4.1902): das war Hofmannsthals explizite, gegen den Illusionismus gerichtete dramaturgische Intention – kein Wunder also, dass gerade Brecht dies, lange vor seinem eigenen Konzept eines Epischen Theaters, früh erkannte. Hofmannsthals anverwandelter Wiederentdeckung des spätmittelalterlichen und barocken Denkens samt seines alteuropäischen „mythologischen Sternenhimmels“ war ein offenkundig gegenillusionistisches Projekt, der Versuch, das Theaterspielen nicht als Schein des Scheins, sondern als „Gedächtnisbild des inneren Erlebens“ (Hofmannsthal, *Über die Beredsamkeit des Schweigens*, zit. nach Reden und Aufsätze I, Frankfurt/M. 1986, S. 479-482) zu gestalten. Keine abgedichtete geschlossene Dramaturgie also, sondern der Gegensatz hierzu: die Ausweitung ins Typologische, die offene Dramaturgie.

Das Treiben der Welt als ein symbolisches Spiel anzuschauen, das mehr als nur das Hier und Jetzt des historischen Augenblicks erfasst, legte den Rekurs auf den spanischen Dichter und Geistlichen nahe. „Wenn Hofmannsthal“, schrieb Ernst Robert Curtius 1950, „sein christliches Theater an eine große Überlieferung anknüpfen wollte, konnte es nur die Calderons sein“ (Ernst Robert Curtius, *Kritische Essays zur europäischen Kultur*, Bern 1950, S. 200).

Die folgenden, ihren rhapsodischen Charakter nicht verbergenden Überlegungen wollen Hofmannsthals damals so umstrittene Wiederentdeckung des allegorischen barocken Denkens als dramaturgische Möglichkeit, etwas Bleibendes im vorbeifließenden Strom der Epochen zu bewahren, verstanden wissen.

Calderóns babylonische Herrscherin Semiramis, unfähig zur Liebes- wie zur Leidenserfahrung, ausgeliefert ihrer durch nichts zu limitierenden Gier nach Macht, nach Lust und Ruhm war das barocke Portrait eines grenzenlosen Egoismus. Das Portrait geriet damit unversehens zum Spiegelbild der Neuzeit. Egoismus – das war das ruhelose und durch nichts zu bremsende *movens* der Daseinsbehauptung und ist es bis zum heutigen Tage geblieben. Balzacs Père Grandet, Dickens Scrooge, Gogols dämonischer Spekulant Tschitschikow oder noch Wagners Alberich: solche Figuren waren nach Maßgabe des alten Everyman gestrickt und Hofmannsthals Gestalt brachte

das so auf den Begriff: „Geld ist nicht so wie andre War, / Ist ein verflucht und zaubrisch Wesen, / Wer seine Hand ausstreckt danach, / Nimmt an der Seele Schaden und Schmach“ (*Jedermann*, in: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Dramen III, Frankfurt/M. 1969, S. 21). In Georg Simmels großer soziologischer Studie *Philosophie des Geldes* (1900), drei Jahre vor der Entstehung des *Jedermann* veröffentlicht und Hofmannsthal sehr wohl bekannt, konnte man lesen von „in reiner Quantität stehendem Charakter des Geldes, der... den ihm und nur nach ihm gravitierenden Menschen die Färbung der Charakterlosigkeit einträgt“ (Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, Berlin 1977, S. 213).

Calderón, der *poeta theologus* des spanischen Katholizismus in der Epoche des Siglo de oro, verknüpfte auf deren Höhepunkt letztmals Drama und Metaphysik. In Frankreich, England und auch den deutschen Landen war längst der Unvereinbarkeit von Wissen und Glauben, Wahrheit und Offenbarung beredter Ausdruck verliehen worden. Calderón stellte wie kein anderer Autor in dieser Zeit sowohl die alte platonische Frage nach der Scheinhaftigkeit der Dinge als auch jene nach dem Substrat und dem Wesen der Dinge in den Erscheinungen selbst: „Was ist Leben? Irrwahn bloß / Was ist Leben? Eitler Schaum, / Truggebild, ein Schatten kaum“ (Calderón de la Barca, *Das Leben ist ein Traum*, übers. von Eugen Gürster, Stuttgart 1998, S. 63).

Calderóns Misstrauen der Historie gegenüber, die er nur als gleisnerisches Abbild überindividueller Ideen verstehen konnte, war offensichtlich. Die Geschichte sei für ihn, so Curtius, nur „eine große Prozession wundersamer Gestalten“, ein „Archiv der Zeiten“, eine „große Chronik des Wunders“ (Ernst Robert Curtius, a.a.O., S. 190) gewesen. Alle, die darin sich tummeln, ob sie als Halbgötter der griechischen Mythologie oder als gekrönte Märtyrer des Christentums auftreten, seien deshalb nichts als Spieler auf der großen Bühne der Welt. Nochmals Curtius: „Die Welt als Bühne, auf der göttliche Mächte die Geschehnisse lenken – dieser uralte Gedanke (...): in der dramatischen Weltanschauung Calderóns ist er verwirklicht worden wie nie vorher noch nachher“ (ebd.).

Calderón dekliniert die Seinsoptionen auf dem Boden des Schauspiels durch alle sozialen Schichten. Keiner darf fehlen in einem Theater des Ganzen. Alle aber sind befangen im Schein, im Traum oder – verkürzt ausgedrückt – im Leben, das ja für beides, für Schein und Traum, den gemeinsamen Begriff darstellt. Da träumt der König eben, dass er der König sei; der Reiche träumt, dass er der Reiche, der Bettler, dass er der Bettler, die Schön-

heit, dass sie die Schönheit sei und so fort durch die gesamte Hierarchie der Werte- und Standesordnungen. Fazit: „auf diesem Erdenballe / Träumen, was sie leben, alle / Ob es keiner gleich erkennt“.

## II.

Die Gnade der Rollenzuweisung vollzieht sich ohne Tendenz zur Bevor- oder Benachteiligung in einer Art transzendenter Demokratie. Bei dem durch Gott selbst der Allegorie der Regisseurin Welt übertragenen *casting* sind die ihres Auftritts harrenden Seelen noch gleichsam unbefleckt. Nichts prädestiniert sie wie etwa im buddhistischen Karma vorab für ihren Part als Bauer, König, Bettler und Reicher, Schönheit und Weisheit. Im Prolog ist noch alles möglich. Kein menschlicher Szenenleiter mit neuzeitlichen Allüren wie Shakespeares spielbesessener Weber Botton, der am liebsten gleich alle Rollen und auch noch die Requisiten (Wand, Mondschein, etc.) selbst geben möchte, stört hier. Die Seelen müssen erst die Beseelung des Spielszenarios erfahren, um sich zu spezifizieren. Spätestens dann freilich hebt das Palaver um die adäquate Wahl an. Bei Calderón beschwert sich der Bettler seufzend bei der Welt über sein bitteres Los – „Ach, wie gerne gäb’ ich’s hin“ –, um es dann doch devot oder demütig auf sich zu nehmen, denn: „ich kann hier nichts entscheiden“.

Bei Hofmannsthal will der Bettler seine Rolle zurückgeben noch bevor das Spiel überhaupt angefangen hat. Das geht aber nicht. Jeder hat, so Baudelaire, seine Chimäre zu tragen. Am Ende wird aus dem Bettler bei Hofmannsthal ein Mensch, der sein Sein nicht mehr nur an die Revolte binden kann. Das war neu und mobilisierte Proteste aus den Reihen des dialektischen Materialismus. Davon aber später.

Die Epoche, in die Hofmannsthals Geburt fiel, „eine der erbärmlichsten Perioden der Weltgeschichte“ (Hofmannsthal) war, so formulierte es Hermann Broch in seinem umfassenden, wenngleich Fragment gebliebenen Essay über den Dichter, eine „Periode des Eklektizismus (...) des falschen Barocks, der falschen Renaissance, der falschen Gotik“ (Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, in: Kommentierte Werkausgabe, Bd.9/1, Schriften zur Literatur 1, Frankfurt/M. 1976, S. 111). Von falschem Pomp camouflierte Armut, überschminkte Höflichkeit, Zynismus der Dekoration – aber dennoch: inmitten eines dem Oberflächenkultus gewidmeten Stilkonglomerates habe es



einen einzigen undesavouierten Nukleus gegeben, einen von der allseitigen Dekadenz noch nicht infizierten Ort: die Schauspielkunst.

Allein hier habe sich noch Stiltradition konserviert, Tradition am Leben erhalten, nur hier atme stets noch barocke Kunst. Dass Hofmannsthals Mysterienspiele, darunter das erst nach dem Krieg entstandene *Salzburger große Welttheater* darauf ausgingen, einer zusammengebrochenen Gesellschaft wieder Calderóns Christlichkeit als „ethischen Halt“ gegenüberzustellen, sei ihr eigentlicher Sinn gewesen.

Das geistlich sich präsentierende Kunstwerk gleichsam als Modell einer wieder zu erlangenden Ordnung, inszeniert im flittrigen Glanze der „Spektakelstücke“ Max Reinhardts?

„Also spielen wir Theater“, so formulierte Hofmannsthal schon vor der Jahrhundertwende im Prolog zu Schnitzlers impressionistischen *Anatol*-Szenen den Daseinsmodus der Gegenwart. „Wir spielen immer, wer es weiß ist klug“ sekundierte Schnitzler selbst in seinem *Paracelsus*. Nichts, und am wenigsten die Wirklichkeit, erschien des Scheincharakters bar. Die Lebensaufgabe bestand am Ende darin, „mir meine Welt in die Welt hineinzubauen“, schrieb Hofmannsthal an seinen Freund Richard Beer-Hoffmann und präziserte noch: „Wir sind zu kritisch, um (...) in einer Traumwelt zu leben, wie die Romantiker; mit unseren schweren Köpfen brechen wir immer noch durch das dünne Medium, wie schwere Reiter auf Moorboden. Es handelt sich freilich immer nur darum ringsum an den Grenzen des Gesichtskreises Potemkin'sche Dörfer aufzustellen, aber solche an die man selbst glaubt. Und dazu gehört ein Centrumsgefühl“ (Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hoffmann, *Briefwechsel*, Frankfurt/M. 1972, S. 47).

### III.

Magie – so nannte Hofmannsthal die Fähigkeit, die Dinge miteinander zu verbinden und dabei ihr Zentrum, ihr Wesen zu entdecken. Curtius sah, wohl nicht unbeeindruckt durch die Schriften C. G. Jungs, nach dem Zweiten Weltkrieg in Hofmannsthals Magievorstellung eine genuine Form des Welterlebens, „die uns heute wieder nahetritt als ein mit der Menschheit Gegebenes, das sinnvoll und bedeutsam ist“ (Ernst Robert Curtius, a.a.O., S. 178). Dem ist ohne Einschränkung zuzustimmen. In unserer Gegenwart aber erst, im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, zeichnet sich deutlich

ab, was Hofmannsthal vor mehr als hundert Jahren bereits antizipierte. Die Welt der infinitesimalen Bezüge und – damit aufs engste verbunden – das sowohl ins Weltoffene als auch ins Weltverengende, in Extension und zugleich verbissenen Hermetismus blickende Antlitz der Gegenwart. Dies offenbart in seiner ganzen Ambivalenz ein magisches Quadrat, einen geschlossenen Raum der Bezüge, dessen Chiffren sich so unendlich wie selbstreferentiell gebärden. Die digitale Revolution ist dafür nicht nur der technologische Ausdruck. Eben solche Magie der Bezüge hat mitsamt ihrer Ambivalenz Hofmannsthal bereits um 1900 vorausgesehen. Von ihm stammt das Wort von der „*planetarischen Kontemporaneität*“, und schon damals stand ihm das Bild einer tellurischen und kosmischen Magie vor Augen. Diese Sicht auf das aus unzähligen Elementen sich formierende Ganze gebär fast notwendig die Idee der Rekonstruktion eines Theatrum Mundi. Sein emphatisch empfundenes Epigonentum, das sich durchaus im Bewusstsein des alten europäischen Gedankens als Erbe zweier römischer Reiche verstand, ebenso als Gedächtnis-reservoir der habsburgischen Universalmonarchie, schuf ein von Synthese zu Synthese schreitendes Geflecht von Bezügen – allesamt freilich konzentrisch die Grundidee eines ästhetischen Zentrums umzäunend.

Das magische Weltbild, die Idee, dass es allen Dingen in Zeit und Raum gegeben sei, sich zu verbinden, ist der Grundgedanke Hofmannsthals. Vom lyrischen Frühwerk an bis hin zu den letzten Briefäußerungen im Todesjahr 1929 wird diese Idee umkreist, angereichert, verwandelt. Die Dignität des Gedankens behauptet sich in allen Phasen. Hofmannsthal lässt ihn in die unterschiedlichsten ästhetischen Bereiche und Formen gleiten, die er sich zu eigen macht. Das gilt auch für seine Sicht des Politischen, die nur zeitweilig, in den Jahren des Weltkrieges, überschattet war von den Irrwegen des chauvinistischen Dünkels. Kosmopolitismus, verstanden nach dem Modell Goethes, war ein cantus firmus des künstlerischen Schaffens über alle Jahrzehnte hinweg. Das Arabische, Griechische, Romanische, auch das nach Norden sich dehnende Deutsche, Englische und Skandinavische – ja schließlich auch die Welt Puschkins, Dostojewskis, Tolstois und Tschschows – sie alle „schließt das Weltall ein: / Diese ganze Welt voll Hoheit / Und Verzweiflung, voll von Gräbern / Und von Äckern, Bergen, Meeren...“ (Hofmannsthal, *Der Kaiser und die Hexe*, Ges. Werke, Gedichte und Lyrische Dramen, Frankfurt/M. 1970, S. 268).

Dieser Gedanke wurde im Jahr 1900 formuliert. Der Kaiser, der diese Worte in dem *Kleinen Drama* ausspricht, reißt sich währenddessen den Reif

vom Kopf. In dessen Form erblickt er plötzlich das Sinnbild eines zusammengefügt Ganzen, das, wie das Medusenantlitz, auch eine dämonische Kehrseite besitzt. Ein wenig später nämlich folgt Ernüchterung, als ihn die Ahnung überfällt, dass dieses Ganze wohl kein Außen kennt. „Dies ist so furchtbar, / dass es mich zum Wahnsinn treibt... / Alles ist ein Knäul, Umarmung... / Und Verwesung einerlei...“ (ebd.).

Hofmannsthals Bild vom spanischen Barock, in dem sich die Trennung vom *mittelalterlichen* Weltbild nie ganz vollzog, ähnelt in manchen Zügen dem idealistischen Geist, den die Romantik dem Zeitraum zwischen Altertum und Neuzeit zuwies. Es erinnert stark an Novalis dualistisches Manifest *Die Christenheit oder Europa*, eine der wichtigsten Referenzschriften für die spätere sogenannte „Konservative Revolution“, zu der Hofmannsthal, der den ihm oft fälschlich zugeschriebenen Terminus in seiner berühmten Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1926) übernommen hatte, bis heute gerechnet wird. Novalis „Zauberstab der Analogie“ war nachgerade die Vorgabe für Hofmannsthals Magiebegriff. In dem Aufsatz *Der Dichter und diese Zeit* finden sich Sätze, die direkt aus den Manifesten der Jenaer Frühromantik stammen könnten und die allesamt auf den magischen Zusammenhang des Getrennten abheben. Etwa: Der Dichter „kann nichts auslassen (...) Es ist als hätten seine Augen keine Lider“; „in seine Ordnung der Dinge muß jedes Ding hineinpassen“; er ist es, „der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart“. In dieser Welt der Bezüge stehen im poetischen Universum die Toten nochmals auf. Des Poeten „Hirn ist der einzige Ort, wo sie für ein Zeitatom nochmals leben dürfen“ (Hofmannsthal, Ges. Werke, Prosa, *Der Dichter und diese Zeit*, Frankfurt/M. 1970, S. 213-220).

Die romantische, im wahrsten Sinne des Wortes katholische, also auf ein Ganzes zielende und ein Ganzes bildende Weltsicht hegte eine unüberbrückbare Aversion gegen zentrifugale Kräfte und eigendynamische Spezifikationen. Genau in diesem Sinne wandte sich Hofmannsthal bei seiner Betrachtung der eigenen Epoche gegen deren Verzicht auf Synthese, den Atomisierungssog, den Verlust der Vorstellung eines die Teile bindenden Ganzen: „ein Sich-Entziehen, eine unwürdige und unbegreifliche Resignation“ (ebd., S. 220).

Wenig verwunderlich war die kritische Reaktion auf diesen poetischen Universalismus. Als anachronistisch wurde er von den Exponenten der sogenannten Moderne betrachtet. Deren nunmehr in den Avantgardebewegungen sich entfaltende Ästhetik der Dekonstruktion konnte damit so wenig

anfangen wie die Ideologie und Kunst verzahnende sozialkritische Literatur oder der die Neue Sachlichkeit beherrschende Positivismus der Fakten. Mit für ihn außergewöhnlicher Heftigkeit wandte sich Hofmannsthal gegen alle Stimmen, die seine Anverwandlung alter Formen unter den eklektizistischen Generalverdacht stellten. Das galt schon für die „Moralität“ *Jedermann*. An Richard Strauss, dem es bereits ähnlich erging, schrieb der Dichter im letzten Kriegsjahr: „es hat noch nicht einer von diesen Zeitungslumpen sich überhaupt die Mühe genommen, das alte englische Ding mit meinem Gedicht zu vergleichen – zu sehen, daß ich nicht an einer alten Holzsulptur ein paar Finger dazu gemacht habe, sondern daß ich ihm zu einer Hand, allenfalls zu einem halben, verstümmelten Kopf, eine ganze Figur gemacht habe“ (Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, München – Mainz 1990, S. 253).

Hofmannsthals damals als unzeitgemäß empfundene, heute aber wieder eindringlich verspürte Grundfrage sowohl für *Jedermann* als auch für *Elektra* war, was vom Menschen übrig bleibt, wenn alles von ihm abgezogen wird. Die Antwort lautete: „das, wodurch sich der Mensch der Welt verbinden kann, ist die Tat oder das Werk“.

Der nach dem Krieg neu unternommene Versuch eines Theatrum Mundi ging auf beides aus: auf die magische Zusammenführung des Getrennten und auf die Wandlungsfähigkeit des Menschen in der wirkenden Tat.

#### IV.

Der bereits bei Platon entwickelte Topos von der Welt als zu bespielen-der Bühne, auf der sich die Wege der Bestimmung weisen, gelangt erst im spanischen Siglo de oro, namentlich bei Pedro Calderón de la Barca zur vollendeten Gestalt. In Calderóns Welt besitzt eine Kategorie wie „Gnade“ noch einen essentiellen Ort. Damit geht ein konsequenter Verzicht auf psychologisierende Charakteristik einher. Der typologisch in seinem Dasein abgebildete Mensch erweist sich nicht als solitäres Wesen, als Individuum. Er wird vor dem Hintergrund einer ihn wie eine riesige Wand umgrenzenden kosmischen Ordnung platziert. Theozentrismus, nicht Anthropozentrismus gilt hier. Die spanische Bühnenarchitektur realisiert eben dies im Auto sacramental. Zwischen der göttlichen und der menschlichen Ordnung etablieren sich die Intermundien der Allegorien; Engel und Elemente, dämonische Mächte, Ei-

enschaften wie Weisheit und Schönheit, die vier Elemente und nicht zuletzt – und keineswegs als pure Destruktionsinstanz misszuverstehen – die immer wieder einmal ins Spiel hineinlugende „abwesende Anwesenheit“, der zuletzt sichtbar auftretende Tod selbst.

Allegorien bebildern im Welttheater das immaterielle Sein. Sie sind Artikulationsvehikel der Erkenntnis, vergegenständlichen die Ebene der gestaltlosen Abstraktion. Sie spiegeln als Formen genuin Unabbildbares und leisten damit eine letzten Endes paradoxe Arbeit. Die von ihnen erwartete Sinnfälligkeit vermag sich wohl nie ganz des Verdachtes der Überredung und des Suggestionsszaubers zu erwehren. Idolatrieverdacht liegt auch ohne protestantischen oder jüdischen Argwohn nahe. Das Unbegreifliche durch Plastifizierung haptisch, also *greifbar* zu machen, ist ein Unternehmen, dessen Ziel die verstehende Bejahung der metaphysischen Ordnungskategorien, etwa Kraft, Substanz, Kausalität, möglich macht. Nicht der Erklärung der Dinge, sondern dem Weltverständnis, der Weltdeutung dient die Allegorie. Moses Abwesenheit nutzte sein Bruder Aaron dazu, dem apostatisch werden-den Volk einen Bildersatz für das Unbildhafte zu geben, um dieses überhaupt noch als geltendes Zentrum zu behaupten. Schönberg hat das in den sinnlichen aber höchst regressiven Walzertakten des Tanzes ums Goldene Kalb festgehalten.

Die *Theatrum Mundi*-Metaphorik war ein grenzüberschreitendes gesamteuropäisches Phänomen. Calderóns *El gran teatro del mundo* offenbarte hierfür gleichwohl den dichterisch vermutlich geglücktesten Ausdruck. Hinter der theatralen Metapher stand als eigentliches, hernach während der nun folgenden neuzeitlichen Stadien immer wieder neu formuliertes Interesse die Rechtfertigung des Gottesgnadentums, wie sie die mittelalterliche Theologie vom 5. Jahrhundert an mit der Gnadenlehre des Augustinus – Ablehnung des naturalistischen Ethizismus der Pelagianer – entwickelt hatte. Entscheidend dabei war von Anfang an die Frage nach der Prädestination. Das führte – vor allem nach der Reformation mit ihrer Ausrufung des zur Sünde verdammt und immer Sünder bleibenden Menschen in seiner *natürlichen* Verderbtheit – im Kontext der Gegenreformation zur erneuten Herausstellung der grundlegenden Prinzipien: der ewigen Prädestination, der Legitimation sowohl des Gnadenprozesses für den Sünder als auch eines dauerhaften Gnadengeschehens in der irdischen Existenz. Ferner: die Stellung des Menschen überhaupt im Spannungsfeld von Gnade und Freiheit und im Kampf um das Gottesreich; schließlich die Gnade als göttlicher Ratschluss, der sich manifestiert

in der Erwählung, Berufung und Begnadigung der sich im Lauf der Zeit beständig wandelnden Kreatur durch den über alle Zeitlichkeit erhabenen Gott.

Mit dem einsetzenden Barockzeitalter säkularisierte sich die Vorstellung von einer Bühne der Welt zunehmend vor allem in den nicht dezidiert theologischen Bereichen. Die Dramatik ist ein offenkundiges Zeugnis für diesen Prozess. Dass wir in einer Welt der Trugbilder, der Schatten und des Scheines leben, schälte sich etwa im elisabethanischen Theater geradezu als Topos heraus. Hier geschah das im Gegensatz zum katholischen Spanien erstmals ganz ohne transzendente Rückendeckung. Marlowes und Shakespeares Dramen waren weltlich, fixierten erstmals des Zufalls Spiel, mutmaßten wie Leonte im *Wintermärchen*, dass des Himmels Wölbung *nichts* sei, und gelangten in Jacques Raisonement von den sieben Lebensaltern in *Wie es euch gefällt* zur berühmtesten, aber auch gottlosesten Variation der alten allegorischen Daseinsdeutung: „Die ganze Welt ist Bühne, / Und alle Frauen und Männer bloße Spieler / Sie treten auf und gehen wieder ab, / Sein Leben lang spielt einer manche Rollen / Durch sieben Akte hin...“ (*Wie es euch gefällt*, II, 139-144).

Trostloser freilich noch zeigt sich die Lebensbühnenanalogie gegen Ende des *Macbeth*, wenn der Titelheld die gähnende Monotonie des Weltenlaufs anführt: „Das Morgen und das Morgen und das Morgen / Kriecht in dem trüben Schritt von Tag zu Tag / Zur letzten Silbe in dem Buch der Zeit.“ Die gottverlassene und durch nichts mehr widerlegbare gegenmetaphysische Bilanz heißt dann: „Das Leben zieht vorüber wie ein Schatten, / Ein armer Komödiant, der auf der Bühne / Sich ziert und quält sein Stündchen, aber dann / Hört niemand mehr von ihm“ (*Macbeth*, V, 19-26).

Shakespeares späte Werke – darin findet sich die grausame und unwiderrufliche Einsamkeit der sich selbst überlassenen menschlichen Seele. *Hamlet*, *Lear*, *Richard II.*: in diesen traurigen Schauspielen scheint die Isolation des Einzelnen eine nachgerade genauso kanonische Verfügung wie im spanischen Auto sacramental seine mögliche Rettbarkeit. Ob am Ende des künstlerischen Schaffensweges beim Magier Prospero, der seinen Zauberstab zerbricht und sein Zauberbuch versenkt, die Rückkehr in die merkantile Prosa der norditalienischen Handels- und Wandelswelt gelingt, kann wohl keine wesentliche Frage mehr sein. Bezeichnend jedenfalls für Shakespeares späte Dramen scheint ihr fast hartnäckiger Rückgriff auf die Daseinsmetaphorik der Bühne. Die vielfarbige und unendlich komplexe Imaginationssphäre des Theaters schrumpft hier zum Instrument, den aller Sinnhaftigkeit baren Raum des wirklichen Lebens zu vergegenständlichen. In Shakespeares Welt strahlt

kein Oberlicht, ragt keine Überwelt mehr hinein. Das wirkliche Bühnengeschehen spielt nicht im abstrakten Raum, sondern inwendig, in einer – wie Hofmannsthal sagt – „inneren Bühne“ (Ges. Werke, Prosa III, *Shakespeares Könige und Herren*, S. 132).

Noch eindringlicher und in deutlichem Gegensatz zu der mittelalterlichen Betrachtung des vielstimmigen Universums der *Divina Commedia*: „Die Figuren Dantes sind in eine ungeheure Architektonik hineingestellt, und der Platz, auf dem jede steht, ist *ihr Platz* nach mystischen Entwürfen. Die Gestalten Shakespeares sind nicht nach den Sternen orientiert, sondern nach sich selber“ (ebd., S. 148). Schließlich in dem 1916 erschienenen Aufsatz *Shakespeare und wir*: „in jeder seiner Figuren ist ein unsagbarer Bezug auf sich selbst, eine schauerliche und erhabene Konzentration (...) jeder in seine Welt hinein gebaut“ (Ges. Werke, Prosa III, S. 331).

In Calderóns Versdrama *La vida es sueño*, entstanden noch nicht einmal zwanzig Jahre nach dem Tode des englischen Dramatikers, gelingt – ganz anders als bei Hamlet – dem polnischen Königssohn nach Jahren schlimmster Isolation im dunklen Turmverlies und anschließender Schuld in den Verstrickungen des harten Existenzkampfes der Weg nach außen, in die Welt. Das aber ist nicht nur das Ende eines moralischen Lehrstückes, sondern ein letztes Bestehen auf der Zusammengehörigkeit von Innen und Außen, Diesseits und Jenseits, Menschenwelt und göttlicher Ordnung.

Keiner habe so wie Calderón in einem so harten Neben- und Gegeneinander „die ewigen Werte mit dem Flitter des Alltags zusammen geschaut“ (zit. nach Calderón, *Das Leben ist ein Traum*, übers. von Eugen Gürster, Stuttgart 1955, S.98) schrieb Karl Vossler. Damit ist ein wesentliches Merkmal nicht nur der Dichtung des spanischen Dramatikers sondern zugleich der barocken Dichtung insgesamt angezeigt. Gleichwohl tritt dieses Merkmal bei Calderón am reinsten zu Tage. Hofmannsthal, Meister des Versteckens der Tiefe an der Oberfläche, hat sich gerade ihn nicht zufällig zum Modell erkoren.

In den Autos sacramentales treten keine Menschen auf, sondern Ideen. Das vereint sie bei aller neuzeitlichen Modifikation mit ihren Vorgängern, den mittelalterlichen Mysterienspielen. Deren liturgischer und homiletischer Charakter war jedem bewusst. Zu kaschieren, das Unsichtbare sichtbar machen zu wollen, galt bei diesen Spielen noch nicht als erforderlich. Der Verdacht hybrider Anmaßung einer imitatio dei war späteren Zeiten vorbehalten. Das Neue Testament hatte bereits die auch nicht eben bilderkarge hebräische Bibel an Metaphern-, Sinnbild-, Gleichnis- und Allegorienreichtum wohl

noch überboten. Nun aber, im theatralen Raum von Gott und Welt, wird der Anspruch auf Plastizität ausgeweitet und oft genug – bei weniger glücklichen Autoren als Calderón oder Lope de Vega – inflationär.

Die Betrachtung der *conditio humana* aus dem Blickwinkel einer unumstößlichen vorgegebenen Ordnung hatte es in Calderóns Epoche noch mit dem nachkopernikanischen Zusammenbruch des mittelalterlichen *ordo temporum* zu tun. Zur Zeit Hofmannsthals konnte eine solche *religio* (als Rückbindung verstanden) nur noch als artifizielles Konstrukt nach Maßgabe etwa der Wagnerschen *Kunstreligion* begriffen werden. Das *Theatrum Mundi*: diese zutiefst barocke Konstruktion der Welt als Schaubühne, in der der Mensch als inkarnierte Idee auftritt und die Idee sich dabei in die Gebrechlichkeit der leibhaftigen Existenz konfektioniert, nochmals aufzurufen und daraus einen Sinngehalt für das gegenwärtige Dasein zu lösen, vollzog sich vor dem Hintergrund beständig zentrifugaler werdender Kräfte. Das Gefühl der Marionettenhaftigkeit, der Verdacht, gelebt zu werden statt zu leben, die Angst vor dem Verlust der personalen Erkennbarkeit, das Gefühl, „daß eine Kultur genau so hinfällig ist wie ein einzelnes Lebewesen“ (Paul Valéry): all dies geriet zum desolaten Daseinsrepertoire der Moderne. Hofmannsthal notierte in *Der Dichter und diese Zeit*: „Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirkliche Gewalt hat über die Menschen, sich metaphorisch nach außen ausspricht, sondern alles ins Innere genommen ist, während etwa die Zeit, die wir das Mittelalter nennen und deren Trümmer und Phantome in unsere hineinragen, alles, was sie in sich trug, zu einem ungeheuren Dom von Metaphern ausgebildet aus sich ins Freie empor trieb. (...) Aber das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten. Ein leiser chronischer Schwindel vibriert in ihr“ (*Der Dichter und diese Zeit*, a.a.O.).

## V.

Der Bauer tut so, als verstünde er kein Wort. Der Tod ist längst von der oberen Bühnenebene herabgestiegen auf die untere. Das ist tausendmal geübt. Der Bauer scheint das bemerkt zu haben. Er duckt sich hinter seinen Baum; einem der ganz wenigen Bühnenbildelemente, die Hugo von Hofmannsthal seiner neobarocken Welttheateranlage konzidiert. Der Tod hat den Bauer



dahinter entdeckt. Der Zuschauer sieht alle drei: den Baum, den Tod und den Bauern. Simultaneität ist eine primäre Wahrnehmungsform. Der Bauer muss wohl mitbekommen haben, dass der Tod sich für einen Moment ablenken ließ und dem in der Nähe mit geschwollener Brust stehenden Reichen einen langen Blick zugeworfen hat. Indessen lässt sich an der festgefügtten Reihenfolge des Abtretens nichts modifizieren. Wir haben es mit einem vom Mittelalter ausgeformten Allegorienspiel zu tun. Wie Moses, der Gesetzgeber der Welt, in einer Sage der talmudisch-midrassischen Dichtung windet sich der Bauer. Moses Angst vor dem *mal-ach hamawet* – „Ich fürchte mich vor dem Würgeengel“ – bezeichnet das Abtreten jeder Kreatur, der das Leben ein unersetzbares Gut erschien. Gewitzt aber noch als Moses bei seinem ausgeformten Feilschen mit Gott stellt sich der Bauer des geistlich-weltlichen Schauspiels an. Hofmannsthal baut eine wirklich rührende Dialogszene. Der Bauer nämlich macht sich das Bühneninterieur zu eigen. Der Baum steht eigens für ihn auf den Brettern. Der Tod freilich kennt die Szenenarchitektur genau. Sein Geschäft ist allemal – ob im Leben oder im Theater – die Wiederholung. Wie alle anderen spielt er sein Spiel. Es ist nicht der erste Bauer, dem er „Abtreten, du, dein Spiel ist aus“ zuruft. Gleichwohl hat auch der Abberufene seine Rolle parat. Jeder stirbt zwar für sich allein, den großen oder den – so Rilke – „kleinen Tod“ („O Herr, gib jedem seinen eignen Tod, / Das Sterben darin er Liebe hatte, Sinn und Not“, Rainer Maria Rilke, *Das Stunden-Buch, Von der Armut und vom Tode*), dennoch: wenn der Engel ehrerbietig nach oben schaut, hinauf zum für das Publikum immer noch gut wahrzunehmenden Balkon des großen Meisters, lauscht er noch für einen kurzen Moment dem Nachklang des letzten Paukenschlages, sodann dem Abschwellen der Windmaschine, ehe er dem schon die ganze Zeit immer einmal wieder aus der seitlichen oberen Bühne herauslugenden, wohl ungeduldig auf seinen Auftritt wartenden Tod den kategorischen Befehl gibt: „Ruf du jetzt einen nach dem andern ab!“

In Hofmannsthals neoständischem Panoptikum geht es dabei wie schon beim spanischen Auto sacramental des Pedro Calderón de la Barca hierarchisch zu. In dessen dem Leib des Herrn gewidmeten Festspiel wurde an dem Sinn der traditionellen und populären Form, die dem kosmischen Autor mit Kelch und ungesäuerter Hostie – „Autos del Corpus Christi“ – aufwartete, nicht gerüttelt. Die der Ewigkeit verpflichtete prästabilisierte Lösung und Erlösung gehorchte einem alten unabdingbaren dramaturgischen Gesetz, das, wie neuerdings auch in dem gerade eben zur ersten Blüte gelangten *dramma per*

musica, die Apotheosis verlangte. *El gran teatro mundo* war wohl das bedeutendste Werk dieser einmal aus allerlei Mirakeln, Moralitäten und Mysterien extrahierten Kunstform, die auch bei Lope de Vega, Tirso de Molina und F. Rojas Zorilla perfektioniert wurde. Der göttliche Autor beruft die Welt als Produktionsleiterin und Inszenatorin auf den Plan.

An der präliminarischen Geltung dieser szenischen Axiomatik hat später auch Hofmannsthal nichts verändert. Der Praecursor verteilt nun einmal die Rollen, meist – wie auf den Marktplätzen der früheren Zeit – nicht ohne voraus nehmende humoristische Marginalien. Dabei freilich darf man eins von Anfang an nicht vergessen. Das Ganze imitiert als Spiel zwischen und unter Darstellern eine metaphysische Grundform, die nicht gottgegeben, sondern selbst höchst artifiziell und mit einer uralten Effektkennntnis, ja Wirkungsästhetik versehen, nunmehr in den Aggregatzustand dieses „Festspiels“ mit festen Spielregeln eingemündet ist.

Nur um den Menschen im Labyrinth der als Bühne ausgestaffierten Welt geht es – nicht um Gott. Gott ist nichts als das hypostasierte Auge über dem Ganzen, die als notwendig angenommene kosmische Festspielleitung oder – wie gut 200 Jahre nach Calderóns Festspiel die wunderbar blasphemische Stimme Heinrich Heines raunte: „Der große Autor des Weltalls, der Aristophanes des Himmels“, der Meister „der kolossalen Spaßmacherei“ (Heinrich Heine, *Werke und Briefe*, Band 7, *Prosa*, Berlin und Weimar 1980, S. 154). Vielleicht kann man ihn auch mit jenem Stern in Verbindung bringen, den Hugo von Hofmannsthal in seinem *Buch der Freunde* (1922, Ges. Werke, Reden und Aufsätze III, Frankfurt/M. 1970, S. 262) in merkwürdiger Übereinstimmung mit Einsteins Vermutung, dass die Unterscheidung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nur eine hartnäckige Täuschung sei (Zeit-Dilatation, Uhrenparadoxon) so beschrieben hat: „Es muss einen Stern geben, auf dem das vor einem Jahr Vergangene Gegenwart ist, auf einem das vor einem Jahrhundert Vergangene, auf einem die Zeit der Kreuzzüge und so fort, alles in einer lückenlosen Kette, so steht dann vor dem Auge der Ewigkeit alles nebeneinander, wie die Blumen in einem Garten.“

Bei Calderón besaß Gott, der Meister, noch ein großes, breit gefächertes Zuständigkeitsprofil. Der Autor der Welt war Poet, Regisseur und Intendant zu gleichen Teilen. Bei Hofmannsthal ist er – nach Jahrhunderten des Deismus, Pantheismus, Atheismus, Nihilismus und Materialismus – nur noch Gott, eine vage Instanz, ein Gott ohne Eigenschaften oder besser: die Vorstellung eines Gottes.

Hofmannsthal hatte Calderóns *El gran teatro del mundo* von 1675 in der poetisch äußerst geglückten Übersetzung Josef von Eichendorffs rezipiert. Bereits im Vorspruch hielt er die Differenz zum großen barocken Modell nicht ganz ohne theatralisch geschickt eingesetzten besserwisserischen Unterton fest: „Daß es ein geistliches Schauspiel von Calderón gibt, mit Namen *Das große Welttheater*, weiß alle Welt. Von diesem ist hier die das Ganze tragende Metapher entlehnt: daß die Welt ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihren von Gott ihnen zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen; ferner der Titel dieses Spiels und die Namen der sechs Gestalten, durch welche die Menschheit vorgestellt wird – sonst nichts. Diese Bestandteile aber eignen nicht dem großen katholischen Dichter als seine Erfindung, sondern gehörten zu dem Schatz von Mythen und Allegorien, die das Mittelalter ausgeformt und den späteren Jahrhunderten übermacht hat“ (*Das Salzburger große Welttheater*, Ges. Werke, Dramen III, Frankfurt/M. 1969, S. 252).

Ganz ähnlich haben sich zahlreiche Faust-Adaptionen von der übermächtigen Präsenz der Dichtung Goethes abzusetzen versucht.

Nur das von der Welt aufgebaute Schaugerüst also, das ja auch keine Calderónsche Erfindung gewesen war? Warum dann überhaupt noch die anderen, nicht minder originellen Elemente, die Hofmannsthal aufzählt – den Titel und die Namen?

Ein kurzer Blick nur auf Eichendorffs Übertragung lässt an dieser Auskunft Zweifel aufkommen. Auch bei Hofmannsthal trägt der liebe Gott einen Sternenmantel. Zur Welt sagt der Meister bei ihm „Jetzt bau uns die Bühne her und lass das Spiel anheben“. Bei Calderón ermahnt der Meister die Bühnen- und Kostümbildnerin Welt zur perfekten Erfüllung des Spiels: „Doch daß des Festes Dichtung, / Wie sich's gebührt, auch mit allen Frachten / Der Szenerie und mit dem Schmuck der Trachten / Ergötzlich blende, / So rüste du verschwenderisch und behende / Die holden Scheine, / Dass jeder Wirkliches zu schauen meine. / Und nun ans Werk! Derweil ich dirigiere, / Sei du die Bühne und der Mensch agiere.“ Solchen auch in Hofmannsthals Prosadrama mühelos aufzufindenden Anklängen und Überschneidungen nachzugehen, wäre eine eigene Aufgabe. Genauso interessant freilich zeigen sich die Differenzen. Bei Hofmannsthal scheint Gott nicht umfassend orientiert und erkundigt sich etwa bei der Welt über die zukünftigen Darsteller: „Wer heißt sie im Voraus wissen, was eine schlechte Rolle ist und was eine gute? (262)“ Die Welt antwortet genauso besserwisserisch wie Hofmannsthal in seinem

Vorspruch: „Das weiß wohl jeder, der hineinsieht, wenn er Geschriebenes lesen kann.“ Sogleich aber folgt wieder eine signifikante Überschneidung. „Es ist ein Spiel“, sagt Hofmannsthals Meister beschwichtigend. Calderóns Meister hatte das so formuliert: „Und es fiel keinem bei, / Dass auf dieser Bühnenwelt, / Was er für das Leben hält, / Eben nur ein Schauspiel sei.“

Der wirklich gravierende Unterschied zwischen den Grundvoraussetzungen beider Werke aber findet sich gleich zu deren Beginn. Im Gegensatz zu Calderón hat Hofmannsthal eine mephistophelische Instanz, den Widersacher, mit ins Bühnenpersonal integriert. Dieser Widersacher stellt die hochinteressante Frage an den Meister, ob dessen Allwissenheit nicht die Fähigkeit sabotiere, sich zu unterhalten: wie kann ein Schauspiel den überhaupt ergötzen, „der es vorbestimmt, Eingang und Ausgang, bis aufs I-Tüpfel?“ (25a). Die Antwort des Meisters gibt die entscheidende Differenz zu Calderón in der Bewahrung einer voluntaristischen Minimalausrüstung wieder: „Wahl ist ihnen gegeben zwischen Gut und Böse, das ist ihre Kreaturschaft, in die ich sie gestellt habe.“ In der Figur des Bettlers, vielleicht der zentralen Figur des Moralitätenspiels überhaupt, hat Hofmannsthal diesen Kern gestaltet, der auch schon bei *Jedermann* bestimmend und, als Aufgabe gefasst, mit der Frage gemeint war: „Was bleibt vom Menschen übrig, wenn man alles abzieht?“ (*Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, in: Ges. Werke in Einzelausgaben. Prosa III, Frankfurt/M. 1952, S. 354)

„Das Spiel des Lebens“, so hat Hofmannsthal geschrieben, soll „aufgeführt“ werden. Die allegorische Darstellung des menschlichen Daseins in seiner Verflechtung mit dem Ganzen der Welt bedient sich der Schauspielkunst, die ja – von gewissen Ausnahmen der Moderne abgesehen – immer eine reproduzierende Kunst ist. Mit Mimik, Gestik und Gebärde – vom Händefalten über das Händeringen bis zum Heben der Arme –, mit Kostüm, Maske, Requisit, mit den Bühnenbilddekorationen soll das Spiel des in das Irdische und Materielle verstrickten Menschen gespielt werden. Etwas also, das bereits Spiel, eben „Lebensspiel“ ist, soll gleichsam nochmals dupliziert und damit objektiviert werden in einer festgefügt und klaren, fast holzschnitthaften Form, einer Art dramatisierter *Ars moriendi*. Artifizuell, in kristalliner, zeitenthobener Symbolik aber, mit Kulissen, Versenkungen und Soffitten, soll ein metaphysisches Drama des 20. Jahrhunderts, geschrieben drei Jahre nach der entsetzlichen Katastrophe des Ersten Weltkrieges, der über 20 Millionen Menschen den nicht eben metaphysisch einherschreitenden Tod brachte, etwas über die *conditio humana* sagen, was nicht genau die *Theatrum Mundi*

Bühne des Calderón bereits artikuliert hat – sondern etwas Neues, bislang noch nicht Dagewesenes in der Form des alten Fronleichnamsspiels.

Hofmannsthals Mysterienspiel beginnt in der Überwelt. Heilige, Propheten und Sibyllen, die aufblicken zum Palast des Meisters, säumen den wie bei Calderón von Musik begleiteten Einzug des allegorischen Personals, das vom Engel angeführt wird. Es folgt die Abendspielleiterin Welt. Ihr ist die Verantwortung für eine geglückte Inszenierung des Lebensspieles übertragen. Sie ist wie der Tod, der nach ihr auf den Plan tritt, eine Angestellte des göttlichen Unternehmers. Ihr mögliches Scheitern – der Engel verweist auf das bereits geschehene Beispiel der Sintflut – wird von Anfang an als Möglichkeit mitgedacht. Hofmannsthal fügt mit scheckiger Lakaienkleidung, Fächer und Laute noch den Vorwitz hinzu, einen notorischen und besserwisserischen Nörgler aus dem Geschlecht des zwischen Souffleurkasten, Bühnenpforte, Kantine und Künstlerischem Betriebsbüro sich hin- und herbewegenden und unkenden Theaterangestellten: „Jetzt kommen erst die Schauspieler ganz langsam anmarschiert! Und das Rollenausteilen wird auch nicht ohne Sekkaturen abgehen“ (S. 264).

Eine dieser Sekkaturen betrifft jene Gestalt, die im Verlaufe des Spieles eine wirkliche Wandlung erfahren soll. Unter all den unverkörpernten Seelen – König, Schönheit, Weisheit, Reicher, Bauer – findet sich auch der Bettler. Mit ihm hat Vorwitz, der bislang läppisch den Seelen die ihnen zugewiesenen Plätze angegeben hat, ein Problem, das anscheinend zum ersten Mal auftaucht. Die Seele weigert sich, ihr Rollenfach zu akzeptieren, und wirft der Welt ihre Pergamentrolle – Hofmannsthal spielt mit der Doppelbedeutung des Wortes – vor die Füße. „Das wäre eine neue Mode“, kommentiert Vorwitz und wird noch drastischer: „Oder ist da vielleicht ein Irrtum geschehen? (267)“ Dieser Irrtum entpuppt sich hernach als das Zentrum des Spiels. Der Bettler wird zum Störfall im vorgegebenen Ablauf. Damit inkarniert er den Bruch zwischen Calderóns *Theatrum mundi* und Hofmannsthals Welttheater. Vorwitz erkennt diese Dimension indessen nicht. Das zerfetzte Flickenwerk, des Bettlers Kostüm, scheint ihm gelungen. Sein Blick weiß von keinem Sein außerhalb der Theatralik. Deshalb schimpft er: „Was will der Schauspieler? Worüber beschwert er sich? Das sind schwierige Leute! (267)“

Das nun folgende Spiel zeigt den Weg der Seele, die sich weigert, ihre Rolle zu übernehmen, sich revoltierend dann in diese fügt und das Spiel, allein um ihren Part wissend, mitspielt, um am Ende, den Reichen an die Hand nehmend, ihre Aufgabe wieder zurückzugeben unter Hinweis auf das Theat-

rum mundi: „Alles war Requisit! Und nichts blieb uns zu eigen!“ Anders als Calderóns Figur, die sich darüber beschwert, in einer Komödie die Tragödie spielen zu müssen, um dann aber willfährig und fromm einzulenken – „Nur um Lumpen bitt’ ich dich“ –, wird Hofmannsthals Gestalt zum Agenten des Anspruches auf freie Wahl, auf das dem Menschen eigene Recht, die gefügten Formen zu durchbrechen, auszuberechnen aus dem konditionierten Kosmos, anders aufzutreten, als es die alte allegorische Disposition vorausbestimmt hat. Der Bettler lehnt am Beginn des Spiels damit auch das von der Person getrennte Schicksal ab – und im letzten Grunde das Schicksal als überwindliche Metainstanz schlechthin. Genau dies aber gerät ihm zum Schicksal, und eben hierauf will Hofmannsthal hinaus. Die Verneinung der Form gebiert eine neue Form. Die Argumentation der Seele zu Anfang ist schlagend. Der zukünftige Bettler kennt die augenscheinlich naturalistische Milieutheorie, weiß, dass die Basis den Überbau, dass das Sein das Bewusstsein bestimmt. Deshalb führt er im Katalog seine Auspizien auf, darunter Qual und Not, Verlassenheit, Herzensangst, Verzweiflung, Verfall. „Ahnst du, was das für Lieder sein werden, die da mein zahnloser Mund singen wird? (268)“

Das unter diesen Liedern sich einst auch *Die Internationale* befinden könnte, ist wahrscheinlich, geht aus seiner Frage an den Engel bereits hervor, wer denn eigentlich das Spiel austeilt: „in deren Hand ist Macht gelegt“. Der Wandlung, die ihn dazu führt, die Rolle doch anzunehmen, liegt – was in der ideologischen Kritik an Hofmannsthals Werk nicht zufällig meist unerwähnt blieb – die Verschmelzung zweier Aussagen zugrunde. Hofmannsthals szenischer Anweisung zufolge ringt die Seele mit sich, bevor sie dem Engel verrät, dass sie Worte in der Rolle „gesehen“ habe, die „aus keiner Kreatur Munde“ gehen sollten. Die Worte beziehen sich auf Jesus von Nazareth. Dessen „Eloi, Eloi, lema sabachtani?“, bei Matthäus und Markus als die letzten Worte des Gekreuzigten mitgeteilt, werden in der Bettlerrolle noch ergänzt um den bei Lukas fehlenden, bei Matthäus aber überlieferten Vaterunserzusatz „Dein Wille geschehe“. Der Engel bei Hofmannsthal zitiert Matthäus jedoch falsch, wenn er das Gebet des Herrn um die Worte bereichert „Aber nicht mein, sondern dein Wille geschehe“. Weggelassen ist zudem der noch für die analogia entis-Vorstellung der scholastischen Weltauslegung so bestimmende Passus „auf Erden wie im Himmel“.

## VI.

Die Seele bedeckt bei Hofmannsthal nach diesen die heiligen Worte seltsam zueinander fügenden und abändernden Zitaten des Engels ihr Gesicht. Die Entscheidung ist jetzt gefallen. Hofmannsthal lässt es offen, ob die Geste Scham oder Verzweiflung bedeutet. Klar dagegen wird die Intention, und sie allein wirft das wesentliche Element ins Spiel hinein. Die singuläre und durch nichts zu legitimierende Einsamkeit dessen, der sich für das Ganze töten lässt, um es von seiner Not zu befreien, wird flankiert vom unerbittlichen Gesetz dessen, der dieses Ganze hervorgebracht hat. Göttlicher Wille und menschlicher Glücksanspruch aber stehen sich – wie in der Bibel und der griechischen Tragödie so nun auch im Großen Welttheater Hofmannsthals – konträr gegenüber. Im Spannungsfeld der Antinomie aber entscheidet der Mensch sich dazu, das Leben in der Annahme des Widerspruches zwischen der verfügbaren Ordnung der Dinge und der Empörung gegen sie zu führen. Im nun folgenden Spiel in der Welt wird aus der Revolte des Bettlers deren dogmatische Institutionalisierung in der Revolution. Man hört die Stimmen Müntzers, St. Justs, Bakunins oder Trotzki's, wenn der Bettler finster und verhalten später in der Wirnis des endlichen Daseins die Hybris des Weltenschöpfers übernimmt – „Nämlich: ich hab nichts zu verlieren!“ –, aus der tiefsten Erniedrigung das messianische Vokabular des Revolutionärs destilliert: „Der Weltzustand muss dahin, neu werden muss die Welt, / Und sollte sie zuvor in einem Flammenmeer / Und einer blutigen Sintflut untertauchen, / So ist's das Blut und Feuer, das wir brauchen.“ Die Legitimität der Utopie wird sofort desavouiert. Der Reiche beruft sich auf das Gewohnheitsrecht, auf uralten Besitzstand und die aus ihm hervorgegangene Ordnung, den „Pfeiler unsres Hauses“. Der Widersacher tritt auf als messianisch sich gebärdendes Ferment der Zerstörung, aus den Trümmern, dem Schlamm der alten Welt, soll die neue „noch einmal auferstehen“.

Kein Zweifel: auf dem Zenit dieser irdisch-historischen Ebene präsentiert Hofmannsthal den Extremfall der Dialektik von Freiheit und Unterdrückung. Weltrevolution und Weltausbeutung befinden sich auf gleicher Augenhöhe. Auf der Strecke geblieben ist dabei das Existenzrecht des von aller Obhut getrennten Einzelnen, seine Würde und Unantastbarkeit.

Um dessen Rettung geht es gleichwohl am Ende, wenn die Endlichkeit vom Bewusstsein der Figuren erfasst wird. „Mein Ich“, das der Reiche „grässlich groß bis an die Sterne“ ausgeweitet hat, „fällt wie ein Stein“.

Besitz hat sich als Tand, als Trugwerk erwiesen. „Gaukelspiel“: so nennt der Bettler nun das Schicksal und gelangt damit als Einziger zu dem Wissen, Teil eines unendlich wiederholten Versuches, sich die Welt als Theater vorzustellen, gewesen zu sein.

Der Weg des Bettlers von der Annahme der Rolle über die Revolte und die Revolution bis zum vollständigen Loslassen beim Anblick des Todes ist der parabolische Kern von Hofmannsthals Spiel. Die Parole des Widersachers: „natürliche Gleichheit des Schicksals“ ist der Gegensatz dazu, ist die Schreckensvision einer total verwalteten Welt, einer alles egalisierenden Versuchsanordnung, wie sie ein Dezennium nach der Uraufführung in Huxleys im 7. Jahrhundert nach Ford spielenden Roman *Brave New World* ausgemalt werden sollte.

Hier lag aber auch der Nerv all der Angriffe auf Hofmannsthals *Theatrum mundi* der zwanziger Jahre. Richard Strauss etwa, der eigene Freund und Weggefährte, kritisierte wie viele andere den Damaskuswandel des Bettlers, den er als Bolschewiken identifizierte. Ein solcher aber könne zur „Errettung zur Freiheit“ nichts beitragen und die vom Dichter angenommene Erleuchtung sei von außen hineingebracht und als „Wunde“ aus dem „christlichen Gedanken der plötzlichen Umkehr“ dramatisch nicht begründbar.

Staatskommunismus und Raubtierkapitalismus, Massenhypnose und die sich anbahnenden europäischen Faschismen: vor diesem Hintergrund ließ Hofmannsthal die Verwandlung demnach geschehen. Sie war nicht nur dramaturgisch notwendig zur gattungskonformen Vollendung der alten Form. Sie war notwendig in der unabdingbaren Aufzeigung eines ethischen Modells. Hofmannsthal hatte dabei das für ihn so wichtige Verspaar aus den *Geheimnissen* Goethes im Sinn, das sich als Schlüsselgedanke auch in der zuvor vollendeten *Frau ohne Schatten* erwies: „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet / Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.“ Man sollte das Werk heute, nach dem Untergang der alten europäischen Totalitarismen und inmitten eines neuerlichen und weltweiten Risses zwischen armer und reicher Welt, neu lesen. Neu lesen auch vor dem Hintergrund von Fundamentalismen, neu lesen vor dem Hintergrund der technisch funktionierenden Sichtbarmachung aller Weltendinge in einem als universelles Betriebssystem sich gebärenden Netzwerk. Hinter all diesen Erscheinungen steckt als Kehrseite des Ich-Verlustes die Gier nach der Macht über das Ganze. Hofmannsthal erschien diese Gier in der sympathischen Potenz des Menschen überwindbar. Am Schluss des Welttheaters gehen die Gestalten gemeinsam ihrer Rückverwandlung in



Seelen entgegen. Im *Buch der Freunde* heißt es in diesem Sinne: „Der höhere Mensch ist die Vereinigung mehrerer Menschen.“



## **Das virtuelle Barock des Herrn P.C.: *Der seidene Schuh* von Paul Claudel**

„Paul Claudel was a misogynist, an anti-semitic and an Islamophobe. He was also regarded as one of the 20th century's greatest dramatists,” schrieb die Tageszeitung *The Guardian*, an sich ein englisches *quality paper*, anlässlich einer Aufführung des *Soulier de satin* beim Edinburgh Festival 2004. Sie nannte den Autor „evil genius“ (Böses Genie) und untermauerte dies durch ein angebliches Zitat aus W. H. Audens Gedicht „In Memory of W. B. Yeats“:

Time will pardon Paul Claudel,  
Pardon him for writing well<sup>1</sup>.

Auch wenn es sich dabei um die grobe Verballhornung einer Attacke handelt, die in der Endfassung des Yeats-Nachrufs nicht mehr zu finden ist<sup>2</sup>, ersehen wir daraus doch, dass Paul Claudel (1868-1955) bereits zu Lebzeiten, und sogar bei einem Autor, der – wie er – dem christlichen Lager angehörte, zwiespältige Gefühle hervorrief.

Einerseits verfügte Claudel über hohe soziale Intelligenz: er vertrat Frankreich als Konsul bzw. Botschafter in den USA, in China, in der österreichisch-ungarischen Monarchie, in Deutschland, Brasilien, Dänemark, Japan und Belgien. Zudem war er einer der größten französischen Dichter und äußerst progressiv, was die Wahl seiner szenischen Mittel und seine Sprache angeht. Andererseits waren seine Ansichten in politischen und religiösen Fragen mehr als problematisch. Er fand z.B. Worte der Bewunderung für Franco und Marschall Pétain. Gegen ihn angeführt wird auch, dass er seine Schwester, die hochbegabte, aber unglückliche Bildhauerin Camille Claudel, gegen deren Willen in eine psychiatrische Anstalt einweisen ließ. Aus einem

1 Tim Ashley, *Evil genius*, in: *The Guardian* 14.8.2004, S. 16. Siehe auch <http://www.guardian.co.uk/stage/2004/aug/14/theatre.art>.

2 Vgl. W. H. Auden, *Collected Poems*, London: Faber and Faber 1976, S. 197-198. In Wirklichkeit hieß es bei W. H. Auden: “Time that with this strange excuse [daß sie Sprache verehrt und Feigheit und Überheblichkeit verzeiht] / Pardoned Kipling and his views, / And will pardon Paul Claudel, / Pardons him [entschuldigt also Yeats und nicht den letztgenannten] for writing well.“ Die eliminierte Strophe findet sich in <http://www.poemhunter.com/poem/in-memory-of-w-b-yeats-2/>.

Abstand von hundert Jahren ist es allerdings schwierig zu beurteilen, ob es zu diesem Schritt wirklich eine Alternative gegeben hätte.

Unbestritten ist hingegen, dass *Der seidene Schuh* (*Le Soulier de satin*), entstanden zwischen 1919 und 1924, Welttheater ist, und das nicht nur im Sinne des *Theatrum mundi* eines Calderón oder Hofmannsthal<sup>3</sup>, d.h. eines Theaterstücks, in dem Menschen, mit – je nach Standpunkt des Autors – mehr oder weniger Entscheidungsfreiheit, jene Rollen spielen, die Gott ihnen zugeteilt hat<sup>4</sup>. Das Stück wird auch als Welttheater bezeichnet, weil es zum Besten gehört, was die dramatische Literatur – zumindest jene, die wir Mitteleuropäer wahrnehmen – hervorgebracht hat, und weiters, weil „der Schauplatz dieser Handlung [...] die Welt [ist]“<sup>5</sup>, wie Claudel in den Szenenanweisungen sagt: Wie Goethes *Faust* ermöglicht *Der seidene Schuh* ehrgeizigen Intendanten und Regisseuren „in dem engen Bretterhaus / Den ganzen Kreis der Schöpfung aus[zuschreiten]“<sup>6</sup>. Mit anderen Welttheater-Werken – dem genannten *Faust*, Wagners *Ring des Nibelungen* oder Ibsens *Peer Gynt* – verbindet den *Soulier de satin* seine Länge; Gesamt-Aufführungen dauern bis zu 11 Stunden und geraten im allgemeinen zu Festspiel-Events, zu denen Besucher eine Art Pilgerfahrt antreten. *Der seidene Schuh* sprengt auch Gattungsgrenzen. Er oszilliert zwischen Tragödie und Komödie, und – wie der ebenfalls in diesem Band behandelte *Ahasvérus* von Quinet – zwischen Epik, Lyrik und Dramatik. Schließlich wird gelegentlich behauptet, dass er eine Synthese sämtlicher existierender Theaterformen und deshalb Welttheater sei<sup>7</sup> – eine Auffassung, der ich im Weiteren noch widersprechen werde.

Es gibt im übrigen auch eine weniger umfangreiche Version, die der Autor 1943 in Zusammenarbeit mit dem Uraufführungs-Regisseur Jean-Louis Barrault erarbeitet hat. Sie besteht aus zwei Teilen, von denen der erste die

3 Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo* (1655), bearbeitet von Hugo von Hofmannsthal, *Das Salzburger Große Welttheater* (1922). Hofmannsthals *Jedermann* gehört natürlich auch in diese Kategorie.

4 Albert Fuß, *Le Soulier de satin: Claudels Großes Welttheater*, in: *Theatrum Mundi: Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Franz Link, Günter Niggel, Berlin 1981, S. 279-303.

5 „La scène de ce drame est le monde.“ Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, in: Paul Claudel, *Théâtre II*, Paris 1956, S. 651. – Paul Claudel, *Der seidene Schuh oder Das Schlimmste trifft nicht immer ein*, übers. von Hans Urs von Balthasar, Salzburg 1939, S. 11.

6 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, Verse 239-240.

7 Olivier Py im Interview mit Daniel Loayza, in: *Odéon, dossier de presse*, [http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t\\_downloads/file\\_389\\_dp\\_SDS.pdf](http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_389_dp_SDS.pdf), S. 7. Franz Hubert Crumbach, *Die Struktur des Epischen Theaters: Dramaturgie der Kontraste*, Braunschweig 1960, S. 164.

gekürzten ersten beiden Tage umfasst, der zweite den dritten und den bis auf die letzte Szene gestrichenen vierten<sup>8</sup>. Als Bühnenbildner wollte Claudel eigentlich den ihm geistig nahestehenden José-Maria Sert haben, dem das Werk auch gewidmet ist<sup>9</sup>. Man einigte sich schließlich auf Lucien Coutaud<sup>10</sup>.

*Der seidene Schuh* spielt am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Doña Prouhèze – in der deutschen Übersetzung Doña Proëza, was im Spanischen und Portugiesischen *Heldentat*, *Heldenhaftigkeit* heißt und die französische Entsprechung *prouesse* evoziert – hat sich in einen Mann verliebt, der eine Verkörperung jener charismatisch-staatsmännischen Tüchtigkeit-Tapferkeit-Gerissenheit-Kaltblütigkeit und Skrupellosigkeit – mit einem Wort: jener *virtù* – ist, die ein Staatsmann nach Ansicht Machiavellis besitzen sollte. Er heißt Rodrigue – wie der Held des spanischen Nationalepos *El Cid*, lässt Claudel ihn sogar sagen, womit er seinen (eigenen) Anspruch, Weltliteratur zu schreiben, verrät; denn den Franzosen, die mit Corneilles *Cid* aufwachsen, hätte er nicht erklären müssen, an wen der Name sie erinnern sollte.

Da Doña Proëza mit einem alternenden Granden verheiratet und ebenso religiös und klug wie schön ist – klug zumindest aus der Sicht von Claudel –, verfällt sie auf jenen jesuitischen Schachzug, der dem Drama den Titel gibt<sup>11</sup>: Sie schiebt der Jungfrau Maria die Verantwortung für ihr weiteres Verhalten in der Liebesgeschichte zu:

Solange es denn noch Zeit ist: mein Herz in der einen Hand, meinen Schuh in der anderen,  
Stell ich mich dir anheim! Jungfrau Mutter, nimm meinen Schuh! Jungfrau Mutter, wahre in  
deiner Hand meinen unseligen kleinen Fuß!

Ich sage Dir voraus, daß ich in Kürze dich nicht mehr sehen und alles in Bewegung setzen  
werde gegen dich!

Doch wenn ich dann versuche, mich ins Böse zu stürzen, dann sei es mit hinkendem Fuß! und  
will ich

Die Hürde überfliegen, die du errichtet hast, so sei es mit lahmem Flügel!

---

8 Paul Claudel, en collaboration avec Jean-Louis Barrault, *Le Soulier de satin: Version pour la scène*, in: Claudel, Théâtre II, S. 935-1095.

9 In diesem Zusammenhang sollte vielleicht erwähnt werden, daß Sert jener Maler war, der die Fresken von Diego Rivera im New Yorker Rockefeller Center übermalte, nachdem entdeckt worden war, daß ein Arbeiter auf dem Bild Lenin ähnelte.

10 Jean-Louis Barrault, *Die Uraufführung des Seidenen Schuhs: Aus den Memoiren eines Theatermanns*, in: Süddeutsche Zeitung 3./4. 2.1973.

11 Die Anregung zum Titel könnte aber auch von dem Spiel *Hunt the slipper* gekommen sein, das er mit Rosalie auf dem Schiff spielte (Chaigne [s.u. Anm. 14], S. 87 und <http://www.guardian.co.uk/stage/2004/aug/14/theatre.art>) bzw. von Baudelaires Gedichten *Chanson d'après-midi* (Nr. CXIV) oder *À une madone* (Nr. CXIII), in: Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (Le Livre de Poche), Paris 1972, S. 195, 197.

Nun ist meine Kunst zu Ende, du aber wahre meinen armen kleinen Schuh,  
Halte ihn gegen dein Herz, o große Mutter, erschreckende du!<sup>12</sup>

Ihr Plan geht auf, um so mehr, als der Bruder des Protagonisten, ein Jesuit, Gott sterbend darum gebeten hat, Rodrigo, der sein Noviziat in einem Kloster abgebrochen hat, weil ihn die Welt lockte, mit Hilfe einer großen unglücklichen Liebe auf den Weg des Heils zurückzuführen.

Der Himmel, die Mächtigen, der Zufall und die Liebenden selbst wirken deshalb zusammen, auf dass es kein Happy End gebe. Proëza muß, zuerst im Auftrag des spanischen Königs und später von ihm vergessen, Mogador, einen christlichen Vorposten an der marokkanischen Küste, gegen die Mauren verteidigen, Rodrigo als Vizekönig Latein-Amerika kolonisieren und verwalten. Ein verzweifelter Brief, in dem Proëza ihn um Hilfe bittet, erreicht ihn mit zehn Jahren Verspätung. Als er eintrifft, ist sie bereits mit dem Renegaten Don Camilo<sup>13</sup> verheiratet, dem sie jedoch nur ihren Körper überlassen hat und auch das nur, um ihn zu hindern, Böses zu tun. Wie ihre Vorbilder, die Protagonisten des schon erwähnten *Cid*, sind die beiden Opfer ihres Ehrenstandpunkts: Rodrigo ist entschlossen, mit seiner Flotte vor Mogador liegen zu bleiben, und besiegelt damit den Fall der Festung, deren Belagerer, ebenso wie die Meuterer innerhalb der Mauern, die Anwesenheit der spanischen Schiffe falsch interpretieren. Als Unterhändlerin gescheitert kehrt Proëza, ihrem Wort getreu, zu ihrem zweiten Mann Camilo zurück, der in der Nacht die Festung sprengt, so dass Rodrigo indirekt schuldig an ihrem Tode wird.

Auf der Suche nach neuen Territorien überquert Rodrigo mit seiner Flotte, die er schon zwei Mal mit Hilfe von Zugmaschinen und schweren menschlichen Verlusten über die Meerenge von Panama hat schaffen lassen, noch einmal den Isthmus in Richtung Westen und segelt dann weiter nach Japan und China, womit er die gottgewollte Kolonisierung und Missionierung dieser Länder vorbereitet. Als Krüppel kehrt er nach Spanien zurück, wo er mittlerweile in Ungnade gefallen ist. Er verdient sich seinen Lebens-

---

12 Claudel, *Der seidene Schuh* 1 5, S. 39-40. „Alors, pendant qu’il est encore temps, tenant mon cœur dans une main et mon soulier dans l’autre, / Je me remets à vous! Vierge mère, je vous donne mon soulier! Vierge mère, gardez dans votre main mon malheureux petit pied! / Je vous prévien que tout à l’heure je ne vous verrai plus et que je vais tout mettre en œuvre contre vous! / Mais quand j’essayerai de m’élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux! la barrière que vous avez mise, / Quand je voudrai la franchir, que ce soit avec une aile rognée! / J’ai fini ce que je pouvais faire, et vous, gardez mon pauvre petit soulier, / Gardez-le contre votre cœur, ô grande Maman effrayante!“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 671-672.

13 Ich übernehme die Schreibweise der verwendeten deutschen Übersetzung.

unterhalt mit der Herstellung und dem Verkauf billiger Heiligenbilder, wird Opfer eines üblen Scherzes des Königs und schließlich als Sklave verkauft. Seine Ziehtochter Doña Siebenschwert, Proëzas Kind von Camilo, setzt die Mission ihrer Mutter und ihres geistigen Vaters fort: sie wird mit Don Juan d'Austria gegen die Türken kämpfen.

Dieser wichtigste Handlungsstrang ist von zahlreichen Nebenhandlungen durchbrochen bzw. mit ihnen verquickt. Es gibt das Gegenstück zur tragischen Beziehung des hohen Paares (die Vernunfthehe von Doña Isabel und Don Ramiro), glückliche Liebesgeschichten (wie jene von Doña Musica, die sich aufmacht, um den Vizekönig von Neapel zu heiraten und dies tatsächlich schafft, oder jene von Doña Austregesila, die dem Seemann Don Rodriguez ein Leben lang die Treue hält). Es gibt komische Szenen, wie jene der Dienerfiguren Jobarbara, des Chinesen und des Feldwebels, der Gelehrten Don Leopold-August, Lederer (Bidince) und Wieherer (Hinnulus), Auftritte von Heiligen, des personifizierten Mondes und des Doppelschattens, der als Zeugnis der einzigen, kurzen, platonischen Umarmung der Liebenden, wie alles, was auf Erden geschieht, ewig weiterbesteht.

Der *Seidene Schuh* enthält autobiographische Bezüge: Der Protagonist Rodrigo hat sich, wie Claudel selbst, an der Schwelle des Klosters für ein aktives Leben in der Politik entschieden. Seine und Proëzas sündige Liebe spiegelt jene des Autors zu einer verheirateten Frau namens Rosalie Vetch wieder, die ihn schon zu seinem Drama *Partage de midi* (*Mittagswende*) inspirierte. Das an sich in der Literatur verbreitete Motiv der Liebenden, die durch ein tiefes Wasser getrennt sind, übernahm der Autor, laut eigener Aussage, von einem chinesischen Sternenmythos, in dem die Milchstraße die Rolle des Wassers spielt. Das Vorbild für den Gegenspieler des Protagonisten Camille/Camilo könnte die religionskritische Camille Claudel, die schon erwähnte Schwester des Schriftstellers, gewesen sein<sup>14</sup>.

Der Einfluss spanischer Dramen ist gering, auch wenn Claudel, laut eigenen Aussagen, einige Stücke des Siglo de oro (d.h. jener Zeit, in der der *Soulier* spielt) las<sup>15</sup>, eine Unterteilung in (allerdings vier und nicht drei oder fünf) Tage statt Akte vornahm und den Namen einer Calderón-Komödie (völlig an-

14 Vgl. Louis Chaigne, *Paul Claudel. Leben und Werk*, Heidelberg 1963, S. 40.

15 „Je lis Calderon où il n'y a ni caractère ni poésie de style, mais qui est comme Lope de Vega, un prodigieux inventeur de scénarios.“ *Paul Claudel Journal*, hg. von Jacques Petit/François Varillon (Pléiade, Bd. IV), Paris 1969-1970, S. 48. Siehe auch Pierre Brunel, *Claudel et Shakespeare*, Paris 1971, S. 157.

deren Inhalts) *No siempre lo peor es cierto* (Nicht immer trifft das Schlimmste ein) als Untertitel wählte<sup>16</sup>.

Wichtiger ist jedenfalls das Vorbild des Elisabethanischen Theaters. Proëzas zweiter Mann Camilo, der sich in einem früheren Lebensabschnitt als Jude verkleidet hat und wegen seiner dunklen Hautfarbe oft für einen Mauren gehalten wird, steht in der Tradition dunkelhäutiger oder jüdischer Bösewichte (wie Barabbas in Marlowes *The Jew of Malta*, Aaron in *Titus Andronicus*, Shylock in *The Merchant of Venice*) bzw. Sklaven ihrer Leidenschaften wie Othello<sup>17</sup>. Die Frau, die wegen eines Mannes durchbrennt – hier tun es gleich drei –, ist ein von Shakespeare übernommenes Commedia dell'arte-Motiv, Claudels sizilianische Urwald-Idylle verweist ebenfalls auf Shakespeare (die Insel in *The Tempest*, den Forest of Arden in *As You Like It* oder den Wald in *A Midsummer Night's Dream*). Nichts im *Soulier de satin* erinnert hingegen an Nô-Theater<sup>18</sup>. Der neapolitanische Feldwebel ist kein Pulcinella, nur weil er einmal einen imaginären *batocchio* schwingt<sup>19</sup>, Jobarbara nicht die Thérèse aus Apollinaires *Les Mamelles de Tirésias* (burleske Auftrittsmonologe gibt es viele!) und der Chinese Isidro keine Pirandello-Figur<sup>20</sup>, u.a. weil es in dessen gesamtem dramatischen Werk keinen solchen gibt. Eher erinnert Isidros Verhältnis zu Rodrigo an das gewitzter Molière-Diener, von Diderots Jacques le Fataliste oder von Shakespeare-Narren zu ihren Herrn.

DER CHINESE: Kann es recht sein, eine Seele dadurch zu retten, daß man sie ins Verderben stürzt?

DON RODRIGO: Eines gibt es, das kann zur Stunde nur ich ihr verschaffen.

16 Michel Autrand, *Le soulier de satin, Préface*, Folio Théâtre, in: Odéon, dossier pédagogique, [http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t\\_downloads/file\\_393\\_dpd\\_Soulier.pdf](http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_393_dpd_Soulier.pdf), S. 15.

17 Vgl. Brunel, *Claudiel et Shakespeare*, S. 165-170.

18 Seine Anweisungen für die Bühnenmusiker erinnern zwar an den Instrumenten-Einsatz im japanischen Theater; schreiben ließ er sich seine Bühnenmusik jedoch von Honegger. Dazu „Le théâtre japonais a parfaitement résolu le problème de la musique dramatique qui ne doit jamais faire concurrence à l'action ou s'y intercaler comme un numéro, mais la préparer et l'accomoder au cœur du public. Quelques notes sur le shamisen qui marquent l'attention ou la détente, qui ponctuent, le chant de temps en temps qui est la revanche latente et nécessaire du récit contre le drame, de la durée contre la péripétie; quelques coups précipités de battoir pour annoncer les violentes interventions, ou au contraire espacés et solennels, le gros tonnerre quand il le faut, parfois une flûte plaintive, tout cela librement et presque instinctivement manœuvré.“ Paul Claudel, *Kabouki*, in: *Euvres en prose* (Pléiade), Paris 1965, S. 1178. Siehe auch Paul Claudel, *Nô*, ebd., S. 1167-1176. Eine konträre Ansicht vertritt Olivier Py im Interview mit Daniel Loayza, in: Odéon, dossier de presse, S. 7.

19 Claudel, *Le Soulier de satin* I 8, S. 688. Wenn, müßte er ein Capitano sein, aber nichts in seiner Rolle spricht dafür. Crumbach (wie Anm. 7, S. 164) irrt also.

20 All das behauptet Crumbach, ebd.



DER CHINESE: Und dieses Einzigartige wäre?

DON RODRIGO: Freude.

DER CHINESE: Habt Ihr mir nicht fünfzigfach zu lesen gegeben, daß für Euch Christen nur das Opfer erlöst?

DON RODRIGO: Freude allein ist die Mutter des Opfers.

DER CHINESE: Freude woran?

DON RODRIGO: Die Schau der Freude, die sie mir schenkt.

DER CHINESE: Nennt Ihr Freude die Quälerei der Begierde?

DON RODRIGO: Nicht Begierde hat sie mir von den Lippen gelesen, sondern Dank und Wiedererkennen.

DER CHINESE: Erkennen? Nennt mir bloß die Farbe ihrer Augen!

DON RODRIGO: Ich weiß es nicht. Ach, ich bewundere sie derart, daß ich vergaß, sie anzuschauen!

DER CHINESE: Ausgezeichnet! Ich meinerseits habe große garstige Blauaugen gesehen<sup>21</sup>.

DON RODRIGO [angesichts der Milchstraße]: O sieh, Geliebte, dies alles ist dein, und ich bin's, der es dir schenken will.

DER CHINESE: Seltsames Licht, diese Millionen Tropfen Milch!

DON RODRIGO: Fern dort, im Blätterdunkel, beträufelt es eine Frau; sie weint vor Glück und küßt ihre bloße Schulter.

DER CHINESE: Was geht Euch diese Schulter an [korrekt: Was hat diese Schulter schon für eine Bedeutung], ich bitt' Euch, mein Herr Seelenretter?

DON RODRIGO: Auch dies gehört zu den Sachen, die ich in diesem Leben niemals besitzen werde. Sagte ich denn, daß ich nur ihre Seele liebe? Nein, sie ganz und gar.

Und ich weiß, daß ihre Seele unsterblich ist, aber der Leib nicht minder.

Und schon ist für beide der Same da, der berufen ist, in einem anderen Garten Blüte zu werden.

DER CHINESE: Eine Schulter soll Teil einer Seele sein, und das Ergebnis davon eine Blüte – begreifst du das, mein armer Isidro? Mir schwirrt der Kopf!

DON RODRIGO: Ach Isidro, wenn du wüßtest, wie ich sie liebe, wie ich sie begehre!

DER CHINESE: Jetzt kann ich Euch verstehen, und Ihr redet mir nicht mehr chinesisch<sup>22</sup>.

21 Claudel, *Der seidene Schuh* I 7, S. 51-52. „LE CHINOIS: C'est raison que de vouloir sauver une âme en la perdant? DON RODRIGUE: Il y a une chose que pour le moment je puis seul lui porter. LE CHINOIS: Et quelle est cette chose unique? DON RODRIGUE: La joie. LE CHINOIS: Ne m'avez-vous pas fait lire cinquante fois que pour vous, chrétien, c'est le sacrifice qui sauve? DON RODRIGUE: C'est la joie seule qui est mère du sacrifice. LE CHINOIS: Quelle joie? DON RODRIGUE: La vision de celle qu'elle me donne. LE CHINOIS: Appelez-vous joie la torture du désir? DON RODRIGUE: Ce n'est point le désir qu'elle a lu sur mes lèvres, c'est la reconnaissance. LE CHINOIS: La reconnaissance? dites-moi seulement la couleur de ses yeux. DON RODRIGUE: Je ne sais. Ah! je l'admire tellement que j'ai oublié de la regarder! LE CHINOIS: Excellent. Moi, j'ai vu de grands vilains yeux bleus.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 681.

22 Claudel, *Der seidene Schuh* I 7, S. 55. „DON RODRIGUE: Regarde, mon amour! Tout cela est à toi et c'est moi qui veux te le donner. LE CHINOIS: Étrange lumière que ce million de gouttes de lait. DON RODRIGUE: Là-bas, sous le feuillage, il éclaire une femme qui pleure de joie et qui baise son épaule nue. LE CHINOIS: Qu'importe cette épaule, je vous prie, Monsieur le sauveur d'âmes? DON RODRIGUE: Cela aussi fait partie des choses que je ne posséderai pas en cette vie. / Ai-je dit que c'était son âme seule que j'aimais? c'est elle tout entière. / Et je sais que son âme est im-

*Der seidene Schuh* ist ein Werk, angesichts dessen sich Superlative aufdrängen: *absolut, total, global, katholisch. Universal*. Er ist aber auch religiöse Propaganda, ein verspätetes – und nicht nur deshalb ein wenig befremdendes – Hoheslied der Gegenreformation und des Barock. Im Zentrum des Dramas steht u.a. die Rückeroberung verlorener Territorien durch den Katholizismus und die Ausbreitung desselben über den Globus.

War Ich toll genug zu glauben [überlegt etwa der spanische König angesichts der Niederlage der Armada], Ich könnte England erobern [...] Und dennoch blieb mir keine Wahl. Etwas mußte geschehen um jeden Preis. Und zu hoffen braucht man ja nicht, um etwas zu unternehmen. Die Ketzerei ist für das Christentum ein solcher Schandfleck, sie ist für ein umfassendes Herz eine so abscheuliche Sache,

Daß auch bei der leisesten Aussicht auf Erfolg die Pflicht der Katholischen Majestät das Wagnis gebot, Cranmer und Knox zu zermalmen Und die grausame Scylla an ihren Felsen zu nageln, diese Harpyie mit dem Menschengesicht, die blutdürstige Elisabeth<sup>23</sup>.

Um die Gegenreformation als einen Siegeszug des Kreuzes, und dieses als die eigentliche Standarte Spaniens zu präsentieren, verändert Claudel Fakten und Daten: Die Schlacht am Weißen Berg (1620) – eine der Entscheidungsschlachten im Dreißigjährigen Krieg – findet vor der Niederlage der Armada (1588) und diese vor dem Sieg der Heiligen Allianz über die Türken bei Lepanto (1571) statt<sup>24</sup>. Nach der Schlacht am Weißen Berg geht die Krone von Böhmen nicht an den deutschen Kaiser Ferdinand II., sondern an

---

mortelle, mais le corps ne l'est pas moins, / Et de tous deux la semence est faite qui est appelée à fleurir dans un autre jardin. LE CHINOIS: Une épaule qui fait partie d'une âme et tout cela ensemble qui est une fleur, comprends-tu, mon pauvre Isidore? O ma tête, ma tête! DON RODRIGUE: Isidore, ah! si tu savais comme je l'aime et comme je la désire! LE CHINOIS: Maintenant je vous comprends et vous ne parlez plus chinois. " Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 684.

23 Claudel, *Der seidene Schuh* IV 4, S. 293-294. „Ai-je été assez fou jamais pour croire que j'allais conquérir l'Angleterre [...] Et cependant je n'avais pas le choix. Il fallait faire absolument quelque chose. Il n'y a pas besoin d'espérer pour entreprendre. / L'hérésie est pour la chrétienté une telle souillure, elle est pour un cœur universel une chose tellement abominable et hideuse, / Que n'aurais-je eu qu'une chance, le devoir du Roi Très Catholique était de l'essayer et d'écraser Cranmer et Knox et de clouer sur son rocher cette cruelle Sylla [sic], cette harpye à la face humaine, la sanguinaire Élisabeth.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 870-871.

24 Die Schlacht am Weißen Berg war eine Entscheidungsschlacht im Dreißigjährigen Krieg, bei der Friedrich V. von der Pfalz, der so genannte *Winterkönig*, dem Angriff der Truppen der katholischen Liga unterlag und die böhmische Krone verlor. Kaiser Ferdinand II. konnte seinen Anspruch auf Böhmen durchsetzen. Die Armada wurde abgesehen von territorialen und wirtschaftlichen Gründen tatsächlich auch deshalb ausgesandt, weil Elisabeth, als sie zur Herrschaft kam, wieder die Anglikanische Kirche einführte und die Protestanten in Frankreich und den Niederlanden unterstützte. Zur Schlacht von Lepanto kam es, weil die Osmanen Zypern besetzt hatten. Das christliche Heer, die Heilige Liga, wurde von Don Juan d'Austria angeführt.

den spanischen Vizekönig von Neapel. Warum? Der Schutzengel sagt es uns: Rodrigo muß vollenden und erfüllen, was Kolumbus begann und verhiess:

Denn was Kolumbus dem König von Spanien versprach, war nicht ein neues Quartier der Welt [wohl eher: ein neuer Weltteil], es war die Einigung der Erde, die Gesandtschaft zu den Völkern, die ihr im Rücken fühlte, der Hall der Menschenfüße in dem Lande, das über Morgen hinaus liegt. Die tägliche Runde der Sonne.

Er ist zum Ursprung von allem gedrungen auf der Straße des Aufgangs.

Und zuletzt ist er auch zu den dämmernden, harrenden Völkern gekommen, den Pferdchen diesseits der Morgenröte [...]

Zu diesen ist er entsandt als Botschafter<sup>25</sup>.

Claudel benötigt für sein Drama ein Reich, in dem die Sonne nicht untergeht, was, historisch gesehen, nicht mehr der Fall war, nachdem Karl V. 1556 zugunsten seines Sohnes Philipp II. auf den spanischen Thron und zugunsten seines Bruders Ferdinand I. auf die Kaiserwürde verzichtet hatte. So ersetzt er einfach den deutschen Kaiser durch einen von Spanien abhängigen Vizekönig. Ebenso stirbt der Herzog von Medina Sidonia – dramaturgisch sinnvoll – im Zug seiner Armada-Mission, obwohl der Admiral in Wirklichkeit bis 1615 lebte und wegen dieser Niederlage nicht einmal in Ungnade fiel. Der Sieger von Lepanto, Don Juan d’Austria, ein uneheliches Kind Karls V. und der bürgerlichen Barbara Blomberg, bekommt ein anständiges Elternpaar – den erwähnten Vizekönig und die bezaubernde Doña Musica. Der amerikanische Holocaust, dem im 16. und 17. Jahrhundert Millionen von Indios zum Opfer fielen, wird ästhetisiert: Almagro, tatsächlich ein Mordgeselle und Folterknecht, ist bei Claudel ein Ausbund an Rechtschaffenheit, und die Geschichte des Konquistadoren Francisco Hernández de Córdoba, der in Panama eine Brigantine zerlegen und nach Granada im heutigen Nicaragua schaffen ließ, liest sich im Mund von Rodrigo wie folgt:

Was rühmt man uns in der Schule Hannibal und seine Elefanten? Ich, an der Spitze von zwölf Viermastern, habe die Berge erklommen, und Schwärme von Papageien stoben durch mein Takelwerk. Mit dem Bug meines Schiffes pflügte ich eine Brandung von Wäldern und Gipfeln!

---

25 Claudel, *Der seidene Schuh* III 8, S. 214-215. „Car ce que Colomb avait promis au Roi d’Espagne, ce n’est pas un quartier nouveau de l’Univers, c’est la réunion de la terre, c’est l’ambassade vers ces peuples que vous sentiez dans votre dos, c’est le bruit des pieds de l’homme dans la région antérieure au matin, ce sont les passages du soleil! / Il a rejoint le Commencement de tout par la route du Soleil levant. / Le voici qui rejoint ces peuples obscurs et attendants, ces compartiments en deça de l’Aurore où piétinent des multitudes enfermées!“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 810-811.

Und hunderttausend Männer rechts und links der Straße, die ich gebahnt, bezeugen: dank meiner haben sie nicht vergeblich gelebt<sup>26</sup>.

Jenseits der Berge, in Granada, setzte Córdoba's Spießgeselle Hernando de Soto das Schiff wieder zusammen und unternahm damit Raubzüge zu „vielen bewohnten Inseln“<sup>27</sup>. Diese verwandeln sich in Proëzas Traum zu Japan, China und Indien, und kritischen Geistern erläutert ihr Schutzengel die hehre Mission der Konquistadoren: „Rodrigo ist es nicht, der ihnen Gott bringt, aber er mußte kommen, damit der Mangel Gottes diesen lagernden Massen dämmere“<sup>28</sup>. Vermutlich ist damit nicht gemeint, daß die Grausamkeit der Eroberer den Wunsch nach einem rettenden Gott habe aufkommen lassen.

Claudels tendenziöse Geschichtsverfälschung tarnt sich auch mit Humor. Der mir zugestandene Raum erlaubt es nicht, von den vielen burlesken Szenen zu sprechen. Aber auch in der ernsten Handlung ist vieles ein Spiel, z.B. wenn der König Nr. 2, der der Beschreibung nach Philipp II. ist, die Niederlage der Armada in einem jener gefälschten aztekischen Bergkristall-Schädel zu erblicken meint, die in Wirklichkeit erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auftauchten und soweit untersucht mit modernen Werkzeugen hergestellt sind, denen aber heute noch von Esoterikern paranormale Eigenschaften nachgesagt werden. Der Mann mit dem Totenkopf verweist im übrigen auf Hamlet, eine Figur, die man mit dem Elisabethanischen Zeitalter verbindet. Dem alten Rodrigo macht eine als „Königin Maria“ verkleidete Schauspielerin schöne Augen, die Eigenschaften von Mary Tudor (Heinrichs VIII. Tochter aus erster Ehe) und Maria Stuart hat, aber einen Philipp-Sohn ehelichen soll, während doch Mary Tudor mit Philipp selbst verheiratet war. Ich schließe diesen ersten Teil meines Referats mit einem Beispiel, dem sogar der deutsche Übersetzer aufsaß; er vermutete etwas Poetisches und übersetzte *Rimmel*, das in Frankreich eingebürgerte Synonym für Mascara (eigentlich

26 Claudel, *Der seidene Schuh* III 11, 237-238. „Que parle-t-on dans les classes d'Annibal et de ses éléphants? Moi, à la tête de douze vaisseaux, j'ai gravi les monts et des volées de perroquets se sont mêlées à mes cordages! J'ai ouvert sous mon étrave une houle de montagnes et de forêts! / Et cent mille hommes sous la terre couchés de l'un et de l'autre côté de ce chemin que j'ai établi témoignent que grâce à moi ils n'ont pas vécu en vain.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 830.

27 David Ewing Duncan, *Hernando de Soto: A Savage Quest in the Americas*, Oklahoma 1996, S. 78.

28 Claudel, *Der seidene Schuh* III 8, S. 216. „Ce n'est pas Rodrigue qui apporte Dieu, mais il faut qu'il vienne pour que le manque de Dieu où sont assises ces multitudes soit regardé.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 812.

ein Firmenname), mit dem klingenden Begriff *Flammkohle*, wo Claudel nur blödelnd und verwirrt.

DIE KAMMERFRAU hält der Schauspielerin einen kleinen Topf schwarzer Salbe hin: Madame hat ihren Rimmel vergessen.

DIE SCHAUSPIELERIN: Du hast recht. Ein wenig Rimmel, so wird mein Auge feuriger sein. Der Pfeil der Persönlichkeit schnellst kraftvoller ab vom Bogen eines verdunkelten Augenlids. *Sie betupft sich die Augenlider mit einem Pinselchen, dann lässt sie langsam ihre Augen von rechts nach links rollen, dann von links nach rechts, öffnet sie, schließt sie, öffnet und schließt sie wieder*<sup>29</sup>.

Was bitte trägt die Dame auf: Wimperntusche? Lidschatten? Kajal?

Sehen wir weiter, wie Claudel den Leser bzw. sein Publikum manipuliert. Claudel ist (wie George Bernanos, Charles Péguy, François Mauriac u.a.) ein Vertreter des *Renouveau catholique*<sup>30</sup>, einer nicht organisierten, literarischen Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die eine Wiedererneuerung des Katholizismus und Abkehr sowohl vom positivistisch-deterministischen als auch vom laizistisch-republikanischen Zeitgeist anstrebte.

Seine Stücke sind durchdrungen von seiner religiösen Weltsicht: Die Liebe von Rodrigo und Proëza ist unmöglich, weil sie sündig ist, und das ist sie, weil Proëza verheiratet ist.

Was Ihr ihm geben könnt, das seid Ihr nicht mehr selber, [sagt Proëzas Ehemann Don Pelayo]  
Das ist nicht Gottes Kind mehr, nicht Gottes Geschöpf.  
An Stelle des Heils könnt Ihr ihm nichts schenken als Lust<sup>31</sup>.

D.h. der Liebesakt sollte im idealen Fall der Vermittlung spiritueller Werte – des Heils – dienen. Da Don Pelayo nicht wissen kann, was der Zuschauer weiß, nämlich, dass sich Don Rodrigo durch Abbruch seines Noviziats von Gott entfernt hat und deshalb besonders erlösungs-bedürftig ist, ist seine Äu-

---

29 Claudel, *Der seidene Schuh* IV 6, S. 310. „LA FEMME DE CHAMBRE, *tendant à l'Actrice un petit pot de noir*: Madame a oublié son rimmel. L'ACTRICE: Tu as raison. Un peu de rimmel, mon œil n'en aura que plus de feu. Le trait de la personne jaillit avec plus de force de l'arc d'une paupière assombrie. *Elle se touche les paupières avec un petit pinceau, puis elle fait rouler lentement ses yeux de droite à gauche et ensuite de gauche à droite, ouvre, ferme, rouvre, referme.*“

30 Den Begriff prägte vermutlich Louis Rouzic im Jahr 1919 mit seinem Buch *Le Renouveau catholique: Les jeunes avant la guerre*.

31 Claudel, *Der seidene Schuh* II 4, S. 110, 111. „Ce que vous lui remettrez, ce n'est plus vous-même, / Ce n'est plus l'enfant de Dieu, ce n'est plus la créature de Dieu. / A la place du salut vous ne pouvez lui donner que le plaisir. / Ce n'est plus vous-même, c'est cette chose à la place qui est l'œuvre de vous-même, cette idole de chair vivante. / Vous ne lui suffirez pas. Vous ne pouvez lui donner que des choses limitées.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 729.

berung als allgemeine Aussage über die Liebe zu verstehen: Im Liebesakt hat die Frau dem Mann seine verlorene Einheit mit Gott wiederzugeben<sup>32</sup>.

DER SCHUTZENGE: Und wie, wenn du nicht nur eine Beute für mich wärst, sondern ein Köder?

DOÑA PROEZA: Durch mich willst Du Rodrigo fangen?

DER SCHUTZENGE: Bei diesem Stolzen gab es kein anderes Mittel, ihm den Nächsten begreiflich zu machen und spürbar ins Fleisch zu bohren,

Kein anderes Mittel, ihm die Abhängigkeit beizubringen, Not und Bedürftigkeit, den Höheren über ihm,

Das Gesetz über ihm des anderen Wesens, aus keinem anderen Grund als bloß, weil es da ist.

DOÑA PROEZA: O sag! So war es denn gestattet? Diese Liebe der Geschöpfe eines zum anderen, so ist es denn wahr, daß Gott darob nicht eifersüchtig ist? Der Mann in den Armen des Weibes...

DER SCHUTZENGE: Wie wäre er denn eifersüchtig auf sein eigenes Werk? Und wie hätte er etwas geschaffen, das ihm nicht dient?

DOÑA PROEZA: Der Mann in den Armen des Weibes vergißt Gott.

DER SCHUTZENGE: Kann er ihn vergessen, während er bei ihm weilt? Kann fern von Gott sein, wer einbezogen ist in das Geheimnis seines Erschaffens

Und wieder für einen kurzen Augenblick die Edenspfote betritt durch das Tor der Demütigung und des Todes?

DOÑA PROEZA: Ist Liebe außerhalb des Sakraments nicht Sünde?

DER SCHUTZENGE: Sogar die Sünde! Auch die Sünde muß dienen.

DOÑA PROEZA: So war es gut, daß er mich liebte?

DER SCHUTZENGE: Gut war es, daß du ihn die Sehnsucht lehrtest.

DOÑA PROEZA: Sehnsucht nach einem Wahn, nach einem Schatten, der ihm ewig entflieht<sup>33</sup>?

32 Das erinnert an das Liebeskonzept der Dichter des Dolce Stil Nuovo und Dantes (über den Claudel 1921, während er am *Soulier de satin* arbeitete, einen Essay schrieb), die die Liebe als Vehikel sehen, das sie Gott (oder der Vollkommenheit) näher bringt, und die Frau auf die Rolle eines Katalysators reduzieren.

33 Claudel, *Der seidene Schuh* III 8, S. 206-207. „L'ANGE GARDIEN: Mais quoi, si tu n'étais pas seulement une prise pour moi, mais encore une amorce? DONA PROUHEZE: Rodrigue, c'est avec moi que tu veux le capturer? L'ANGE GARDIEN: Cet orgueilleux, il n'y avait pas d'autre moyen de lui faire comprendre le prochain, de le lui entrer dans la chair; / Il n'y avait pas d'autre moyen de lui faire comprendre la dépendance, la nécessité et le besoin, un autre sur lui, / La loi sur lui de cet être différent pour aucune autre raison si ce n'est qu'il existe. DONA PROUHEZE: Eh quoi! Ainsi c'était permis? cet amour des créatures l'une pour l'autre, il est donc vrai que Dieu n'en est pas jaloux? l'homme entre les bras de la femme... L'ANGE GARDIEN: Comment serait-il jaloux de ce qu'il a fait? et comment aurait-il rien fait qui ne Lui serve? DONA PROUHEZE: L'homme entre les bras de la femme oublie Dieu. L'ANGE GARDIEN: Est-ce l'oublier que d'être avec Lui? est-ce ailleurs qu'avec Lui d'être associé au mystère de Sa création, / Franchissant de nouveau pour un instant l'Éden par la porte de l'humiliation et de la mort? DONA PROUHEZE: L'amour hors du sacrement n'est-il pas le péché? L'ANGE GARDIEN: Même le péché! Le péché aussi sert. DONA PROUHEZE: Ainsi était-il bon qu'il m'aime? L'ANGE GARDIEN: Il était bon que tu lui apprennes le désir. DONA PROUHEZE: Le désir d'une illusion? d'une ombre qui pour toujours lui échappe? “ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 804-805.

Erlauben Sie mir, diesen wunderschönen, wenn auch einer im ursprünglichen Wortsinn *barocken*, d.h. einer *schiefrunden*, *merkwürdigen* Logik gehorchenden – Text, ein wenig zu dekonstruieren:

1. Das Seelenheil der Frau ist dem des Mannes untergeordnet: sie ist nur ein Köder für den Mann, den sie Gott näher bringen muss; durch den Liebesakt, wenn sie mit ihm verheiratet bzw. durch Frustration, wenn sie es nicht ist.

2. Der sinnliche Aspekt dieser Liebe (der stets betont wird<sup>34</sup>) wird nicht verteufelt. Das Körperliche ist ein Vehikel im Heilsplan und die Bejahung der Sinnlichkeit das, was den Katholizismus vom Protestantismus unterscheidet.

DER VIZEKÖNIG [von Neapel]: Rubens wird Flandern der Christenheit erhalten wider die Häresie. Was schön ist, eint, was schön ist, kommt von Gott. Und ich vermag's nicht anders zu nennen als katholisch. [...] Was wollten diese trübsinnigen Reformatoren anderes, als Gott dadurch bedienen, daß sie die Alchimie des Heils zwischen ihm und den Menschen einschränkten auf diese Glaubensregelung...

DER KAPLAN: Sagt lieber Erlebnis, Einbildung des Glaubens.

DER VIZEKÖNIG: ... auf einen persönlichen geheimen Verkehr im engen Kämmerlein, Lästerlich setzend, Werke taugten nichts, die Gottes zweifellos nicht mehr als die des Menschen, Den Gläubigen scheidend von seinem weltverfallenen Leibe, Vom Himmel scheidend die Erde, die nunmehr käufliche, entheiligte, geknechtete, auf Herstellung von nützlichen Dingen beschränkte<sup>35</sup>.

3. Das hier indirekt zitierte „etiam peccata“ des Augustinus (Auch die Sünden dienen dem Willen Gottes), das eines der beiden Motti des Stückes ist<sup>36</sup>, bringt konsequenterweise eine Aufweichung sämtlicher Gebote mit sich. Wenn Proëzas Sadismus gegenüber Rodrigo<sup>37</sup> und Camilo deren Erlö-

34 Z.B. Claudel, *Le Soulier de satin* I 7, S. 684.

35 Claudel, *Der seidene Schuh* II 5, S. 116. „LE VICE-ROI [de Naples]: C'est Rubens qui conservera la Flandre à la chrétienté contre l'hérésie! Ce qui est beau réunit, ce qui est beau vient de Dieu, je ne puis l'appeler autrement que catholique. [...] Qu'ont voulu ces tristes réformateurs sinon faire la part de Dieu, réduisant la chimie du salut entre Dieu et l'homme à ce mouvement de foi... LE CHAPELAIN: Dites plutôt conscience ou illusion de la foi... LE VICE-ROI: ... à cette transaction personnelle et clandestine dans un étroit cabinet, / Blasphémant que les œuvres ne servent pas, celles de Dieu sans doute pas plus que celles de l'homme. / Séparant le croyant de son corps sécularisé, / Séparant du ciel la terre désormais mercenaire, laïcisée, asservie, limitée à la fabrication de l'utile!“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 734.

36 Das andere ist ein portugiesisches Sprichwort: Deus escreve direito por linhas tortas – Gott schreibt auf krummen Zeilen gerade.

37 „DOÑA MUSICA: Wollt Ihr nicht sein Glück? DOÑA PROËZA: Ich will, daß er auch leide. DOÑA MUSICA: Er leidet wahrhaftig. DOÑA PROËZA: Niemals genug. DOÑA MUSICA: Er ruft, antwortet Ihr nicht? DOÑA PROËZA: Für ihn bin ich keine Stimme. DOÑA MUSICA: Was seid Ihr dann? DOÑA PROËZA: Ein Schwert, das sein Herz durchbohrt.“ Claudel, *Der seidene Schuh* I 10, S. 70. „DONA MUSIQUE: Ne voulez-vous pas son bonheur? DONA PROUHÈZE: Je veux qu'il souffre aussi. DONA

sung dient und Rodrigos Grausamkeit, etwa gegenüber den Indios, die seine Flotte über die Landenge von Panama ziehen müssen und dabei zu Hunderten sterben, Teil eines göttlichen Plans ist, wie der Engel sagt<sup>38</sup>, entspricht vermutlich auch seine eifersüchtige Zerstörung eines irdischen Paradieses am Orinoko, das der tüchtige Almagro mit seinen Indios aufgebaut hat, Gottes Willen<sup>39</sup>. Wenn sie Gott dient – und wer kennt Gottes Pläne –, ist die Sünde nicht nur entschuldbar, sondern u.U. sogar gefordert.

Auf der Basis der solchermaßen aufgeweichten Gebote blüht die jesuitische Kasuistik der Mächtigen (jegliches Unrecht lässt sich rechtfertigen) und die Unterminierung der moralisch unsicheren Verlierer. Eine Folge davon ist das Leiden unserer Protagonisten, die dazu verdammt sind, des jeweils anderen Kreuz zu sein – um einer fernen Erlösung willen. Die Theodizee – die Rechtfertigung Gottes – kann auch Claudel nicht liefern.

DOÑA PROEZA: Alles, was in mir des Kreuzes fähig ist, hab ich es ihm [Rodrigo] nicht überlassen?

DON CAMILO: Doch das Kreuz wird erst dann befriedigt sein, wenn es alles in Euch, was nicht der Wille Gottes ist, vernichtet hat.

DOÑA PROEZA: O fürchterliches Wort!

Nein, ich kann Rodrigo nicht entsagen!

DON CAMILO: Dann aber bin ich verdammt, denn meine Seele kann nur durch die Eure losgekauft werden, und nur unter dieser Bedingung gebe ich sie Euch heraus.

DOÑA PROEZA: Nein, ich kann Rodrigo nicht entsagen!

DON CAMILO: So sterbet denn durch diesen in Euch ersticken Christen,

Der mich ruft mit entsetzlichem Schrei, und dessen Gabe Ihr mir verweigert.

DOÑA PROEZA: Nein, ich kann Rodrigo nicht entsagen!

DON CAMILO: Proëza, ich glaube an Euch! Proëza, ich sterbe vor Durst! O seid nicht länger Weib, lasst mich endlich auf Eurem Antlitz den Gott sehn, den Ihr nicht länger verhalten könnt,

Und hingelangen durch den Grund Eures Herzens bis an das Wasser, zu dessen Brunnen Gott Euch gemacht hat.

DOÑA PROEZA: Nein, ich kann Rodrigo nicht entsagen!

DON CAMILO: Doch von wannen käme sonst dies Leuchten auf Eurem Gesicht<sup>40</sup>?

---

MUSIQUE: Il souffre en effet. DONA PROUHÈZE: Jamais assez. DONA MUSIQUE: Il appelle, ne lui répondrez-vous pas? DONA PROUHÈZE: Je ne suis pas une voix pour lui. DONA MUSIQUE: Qu'êtes-vous donc? DONA PROUHÈZE: Une Épée au travers de son cœur. " Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 696.

38 Claudel, *Le Soulier de satin* III 8, S. 811.

39 Seine Erklärung im Aufsatz *Question sociale et questions sociales*, daß soziales Engagement, das über die Sorge für die eigene Familie und Erfüllung der beruflichen Aufgaben hinausgehe, sogar sündhaft sein könne. Paul Claudel, *Question sociale et questions sociales*, in: Claudel, *Œuvres en prose*, S. 1326-1329.

40 Claudel, *Der seidene Schuh* III 10, S. 235-236. „DONA PROUHÈZE: Tout ce qui en moi est capable de souffrir la croix, ne le lui ai-je pas abandonné? DON CAMILLE: Mais la croix ne sera



Ein Verdammter, der sich selbst als solchen bezeichnet, fordert von einer Frau, dass sie ihn durch Selbstaufopferung erlöst, und setzt sie mit emotionaler Erpressung unter Druck. Teil des Erlösungsaktes ist es, dass die Frau zu ihm zurückkehrt, damit er mit ihr zusammen sterben kann. Dazu besteigt sie, unter den Augen des versammelten Schiffsvolks, ein plötzlich auftauchendes Geisterschiff mit einer nur schemenhaft erkennbaren Besatzung:

Eine lange Barke mit zwei Reihen von Ruderern, deren Gestalt ungewiß bleibt, naht und durchdringt das imaginäre Schiff. Zwei schwarze Sklaven entsteigen ihm, fassen Doña Proëza unter den Armen und entführen sie in die Totenbarke<sup>41</sup>.

Zu dem Doppelsuizid mit verabsäumter Prävention kommt es, weil es vor Mogador – der heute sogenannten Windstadt Essaouira, einem weltbekannten Surfer- und Seglerparadies – wie immer, wenn Rodrigo aufkreuzt, Flaute gibt. „Wer baut auf Wind, baut auf Satans Erbarmen.“

Was steckt hinter dieser Konstruktion? Ist es psychologisch nachvollziehbar, dass Proëza einem gehassten Mann in den Tod folgt, ihr Töchterchen einem Abenteurer anvertraut, der es auf See und im Dschungel zwischen rüden Seeleuten und menschlichem Abschaum aufwachsen läßt, und dass sie sich moralisch verpflichtet fühlt, mit einer Festung unterzugehen, die der spanische König schon vor zwanzig Jahren aufgeben wollte, statt nach dem Freitod ihres Gatten endlich ihren Geliebten zu heiraten? Umso mehr als die katholische Kirche Selbstmord verbietet.

Verbirgt sich hinter alledem nicht ein gründerzeitlich anmutender Wille, mittels Anhäufung und Potenzierung pathetischer Versatzstücke Welttheater zu schaffen?

---

satisfaite que quand elle aura tout ce qui en vous n'est pas la volonté de Dieu détruit. DONA PROUHÈZE: O parole effrayante! / Non, je ne renoncerais pas à Rodrigue! DON CAMILLE: Mais alors je suis damné, car mon âme ne peut être rachetée que par la vôtre, et c'est à cette condition seulement que je vous la donnerai. DONA PROUHÈZE: Non, je ne renoncerais pas à Rodrigue! DON CAMILLE: Mourez donc par ce Christ en vous étouffé. / Qui m'appelle avec un cri terrible et que vous refusez de me donner! DONA PROUHÈZE: Non, je ne renoncerais pas à Rodrigue! DON CAMILLE: Prouhèze, je crois en vous! Prouhèze, je meurs de soif! Ah! cessez d'être une femme et laissez-moi voir sur votre visage enfin ce Dieu que vous êtes impuissante à contenir. / Et atteindre au fond de votre cœur cette eau dont Dieu vous a faite le vase! DONA PROUHÈZE: Non, je ne renoncerais pas à Rodrigue! DON CAMILLE: Mais d'où viendrait autrement cette lumière sur votre visage?" Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 828.

41 Claudel, *Der seidene Schuh* III 13, S. 257. „Une longue barque aux deux rangées de rameurs sans visages vient se mêler au vaisseau imaginaire. Deux esclaves noirs en sortent qui la prennent sous les bras et l'emportent dans la funèbre esquif.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 845.

Claudél hat zwei Texte über Wagner geschrieben, 1926 den Dialog *Richard Wagner: Träumerei eines französischen Dichters* und 1938 *Das Wagnersche Gift*<sup>42</sup>. Im erstgenannten werden, abgesehen von den beiden Jugendwerken, die Bearbeitungen fremder Stücke sind, sämtliche Opern durch den Kakao gezogen. Mit keinem Wort erwähnt wird allerdings *Der Fliegende Holländer*.

Oberstes Kriterium für den Wert des jeweiligen Werkes ist für Claudéls Identifikationsfigur *Der rechts* (*A droite*) die im Werk manifestierte Religiosität. Gnade finden in seinen Augen infolgedessen nur *Tannhäuser* und der Erlösungstod der sich zu Tode betenden Elisabeth. *Parsifal*, sagt *Der Rechts*, habe er sich überhaupt nicht anhören müssen: „Was hätte ich [über Religion und Erlösung] in *Parsifal* lernen können? Ich verstand mehr davon als Wagner. [...] Montsalvat [d.h. die schlussendliche Erlösung des Gralskönigs durch den Heiligen Speer] war ein Endpunkt für Wagner, für mich war es der Ausgangspunkt“<sup>43</sup>.

Der Wille, Wagner zu übertreffen, zeigt sich im *Soulier de Satin* vor allem in folgender Konstruktion: Proëza und Rodrigo – die sich im übrigen auf die gleiche Art kennen gelernt haben wie Tristan und Isolde<sup>44</sup> – müssen, im Gegensatz zu den beiden, die zumindest im Tode „ungetrennt“ und „ewig einig“ sein dürfen, sogar auf eine Vereinigung im Jenseits verzichten, erstens, weil die ewige Seligkeit bei Claudél identisch mit einer Auflösung der Persönlichkeit und dem Aufgehen in Gott ist, zweitens, weil die Protagonistin mit ihrer Heirat Nr. 2 die Verpflichtung übernommen hat, auch den Renegaten Camilo zu erlösen. Es gibt aber einen Trost für die Liebenden:

Niemals! das zumindest ist für uns eine Art Ewigkeit, die sogleich anheben kann.

Nie mehr kann ich aufhören, ohne ihn zu sein, und nie mehr kann er aufhören, ohne mich zu sein<sup>45</sup>.

42 *Richard Wagner: Réverie d'un poète français* und *Le poison wagnerien*, in: Claudél, *Œuvres en Prose*, S. 863-886, 367-372.

43 „Qu'est-ce que *Parsifal* pouvait m'apprendre. J'en savais plus long que Wagner. [...] Montsalvat était un terme pour Wagner. Pour moi c'était le point de départ.“ *Richard Wagner: Réverie d'un poète français*, in: Claudél, *Œuvres en Prose*, S. 882.

44 „LE CHINOIS: La peste soit de cette tempête qui nous jeta sur la côte d'Afrique, / et de cette fièvre qui nous retint là-bas! DON RODRIGUE: Ce fut son visage que je vis en me réveillant.“ Claudél, *Le Soulier de satin* I 7, S. 682-683.

45 Claudél, *Der seidene Schuh* II 14, S. 154. „Jamais! c'est là du moins une espèce d'éternité avec nous qui peut tout de suite commencer.“ Claudél, *Le Soulier de satin*, S. 765.

Da die Anti-Ewigkeit des Paares auf der Stelle beginnt und nicht erst nach ihrem Tod, wie jene von Tristan und Isolde, erscheint ihr *niemals* ein wenig ewiger als *ewig*, und so schlägt Claudel nach der Formel *ewiger ist höher* Wagner scheinbar um Längen.

Will ich Claudel demontieren? Nein. Claudel ist ein Meister – ein Meister der Dramaturgie: Er ändert von Szene zu Szene das Genre, die Konstellationen, den Stil, den Rhythmus. Er schafft – wie Wagner – eine Fülle von Situationen, die Regisseure zu immer neuen bildlichen Umsetzungen inspirieren. Weiters gibt es im *Seidenen Schuh*, der zwischen 1919 und 1924 entstand, Figuren, die unterschiedlichen Wirklichkeiten angehören (Menschen, Engel, Heilige, den Mond, den Doppelschatten, den Ununterdrückbaren – eine Personifikation des vorpreschenden dichterischen Impulses) und ein exquisites Spiel mit diesen Realitäten: eine Schauspielerin etwa, die entdeckt, dass bereits ein Double von ihr selbst ihre Rolle spielt. Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor*, ein Stück, das wegen ähnlicher Selbstreflexivität häufig als Beginn der modernen Dramatik bezeichnet wird, erschien 1921 und erlebte seinen Durchbruch 1927 in Paris in der Inszenierung von Georges Pitoëff, also nach Vollendung der langen Version des *Soulier*. Schließlich ist Claudels Sprache hinreißend, seine Rhetorik überlegen. Er manipuliert sein Publikum mit atemraubender Meisterschaft. Das ist Können, das ist Kunst – auch wenn sie über weite Strecken der Vermittlung von Botschaften dient, die den meisten von uns – Gott sei Dank – nicht gefallen.



## Die Adaption des *Orlando Furioso* für das italienische Fernsehen von Edoardo Sanguineti und Luca Ronconi

Erst Ende der 60er Jahre kamen der Regisseur und Theaterschauspieler Luca Ronconi und der Dramatiker, Poet und Intellektuelle Edoardo Sanguineti auf die Idee, Ariosts *Orlando Furioso* (auf Deutsch *Der rasende Roland*) für das Theater zu adaptieren. Über dieses Projekt verriet der Regisseur Luca Ronconi der Mailänder Zeitung *Il Corriere della sera*<sup>1</sup> einige Tage vor der Premiere:

L'Orlando sarà rappresentato per intero attraverso una somma di azioni simultanee che avverranno in luoghi lontani tra loro: il pubblico diviso in gruppi, seguirà tra i „filoni“ che noi proponiamo quello che preferirà, quello grottesco o quello erotico, quello epico o quello fantastico. I percorsi degli spettatori saranno determinati da una scenografia molto articolata, affidata non a un solo scenografo, ma agli artisti che riteniamo più adatti ad esprimere ciascuno dei temi rappresentati<sup>2</sup>.

An dieser Aussage kann man bereits die neoavantgardistischen Charakteristika des Theaters erkennen, die von Edoardo Sanguineti schon im Rahmen des Gruppo 63 formuliert wurden<sup>3</sup>: das Theater als neue Form, in der das Publikum mit dem Schauspieler interagieren kann und gleichzeitig Regeln wiederfindet, die es nicht als Theaterregeln erkennt, sondern als Teil seines eigenen Lebens. Das echte Theater ist nämlich jenes, welches eine Überwindung des elitären wie des populären Theaters ermöglicht<sup>4</sup>.

Der Verfasser des Artikels im *Corriere*, Giuliano Zingone, sah schon voraus, dass die Aufführung des *Orlando Furioso* (= OF) der Auslöser für eine Reihe von Polemiken sowohl seitens der Literaten als auch der Theaterkritiker werden würde.

1 Edoardo Sanguineti und Luca Ronconi, *Orlando Furioso*, Rom 1970, S. 149ff.

2 Claudio Longhi, *Orlando Furioso di Ariosto – Sanguineti per Luca Ronconi*, Florenz 2006, S. 7f.

3 Edoardo Sanguineti, *Fuori l'autore*, in: L'Espresso, 30.11.1980, jetzt in Edoardo Sanguineti, *Ghirigori*, Genua 1988, S. 188-189.

4 *Conversazioni con Luca Ronconi* (Rom, 10. März 1996) in: Edoardo Sanguineti, *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco*, Roma 2006, S. 304.

Am 4. Juli 1969 fand die erste Aufführung bzw. „Aufführung der Theaterfassung“ des *Roland* von Sanguineti –Ronconi in der entweihten Kirche San Nicolò in Spoleto (Umbrien) im Rahmen des Festival dei due mondi statt, und sofort erschienen die ersten Kritiken. Die Kritiker spalteten sich: auf einer Seite die sogenannten „Puristen“, d.h. die Konservativen, und auf der anderen Seite die Avantgardisten. Auf jeden Fall war die Premiere beim Publikum ein Erfolg, und es wurde sogar geschrieben:

Ariosto batte Brecht. In questi giorni per andare a vedere lo spettacolo si fa la fila come la partita derby Milan-Inter<sup>5</sup>

oder

Lo spettatore-uomo si trova (...) catapultato in uno spettacolo che non appartiene più alla fantasia di colui che l'ha scritta [Ariosto n.d.V.], ma diventa il mondo fantastico-reale dello stesso spettatore-uomo. Lo spettatore è al centro dell'azione teatrale, la vive in prima persona e lui si riflette e si confronta con essa<sup>6</sup>.

Das Theaterspektakel, das aus einem Karussell von Handlungen und Parallel-Erzählungen bestand, versuchte die Trennwand zwischen Publikum und Darstellern niederzureißen, damit sich der ganze Theaterraum in ein unbestimmtes Kontinuum von Akteuren und Zuschauern auflöse.

In der Tat war die Aufführung des *Orlando* auf dem Theater mehr als ein Renaissancefest, als ein „teatro dei pupi“ (ein bekanntes Marionettentheater aus Sizilien) anzusehen.

Das Stück wurde mit ungefähr 40 Schauspielern, u.a. dem Forliveser Massimo Foschi in der Rolle des Orlando, auf einer breiten viereckigen Fläche im Freien inszeniert. Die simultanen Handlungen entwickelten sich unter einem wandernden Publikum nach einem von Schechner<sup>7</sup> theoretisierten Prinzip: die Zuschauer, die im direkten Kontakt mit den Schauspielern standen, konnten den verschiedenen Szenen aus dem Epos auf zwei beweglichen Bühnen folgen, wobei sie selbst diese Bühnen verschieben konnten<sup>8</sup>. Auf diese Weise verlor der Zuschauer seine traditionelle passive Rolle. Die Schauspieler bewegten sich wie „Saltinbanchi“ ständig auf Theaterkarren aus Holz über die ganze Fläche, auf der sich die Figuren des Bühnenbildners Uberto

5 Giovanni Mosca, *Ariosto batte Brecht* in: Corriere d'informazione, 7.7.1969.

6 Vgl. Longhi (wie Anm. 2), S. 10ff.

7 Schechner ist Theaterregisseur, Produzent und zur Zeit Professor an der New Yorker Universität für Performance Studies.

8 Vgl. Richard Schechner und Willa Appel (Hrsg.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, New York 1990 (vor allem 1. und 2. Kapitel).

Baracca wie der Hippogryph (ein fliegendes Pferd mit Krallen, sehr wahrscheinlich von Ariost selbst erfunden), der Schwertwal (in Ariosts Dichtung mehr ein Ungeheuer) oder das Pferd des Orlando befanden. So konnte man den Theaterraum ständig verändern. Da es nicht möglich war, das gesamte Spektakel auf einmal zu sehen, wählte jeder Zuschauer die Episoden aus, die ihn am meisten interessierten. In dieser Hinsicht ist der Zuschauer mit einem imaginären Leser zu vergleichen, der ein Buch durchblättert und beim Lesen, hier bei der Theatervorstellung, seinen eigenen Vorlieben folgt.

Von Spoleto aus gelangte das Theaterspektakel von Ronconi und Sanguineti auf alle Hauptplätze Italiens, zuerst auf die Piazzetta Municipale in Ferrara, der Stadt, in der Ariost (1474-1533) während der Renaissance im Dienst der Familie Este stand. Hier hat er auch seinen *Orlando Furioso* geschrieben. Danach kam die Theaterfassung des *Orlando* in die wichtigsten Städte Italiens: Bologna, Mailand, Rom etc.

Nach 1969 wird die Bühnenfassung auch im übrigen Europa aufgeführt und zwar in Berlin, Paris (Les Halles), Madrid (Palacio de los deportes), Brüssel, Edinburgh, Belgrad und auch in der Börse von Berlage, dem alten Börsenpalast in Amsterdam, der jetzt Konzert- und Ausstellungsgebäude ist. Im November 1970 wurde der *Orlando* in New York gezeigt, aber hier hatte die Produktion wegen eines zu unvorsichtigen Impresarios große Organisationsprobleme und konnte sich nicht durchsetzen. Auf jeden Fall bedeutete diese schlechte Erfahrung auch das Ende der Auslandsgastspiele, obwohl Japan und die damalige UdSSR bereits ihr Interesse bekundet hatten.

Von der Theaterproduktion ist leider nur sehr wenig übrig geblieben: einige Fotos, unvollständige Textbücher aus dem Besitz der beteiligten Schauspieler, eine unvollständige und nicht korrekte Kopie des Textbuches bei der S.I.A.E. (Società italiana degli autori ed editori), welche mit der Verwertungsgesellschaft Wort in Deutschland vergleichbar ist. In New York zeichnete ein privater amerikanischer Fernsehsender einen Ausschnitt von wenigen Minuten auf, allerdings wurde der Originalton durch eine ziemlich laute musikalische Begleitung (*Carmina Burana*!) ersetzt. Das alles ist ziemlich irritierend. Vielleicht wollte das amerikanische Fernsehen damit ein bedeutendes Zeugnis der italienischen Renaissance in den USA verbreiten. Außerdem ist ein Fragment der Radioaufnahme eines ausländischen Senders erhältlich, und zwar ein Bericht über Astolfos Flug zum Mond, zudem noch ein paar Skizzen des Bühnenbildes und einige Theaterprogramme, die noch

in Bibliotheken vorhanden sind. Alles in allem ist das audiovisuelle Material über diese Inszenierung sehr dürftig, karg und sehr schwer zu finden<sup>9</sup>.

## 1. Das Textbuch des *Rasenden Roland* von Sanguineti

Erst 1996 wurde der vollständige Text der *Orlando Furioso*-Adaptation von E. Sanguineti und Claudio Longhi (Dozent für Theaterwissenschaft an der Universität IAUV in Venedig und auch in Bologna) veröffentlicht. Vor diesem rekonstruierten Textbuch waren nur einige Teile 1969 in der Fachzeitschrift *Sipario* und ein paar Jahre später (1974) bei dem römischen Universitätsverlag Bulzoni veröffentlicht worden. Leider waren die zwei an verschiedenen Stellen herausgegebenen Teile unter verschiedenen philologischen Aspekten nicht kohärent.

Eine vollständige Rekonstruktion des Textbuches von Sanguineti war sehr schwierig, vor allem weil der Autor selbst seine originale Kopie des „Travestimento“ (ein von Sanguineti häufig gebrauchter Begriff für eine sprachliche Umwandlung des Epos von Ariost) verloren hatte, wie er einmal in einem Interview zugab<sup>10</sup>. Das Handexemplar des Regisseurs Luca Ronconi wurde dagegen vernichtet. Weitere Kürzungen und Bearbeitungen der Originalfassung von Sanguineti wurden in der Phase der „mise en scène“ vorgenommen, und noch einmal während des Aufbaus des Spektakels in simultanen Szenen. Dabei wurde das Originalbuch verändert. Der Regisseur schnitt die Stellen aus seinem Exemplar aus, die ihn interessierten, und klebte sie auf lange Papierstreifen, um ein „neues“ Textbuch zu erstellen. Weitere Teile, die er für unwichtig und nicht interessant hielt, gingen für immer verloren. Außerdem wurden von Ronconi zu Anfang einige von Sanguineti vorgesehene Teile weggelassen, wie der Eintritt von „Cantastorie“, eine Art von Bänkelsängern in der deutschen Tradition des 17. Jahrhunderts, die in der 3. Person über die Helden Ariosts erzählten (1. Gesang der Dichtung), sowie auch die Projektionen von Dias auf einer Leinwand als parodistischer

<sup>9</sup> Vgl Longhi (wie Anm. 2), S. 13ff.

<sup>10</sup> Claudio Longhi (Hrsg.), *Orlando Furioso – Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti* (Istituto dei beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia – Romagna, Nr. 32), Bologna 2006, S.14ff. (hier findet sich auch ein von Claudio Longhi integral und ziemlich genau rekonstruiertes Textbuch des *Orlando* von Edoardo Sanguineti).



Verweis auf die illustrierten Tafeln, die die „Cantastorie“ zur Darstellung des Geschehens benutzten<sup>11</sup>.

Kurz vor Beginn der Proben ließ Luca Ronconi das Textbuch in einem Copyshop vervielfältigen, damit jeder Schauspieler ein Exemplar hatte. Während der Proben wurde der verteilte Text weiter verändert: einige Stellen wurden ganz weggelassen, manche Formulierungen geändert oder sogar von den Schauspielern selbst korrigiert.

Außerdem hatten die Schauspieler Schwierigkeiten, mit einem so umfangreichen Text von mehr als 180 Seiten zu arbeiten, so nahmen die meisten nur die Rolle, die sie spielten, heraus und warfen den Rest weg. Nach Claudio Longhi's Recherchen<sup>12</sup> hat kein Schauspieler das vollständige Textbuch aufbewahrt. Das Exemplar, das bei der SIAE abgegeben wurde, war auch nicht vollständig, weil das Projekt *Roland/Orlando* noch nicht seine endgültige Form gefunden hatte. Erst in den 90er Jahren hat man versucht, den Originaltext mit Hilfe der erhaltenen Bücher der Schauspieler Massimo Foschi (*Orlando*) und Luigi Diberti (*Ruggiero*) zu rekonstruieren, beide spielten diese Rollen sowohl bei der Theateraufführung als auch in der Fernsehadaptation. Außerdem wurde noch das Buch von Giuseppe Manzari, Regieassistent und auch Schauspieler für kleine Nebenrollen als Dieb, Soldat, Eremit oder Sarazene, für die Rekonstruktion verwendet.

Die Sprache, die Sanguineti in seinem *Orlando* benutzt, ist die eines linguistischen „Travestimento“, sie steht für eine möglichst freie Annäherung an den originalen Ariost-Text. Sanguineti verfährt nicht wie ein Übersetzer, sondern er bearbeitet das Original nach gewissen Regeln, wie ein deutscher Dramaturg. Darüber hinaus stellt er sich als Vermittler zwischen den Autor und den Text, zwischen Ariost und seinen *Orlando Furioso*, und gleichzeitig als Regisseur, der einen Text für die szenische Umsetzung adaptieren will.

Sanguineti geht davon aus, dass der Originaltext von Ariost Sprachelemente enthält, die sich auf die italienischen Cantari des 14. Jahrhunderts beziehen, eine Form der erzählenden Dichtung in Stanzen (*Ottava rima*) wie im Epos Ariosts, das sich durch einen hohen Grad von Oralität auszeichnete. Diese mittelalterliche literarische Form nimmt Sanguineti zum Anlass, seine Version in verschiedene textliche Ebenen zu gliedern, die aufgebaut sind wie bei der Montage eines Films.

---

11 Vgl. Longhi (wie Anm. 2), S. 73.

12 Longhi (wie Anm. 10), S. 16-24.

Außerdem versucht er zusammen mit dem Regisseur Ronconi eine freie Rekonstruktion des literarischen Textes zu schaffen; an einem Beispiel seien die wichtigsten theatralischen „Travestimenti“ (Umsetzungen vom Epos Ariosts zur Bühnenumfassung) demonstriert<sup>13</sup>:

Ariostos <i>Orlando Furioso</i>	Travestimento Teatrale – „Theatralisches Travestimento“
<p>Tenea Ruggier la lancia non in resta ma sopra mano, e <u>percotea</u> l'orca. Altro non so che s'<u>assimigli</u> a questa, ch'una gran massa che s'aggiri e torca; né forma ha d'animal, se non la testa, c'ha gli occhi e i denti fuor, come di porca. <u>Ruggier in fronte la ferìa</u> tra gli occhi; ma par che un ferro o un duro sasso tocchi.</p>	<p>RUGGIERO Ora tengo (1) la lancia non in resta ma sopra mano, e già <u>percuoto</u> (3) l'orca. Altro io non so che s'<u>assomigli</u> (3) a questa c'ha una gran massa che s'aggiri e torca; né forma ha d'animal, se non la testa, c'ha gli occhi e i denti fuor, come di porca. <u>Voglio ferirla in fronte, lì</u> (2) tra gli occhi: ma par che un ferro o un duro sasso io tocchi.</p>

Zusammenfassend lassen sich die wichtigsten Textänderungen Sanguinetis in drei Kategorien einordnen:

1. Er verwendet die 1. Person statt der 3. bei Ariost.
2. Alle Dialoge sind in direkter Rede.
3. Die Sprache Ariosts wird aktualisiert, modernisiert und vereinfacht. z.B.: *percuoteva* (*percuotere* „schlagen“) statt Altitalienisch *percotea* oder *assomigli* (*assomigliare* „ähnlich sein“) statt Altitalienisch *assimigli*.

Obwohl Sanguinetis Art der Adaption auf den ersten Blick ziemlich konservativ erscheint, ist seine Absicht nicht die eines einfachen oder neutralen Kopisten, sondern er versucht die sprachliche Form von Ariosts Dichtung genau und in jedem einzelnen Detail, hinsichtlich Graphie, Wortschatz oder Syntax, neu zu „transvestieren“. Das ergibt einen klareren und verständliche-

13 Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, X, 101, zit. nach der Ausgabe von Lanfranco Caretti, Bd 1, Torino 1992, S. 230; bzw. Sanguineti (wie Anm. 10), S. 142. Die dt. Übersetzung lautet: „Der Ritter (Ruggiero) hält, den Kraken zu erreichen, / Die Lanze frei gefaßt, nicht eingelegt. / Sonst weiß ich nichts dem Untier zu vergleichen, / Als eine Masse, die sich wälzt und regt; / Der Kopf allein gibt ihm ein tierisch Zeichen, / An dem es Aug und Zahn des Ebers trägt. / Der Ritter trifft es in der Stirne Mitte, / Doch scheint's, daß er mit Fels und Eisen stritte.“ Dt. Übersetzung von Johann Diederich Gries (Jena 1827-28): *Der rasende Roland* von Lodovico Ariosto, 1. Teil, Leipzig – Wien 1827 (Mayers Volksbücher).

ren Text sowohl für das Publikum als auch für die Schauspieler. Manchmal ist es Sanguineti sogar gelungen Sprachformen im Stil des 16. Jahrhunderts zu erfinden, so dass seine Neufassung dem Stil Ariosts näher kommt als der modernen italienischen Sprache:

<b>Ariostos <i>Orlando Furioso</i></b>	<b>Sanguinetis Bearbeitung</b>
<b>a. Modernisierung der Sprache</b>	
trombe (Gesang XIX,49,5)	pompe (Sanguineti S.120)
<b>b. Modernisierung der Graphie des 16.Jahrhunderts</b>	
refugio (XVII, 7,7) argomenti (XXIX, 4,7) maraviglia (XLIII, 109,1) berai (XLII, 103,5)	rifugio (S.106) argomenti (S.218) meraviglia (S.269) berrai (S.281)
<b>c. Archaische oder ungebräuchliche Sprachformen, die bei Sanguineti dem modernen Italienisch nähere Formen Ariosts ersetzen</b>	
oltre l'Irlanda (IX, 12,1)	oltra l'Irlanda (S.9)

## 1.1 Morphologische Aspekte der Dramatisierung von Sanguineti

Vor Kurzem hat Sanguineti in einem Interview erklärt:

Ci sono livelli diversi nella categoria del „travestimento“ [...] Per la mia esperienza posso cominciare dall'Ariosto. L'*Orlando Furioso* è molto manipolato, non solo perché è montato e rismontato, ma anche perché c'è un falso Ariosto fabbricato non solo, quando dalla terza persona si passa alla prima, ma anche quando faccio tornare le rime là dove non tornano più, oppure abbandono l'ottava pur mantenendo l'endecasillabo<sup>14</sup>.

Solche morphologischen Aspekte, die aus der Theaterfassung stammen, wurden auch unverändert für die Fernsehadaptation beibehalten. Hier die interessantesten Beispiele:

14 Edoardo Sanguineti, Notizia, in *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, hg. von Niva Lorenzini, Roma, 2005, S.86, erstmals erschienen im Verlag Costa & Nolan, Genova 1989.

- a. Erzählungen einzelner Handlungen, die sich an das Publikum richten:

Ferraù hat sich auf der Suche nach Angelica im Wald verlaufen und erzählt dem Publikum, was ihm passiert ist:

FERRAÙ: Ecco, pel bosco, ohimè, molto m'avvolsi, / e mi ritrovo al fine onde mi tolsi. / Pur mi ritrovo ancor su la riviera, / là dove l'elmo mi cascò ne l'onde: / mio cuor mia donna ritrovar non spera: / cerchiamo l'elmo che'l fiume nasconde, / e in quella parte onde caduto m'era / discendiamo ne l'estreme umide sponde. (Sanguineti S. 85)<sup>15</sup>

- b. Redeerzählungen, die sich an handelnde Figuren richten:

Isabella gibt Rodomonte die Anweisung sie zu töten:

ISABELLA: – O Rodomonte, é tempo: la caldaia / dal fuoco io tolgo, e delle legne rosse. / Io voglio a far il saggio esser la prima / del felice liquor di virtù pieno. / Di questo bagnerommi da la cima / del capo giù pel collo e per lo seno: / tu poi tua forza in me pruova e tua spada, / se questo abbia vigor, se quella rada. (Sanguineti S. 262).

- c. Erzählungen von Handlungen anderer, die sich an das Publikum richten:

Eine exaltierte und wütende Olimpia erzählt dem Publikum, wie Roland sich ihretwegen an den Friesländern rächte:

OLIMPIA: Io vedo Orlando, che là ove più spesso / il suo nimico, pronto abbassa l'asta / et uno in quella poscia un altro ha messo, / e un altro, che sembran i pasta: / sei ne ha infilzati, il settimo è furore, / ma si è ferito che da colpo muore. (Sanguineti S. 107).

- d. Erzählungen, die sich an andere Figuren richten:

Der gemeine Bireno will sich von seiner Geliebten Olimpia trennen, weil er sich in ein junges Mädchen, Cimoscos Tochter, verliebt hat. So lässt er Olimpia allein auf einer menschenleeren Insel zurück:

BIRENO: Vedi che Olimpia dorme là sicura, / lontana da rumor, ne la foresta: / e che nessun pensiero, nessuna cura / poi che mi crede seco, la molesta: / vedi che Olimpia infine ha sì gran sonno, / che gli orsi e i ghiri aver maggior nol ponno. (Sanguineti S. 132).

Gelegentlich übernimmt Sanguineti von Ariost wörtlich wiedergegebene Rede der Figuren nahezu unverändert. Ein typischer Fall ist der Dialog zwischen Cloridano und Medoro, zwei heidnischen Rekruten, fast noch Knaben, die ihren gestorbenen Hauptmann beweinen und beschließen, seine Leiche zu

---

15 Für die hier angegebenen Beispiele vgl auch Longhi (wie Anm. 2), S. 65-69.

bergen. Ihre nächtliche Expedition ist eine sehr mutige Unternehmung, zuerst durch das feindliche Lager zwischen den christlichen Soldaten hindurch und dann zwischen den verstreuten Leichen auf dem Schlachtfeld. Beide können ihren toten Hauptmann nicht sofort finden, weil es zu dunkel ist. So betet Medoro zur Göttin Luna, damit sie Licht auf das Feld werfe. Luna hat Mitleid mit den beiden und lässt die Wolken zurückweichen, im Mondlicht breitet sich ganz Paris vor ihnen aus.

<b>Ariostos <i>Orlando Furioso</i></b> XVIII, 168-170	<b>Sanguinetis Bearbeitung</b> (S.241)
<p>Vòlto al compagno, disse: – O Cloridano, io non ti posso dir quanto m’incresca del mio signor, che sia rimasto al piano, per lupi e corbi, ohimè! Troppo degna esca. Pensando come sempre mi fu umano, mi par che quando ancor quest’anima esca</p> <p>in onor di sua fama, io non compensi né sciolga verso lui gli obblighi immensi.</p> <p>Io voglio andar, perché non stia insepulto in mezzo alla campagna, a ritrovarlo: e forse Dio vorrà ch’io vada occulto là dove tace il campo del re Carlo. Tu rimarrai; che quando in ciel sia sculto ch’io vi debba morir, potrai narrarlo; che se per Fortuna vieta si bell’opra, per fama almeno il mio buon cor si scuopra .</p> <p>Stupisce Cloridan, che tanto core, tanto amor, tanta fede abbia un fanciullo: e cerca assai, perché gli porta amore, di fargli quel pensiero irritato e nullo;</p> <p>ma non gli val, perch’un sì gran dolore non riceve conforto né trastullo. Medoro era disposto di morire, o ne la tomba il suo signor coprire. [...]</p>	<p>CLORIDANO, MEDORO  <i>Il campo di battaglia, presso Parigi. È notte.</i></p> <p>MEDORO  Io penso a Dardinello, o Cloridano, e non ti posso dir quanto m’incresca del mio signor, che sia rimasto al piano, per lupi e corbi, ohimè! Troppo degna esca. Pensando come sempre mi fu umano, mi par che quando ancor questa anima esca  in onor di sua fama, io non compensi né sciolga verso lui gli obblighi immensi</p> <p>Io voglio andar, perché non stia insepulto in mezzo alla campagna, a ritrovarlo: e forse Dio vorrà che io vada occulto là dove tace il campo del re Carlo. Tu rimarrai: che quando in ciel sia sculto ch’io vi debba morir, potrai narrarlo: che se fortuna vieta si bell’opra, per fama almeno il mio buon cuor si scopra.</p> <p>CLORIDANO:  – Io stupisco, Medor, che tanto core tanto amor, tanta fede abbia un fanciullo: e cercherò perché ti porto amore di fare il tuo pensiero irritato e nullo.</p> <p>MEDORO:  Quel che dici non val: sì gran dolore non riceve conforto né trastullo. Cloridan, son disposto a morire, o ne la tomba il mio signor coprire. [...]</p>

In der Tat ist dieser Dialog von Sanguineti als dramatische Szene geschrieben.<sup>16</sup>

Einige Sequenzen Ariosts werden in Sanguinetis „Travestimento“ in einen Dialog umgewandelt, der einem Liebesduett ähnlich ist, wie in einem Opernlibretto (Sanguineti war auch Librettist). Ein Beispiel dafür ist der Dialog zwischen Ruggiero und Bradamante vor dem Schloss Atlantes.

RUGGIERO, BRADAMANTE (*a una voce*)

Alfin il corno tace, et io m'arresto:  
alfin del crudo suon son qui distante.

BRADAMANTE (*a parte*)

Ruggiero alfine, ch'io rivedo, è questo:  
quel che fin qui mi ha già nascosto Atlante.

RUGGIERO (*a parte*)

Bradamante mi sogno, o pur son desto?  
questa sin qui me l'ha nascosta Atlante!

RUGGIERO, BRADAMANTE (*a una voce*)

Ha fatto Atlante che infino noi a quest'ora non ci siam riconosciuti ancora!

RUGGIERO

Ahi, quanti di offuscati ci ha quella  
illusione l'animo e le ciglia!  
Ma ora io abbraccio te, mia donna bella:  
tu, più che rosa, diventi vermiglia.

RUGGIERO e BRADAMANTE (*a una voce, baciandosi*)

Ora su la tua bocca i primi fiori  
io colgo alfin dei miei beati amori.<sup>17</sup>

(Sanguineti, S. 220)

---

16 Die dt. Übersetzung lautet: „[168] Er spricht zu seinem Freund: ‚Ich kann nicht sagen, / O Cloridan, wie wehe mir es thut, / Daß unser Herr dort auf dem Feld, erschlagen, / Für Rab' und Wolf zu teure Speise ruht. / Gedenk' ich an sein freundliches Betragen, / So scheint mir wohl, dass ich mit allem Blut, / Und wenn ich's gänzlich seinem Ruhme weihe, / Mich immer nicht von meiner Schuld befreie. [169] Daß er im Feld nicht dalieg' unbegraben, / Will ich hinab, um ihn zu suchen, geh'n; / Vielleicht verstattet Gott mir armen Knaben, / Daß mich des Feindes Blicke nicht erspäh'n. / Du bleibe hier; sollt' er beschlossen haben, / Ich falle dort, so melde, was gescheh'n. / Denn wehrt das Glück, so Schönes zu erfüllen, / Mag doch der Ruf mein gutes Herz enthüllen.‘ [170] Ob solchem Mut in eines Knaben Herzen, / Ob solcher Lieb und Treu staunt Cloridan / Und sucht ihm den Gedanken wegzuscherzen; / Denn herzlich war er stets ihm zugetan. / Allein vergeblich; denn so großen Schmerzen / Vermögen Trost und Lindrung nicht zu nahn. / Durchaus entschlossen ist Medor zu sterben, / Kann er ein Grab nicht seinem Herrn erwerben.“ Dt. Übersetzung von Johann Diederich Gries, wie Anm. 12. Vgl. Longhi (wie Anm. 2), S. 67.

17 Vgl. Longhi (wie Anm. 2), S. 68.

## 2. Ein neuer „Orlando“ im Fernsehen?<sup>18</sup>

Anfang der 70er Jahre interessierte sich das italienische Fernsehen RAI für eine Adaption des *Rasenden Roland*. Die Gründe dafür waren im Wesentlichen zwei: der erste war der große Erfolg des Theaterspektakels *Orlando* in Italien und der zweite das zunehmende Interesse der italienischen Fernsehzuschauer an Fernsehadaptationen der bekanntesten Werke der Weltliteratur.

In der Tat hatte das italienische Fernsehen in den 60er und 70er Jahren regelmäßig Literaturverfilmungen produziert; heute wäre das nicht mehr möglich, vor allem weil das Interesse der Zuschauer nicht mehr gegeben ist. In dieser Zeit war es üblich Fernsehadaptationen der Romane Dostojewskis wie *Schuld und Sühne* oder *Die Brüder Karamazov* auszustrahlen, aber auch Fernsehversionen der *Aeneis*, *Odyssee* und nicht zuletzt der *Verlobten* von Manzoni. Nach Ansicht der Leitung der RAI war Ariosts *Der rasende Roland* ein wichtiges Projekt, um die Aufmerksamkeit der damaligen Fernzuschauer anzuziehen, aber vor allem um die Einschaltquoten der RAI zu steigern.

Ein bedeutender Anlass für dieses RAI-Projekt war der 500. Geburtstag Ariosts im Jahr 1974. Nach dem letzten Misserfolg des Theaterspektakels *Orlando* in New York begann das italienische Fernsehen RAI sofort die Verhandlungen mit dem Regisseur Luca Ronconi über eine Filmversion. Obwohl auf beiden Seiten großes Interesse bestand, tauchten bald die ersten Schwierigkeiten auf. Zuerst musste man darüber nachdenken, wie die Filmversion aussehen sollte, weil der avantgardistische Anstrich der Theaterversion von Sanguineti-Ronconi im Fernsehen noch mehr scharfe Kritiken hätte verursachen müssen. Hier muss man hinzufügen, dass das staatliche Fernsehen RAI sehr politisiert war und in dieser Zeit unter einem demagogischen nationalpopulistischen Regime arbeitete<sup>19</sup>.

Aus diesem Grund wurde das Projekt zuerst als experimenteller Programmbeitrag angesehen, und die ersten Vorschläge der RAI zielten auf vier

---

18 Vgl. Longhi, ebd. S. 133-151, und auch in *Luca Ronconi e il suo teatro – settimana del teatro 8-15 aprile 1991*. Hg. von Isabella Innamorati, 2. revidierte Auflage, Rom 1996; dort auch der Essay von Itala Orlando und Piermarco Aroldi, *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi: Trasformazioni linguistiche e comunicative nel passaggio dal teatro alla televisione*, S. 17-24, sowie Marina Doria, *Vocazione didascalica e elogio della creatività: L'Orlando Furioso televisivo di Sanguineti-Ronconi* S.101-108.

19 Vgl. Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*, Milano 2004, S.309-311.

Folgen von jeweils einer Stunde Dauer, mit insgesamt zwölf Wochen Dreharbeiten. Man hatte sich für ein Filmformat in 16 mm statt 35 mm entschieden.

Nach diesem formalen Abkommen begannen die Dreharbeiten zum *Orlando*, aber fast sofort entstanden neue Probleme. Wegen der schwerfälligen Entscheidungsprozesse beim öffentlichen Auftraggeber und anderer Verpflichtungen einiger Schauspieler musste die ganze Organisation der Dreharbeiten überprüft werden. Die Verspätungen bei den Dreharbeiten ergaben sich auch aus anderen Verpflichtungen des Regisseurs Ronconi. Das italienische Fernsehen RAI schien aber bereit zu sein, Verlängerungen zu gewähren. Am Ende war das Projekt *Orlando Furioso* in wesentlichen Punkten wieder geändert worden:

- a. Es gab nicht vier, sondern fünf Folgen von jeweils fast einer Stunde.
- b. Die Ausstrahlung sollte 1975 auf RAI 1 stattfinden, und zwar an folgenden Tagen: 16. und 23. Februar und 02., 09. und 16. März.
- c. Im Gegensatz zur ersten Vereinbarung wurden die Sendungen in schwarz-weiß ausgestrahlt. Man musste bis in die 80er Jahre warten, ehe die Filmversion in der originalen farbigen Fassung übertragen wurde.
- d. Das Fernsehen hatte andere technische Charakteristika als das Theater und, vor allem ließ es zwei Prinzipien nicht zu, die für die Theaterfassung des *Orlando* sehr wichtig waren:
  1. die aktive Anteilnahme des Publikums am Spektakel;
  2. die Simultaneität der Erzählung.

In dem Augenblick, da sich der Zuschauer nicht mehr inmitten des Spektakels befindet, wie es bei den Theateraufführungen auf großen Plätzen der Fall war, ist es ihm durch das neue Medium, das Fernsehen, nicht mehr möglich, zwischen verschiedenen Angeboten zu wählen und so die Aufführung aktiv zu gestalten. In dieser Hinsicht verliert der *Orlando Furioso* seine Funktion als Spektakel der Interaktion mit dem Publikum und wird ein lediglich visuelles Schauspiel. Das Fernsehen negiert nach Luca Ronconi<sup>20</sup> die Möglichkeit einer Transposition der Mechanismen der Simultaneität durch Kabel. Ronconi und der Drehbuchautor Sanguineti hatten zuerst die Idee gehabt, zwei verschiedene Fassungen des *Orlando* für das italienische Fernsehen zu drehen: Eine Version sollte auf RAI 1 übertragen werden und die zweite auf RAI 2. Auf diese Weise hätten die Zuschauer zu Hause die

---

<sup>20</sup> Vgl. Longhi (wie Anm. 2), S.136f.



Möglichkeit gehabt, sich für das von ihnen bevorzugte Programm zu entscheiden, wobei sie auch in der Mitte der Sendung auf den anderen Kanal hätten umschalten können.

Dieser für die damalige Zeit zu avantgardistische Vorschlag wurde selbstverständlich vom RAI-Fernsehrat strikt abgelehnt. Die Konsequenz war, dass der theatralische *Orlando* in eine lineare Erzählung verwandelt wurde und Sanguineti sich aus dem Projekt zurückzog.

In einem Interview mit Claudio Longhi erklärte der Dichter:

Quando nacque il progetto del film per la televisione io [...] mi trovavo in Germania a Berlino: dissi a Ronconi che lo lasciavo libero di intervenire sul piano drammaturgico; non potevo occuparmi di quel progetto. Avrei accettato volentieri di curare la nuova versione del testo se si fosse mantenuta l'idea iniziale di Ronconi, quella cioè di utilizzare due canali televisivi simultaneamente. La cosa fu giudicata tecnicamente impossibile dai funzionari RAI. Quell'anticipo dello „zapping“ e di „Blog“ sarebbe stato un modo per mantenere la simultaneità e per attribuire anche allo spettatore televisivo la possibilità di costruirsi il „suo“ spettacolo<sup>21</sup>.

Dem Regisseur Ronconi blieb dann allein die Aufgabe, das „Travestimento“ des *Orlando* für das italienische Fernsehen zu realisieren. Da Ronconi für das neue Fernsehprojekt das alte Textbuch beibehalten wollte, wurde Sanguineti gefragt, ob sein Name als Drehbuchautor für die fünfteilige Sendung im Fernsehen offiziell erscheinen dürfte. Er nahm den Vorschlag an. So konnte Ronconi sich von der Theaterversion lösen und versuchte, einen neuen *Orlando* zu erfinden, indem er sich von den eigentümlichen Charakteristika des Mediums Fernsehen leiten ließ.

Man muss auch hinzufügen, dass das Fernsehen zwei antithetische Möglichkeiten der Darstellung einer Erzählung bietet: Erstens kann dieses Medium die treue Wiedergabe eines Augenblicks der Wirklichkeit übermitteln, eine Art von technologisch neu bearbeitetem „Neorealismus“, eine Eigentümlichkeit des Fernsehens, die leider in den heutigen „reality shows“ trivialisiert und verfälscht wird. Zweitens wird sich eine Erzählung, die sich einer künstlichen Hypertechnologie bedient, von ihren klassischen Traditionen befreien müssen.

Ronconi sagte während der Dreharbeiten des *Orlando*:

---

21 *Conversazioni con Edoardo Sanguineti* (Genua 22. April 1993), in: Longhi (wie Anm. 10), S. 289.

Ecco la scelta era tra qualcosa che era rivolto all'effetto speciale digitale, per fare il fantastico, che ovviamente sarebbe diventato volgarissimo, oppure cercare di riprendere in modo realistico qualcosa che fosse fantastico all'origine e che fosse visionario all'origine<sup>22</sup>.

Ronconi verzichtet für seine Fernsehbearbeitung auf „fantasy“ und entscheidet sich resolut für einen Fernsehrealismus. Es gibt keine Außenaufnahmen, und der Hauptdrehort ist der Palazzo Farnese oder die Villa Farnese in Caprarola bei Viterbo (Latium). Der Palast wurde um 1550 von Antonio San Gallo Junior und Vignola gebaut und ist ein Meisterwerk der Renaissance.

Dank der architektonischen Struktur der Villa Farnese mit ihren breiten Sälen und Treppen konnte der Regisseur Ronconi die Aufnahmen von Ruggieros Wanderungen realisieren, während die Szenen von Orlando auf dem Meer, der Kampf gegen den Schwertwal und die ganze Episode von Alcinas Insel in den unterirdischen Gewölben der Villa gedreht wurden. Andere wichtige Drehorte waren unter anderem:

- a. die Caracalla Thermen;
- b. das Mithräum der Caracalla Thermen (hier wurde die Szene gedreht, in der Orlando den Verstand verliert);
- c. die alte römische Basilika von Santa Maria in Cosmedin in der Nähe des Tiberufers an der Piazza Bocca della Verità. Die Kapelle wurde in der Fernsehadaptation Fiordaligis Zimmer;
- d. die Szenen am Hof wurden im Theater Farnese in Parma gedreht, dem sogenannten Teatro ligneo (aus Holz) der Familie Farnese. Man muss hinzufügen, dass dieses Theater der Barockzeit angehört und nicht der Renaissance wie das Werk Ariosts. Das Theater Farnese in Parma war überdies auch ein wichtiger Drehort für die Episoden um Olimpia und die unglücklichen Abenteuer Bradamantes.

Durch das Fernsehen ist Ronconi gezwungen, eine neue Form der Aufmerksamkeit im Zuschauer zu wecken, und mit Rücksicht auf dieses Medium betonte er am stärksten die visuellen Aspekte der Aufführung. Während in der Theaterfassung des *Orlando* die physische Einbeziehung des Publikums und die Mechanismen der Simultaneität die Bestimmung eines genauen Bildes während der Aufführung nicht ermöglichen<sup>23</sup>, positioniert sich der Zuschauer

---

22 Longhi (wie Anm. 2), S. 137.

23 „Nell'*Orlando Furioso* tutto accadeva per un gioco del caso, per una fortuita posizione di uno spettatore rispetto ad un attore, con grandi momenti di concentrazione e silenzio e grandi

in der Fernsehfassung wie ein Beobachter vor dem Fernsehbildschirm, so wie vor einem Gemälde. Aus diesem Grund muss der Regisseur Ronconi mit dem Blick auf die visuelle Kunst vorsichtig umgehen, um die Dreharbeit bestmöglich zu organisieren.

In der Fernsehadaptation wird Ronconi vor allem die folgenden Elemente in Betracht ziehen:

- a. eine sorgfältige Auswahl der Drehorte;
- b. die Details der verschiedenen Sequenzen sind genau und akkurat aufgenommen;
- c. eine sorgfältige und detailgetreue Auswahl der Kostüme. Sie sollten exakt so entworfen werden wie in der Renaissance-Zeit.
- d. Die von Uberto Bertacca entworfenen Rüstungen aus Metall für die Pferde wurden mit den Pferdeskulpturen nach Paolo Uccellos und Del Verrocchios Zeichnungen hergestellt. Genauso wurden für den Skelettbau des Schwertwals oder des Hippogryphen Leonardos Skizzen zugrunde gelegt.
- e. Die einzelnen Episoden in der Fernsehadaptation werden durch eine Stimme aus dem Off zusammengehalten. Der nicht sichtbare Erzähler hat eine wichtige Aufgabe, und zwar muss er die im Film nicht gezeigten Episoden kurz zusammenfassen und somit die zeitlichen Übergänge der Erzählung synthetisieren. Das kann man auch als externe Intervention der Diegesis im Film definieren.
- f. Das Rezitieren in der Filmadaptation ist nicht emphatisch, sondern eher statisch. Die Schauspieler bewegen sich mit steifen Schritten voran oder zurück, genauso wie ihre Blicke vor der Kamera unbeweglich bleiben. Das ist ein deutlicher Verweis auf das Teatro dei pupi, wo der Text durch einen externen Erzähler deklamiert wird und die Bewegungen der Schauspieler denen von Marionetten ähnlich sind. Das alles wird mit innovativen und wohlüberlegten Kamerabewegungen realisiert: In der Fernsehadaptation werden vom Regisseur Ronconi laterale und sehr lange Kamerafahrten häufig genutzt. Die Kamerafahrt kann man mit der Bewegung des ganzen Körpers vergleichen, und wenn die Kamera sich langsam vorwärts bewegt, kann man einen theatralischen Effekt reproduzieren.

---

momenti di caos e smarrimento.“ Longhi, *Conversazione con Sanguineti* (wie Anm. 10), S. 289-290.

Sanguineti, der an der Fernsehadaptation von Ariosts Werk nicht beteiligt war, hat sich sehr kritisch geäußert:

Una cosa su cui non insisterò mai abbastanza è che tra le due versioni del Furioso esiste un abisso da tutti i punti di vista: non si trattò di aggiungere nuovi episodi. In primo luogo venne meno la simultaneità e il racconto acquistò uno svolgimento diretto e organizzato, in secondo luogo mutò profondamente il gusto dello spettacolo. Il fascino della rappresentazione teatrale stava nel suo felice disordine, nel continuo „perdersi“ del pubblico (...) Nella versione televisiva l'Orlando invece si ripulì, tutto si fece più levigato, manieristico, dilatato, distribuito su tempi lenti<sup>24</sup>.

## 2.1. Die Syntax des Erzählens in der Fernsehadaptation des *Orlando Furioso*

Der Großteil der Szenen aus der Theaterfassung wird von Ronconi für die Fernsehadaptation ohne Änderungen genutzt, wie z.B.:

- das Treffen Bradamantes mit Pinabel;
- die Ankunft Bradamantes beim Schloss Atlantes;
- die Abenteuer Olimpias;
- der Verlust von Orlandos Verstand.

Solche Episoden bleiben für die Fernsehfassung vor allem in ihren Texten unverändert, so wie in der ersten Theateraufführung in Spoleto. Obwohl das Fernsehen es dem Regisseur nicht erlaubt, Geschichten parallel zu erzählen wie im Theater, ist er trotz allem bemüht, auch für den Film die theatrale Struktur und die ursprüngliche Montage zu bewahren. Damit hebt er den Fragmentcharakter des Erzählens hervor: Die Fernsehfassung des *Orlando* besteht aus einzelnen Episoden, die voneinander absolut unabhängig sind.

In der Übergangsphase von einer Theateraufführung zu einer Fernsehadaptation wird die simultane Syntax in syntagmatische Komponenten dekonstruiert, die sich auf ihre primitive und lineare Montage beziehen und die gleichzeitig dem von Sanguineti entworfenen Textbuch für die Theateraufführung zu Grunde liegen.

(Einfacher gesagt: Sanguineti hat als erstes eine Textfassung mit unabhängigen Einzelgeschichten für die Theaterfassung geschrieben, die er aus Ariosts Gedicht herausgeschnitten hat. Ronconi dagegen nimmt die schon fertigen Einzelgeschichten, sortiert sie, wirft die fürs Fernsehen unpassenden weg und reiht sie schließlich aneinander, um ein neues Drehbuch für die Fernsehfassung zu erstellen.)

---

24 Ebenda, S.289.

In der Fernsehfassung des *Orlando* entfaltet sich die Erzählung Ariosts in fünf Fortsetzungen, die eine Gesamtdauer von 293 Minuten haben, das bedeutet: jede Fortsetzung dauert etwa 59 Minuten ( fast eine Stunde), insgesamt länger als die erste Theaterversion von Ende der 60er Jahre.

Die Struktur des Drehbuches der Fernsehfassung ist wie folgt gestaltet<sup>25</sup>:

In der ersten Fortsetzung werden die Gesänge II, III, IV, VI, VII, XV des *Orlando Furioso* präsentiert.

Unter den wichtigsten Ereignissen sind zu erwähnen: das Treffen zwischen Bradamante und Pinabel mit dem darauffolgenden Verrat Pinabels; Bradamante und die Fee Melissa begegnen sich in Merlins Höhle. Bradamante und Ruggiero sind vor dem Schloss Atlantes und kämpfen gegen ihn. Bradamante verliert ihren Ruggiero, weil dieser den Hippogryphen besteigt und in Richtung Spanien fliegt. Die Geschichte der Alcina, einer lüsternen Zauberin, die auf einer Insel lebt. Sie hat viele Liebhaber, wenn sie eines Mannes überdrüssig wird, verwandelt sie ihn in einen Baum. Hier wird Ruggiero zu Alcinas Opfer, ehe ihn die Fee Melissa befreit, genauso erging es Astolfo, Orlandos Verwandtem.

Der zweiten Fortsetzung liegen die Gesänge I, VIII, IX, X, XI zugrunde.

Angelika flieht in den Wald, sie wird von Ferraù (Ferraguto), Sacripante und Rinaldo verfolgt. Angelicas plötzliche Rettung durch Bradamante vor Sacripante, der sie vergewaltigen wollte. Orlando macht sich Sorgen um Angelica und statt gegen die Heiden zu kämpfen, begibt er sich auf die Suche nach ihr. Er begegnet Olimpia, der Tochter des Grafen von Holland. Olimpias Abenteuer. Angelica wird gefangengenommen und liegt auf der Insel Ebuda gefesselt. Ruggiero landet mit dem Hippogryphen auf der Insel, wo Angelica zum Opfer für den Schwertwal bereit ist. Da er das Ungeheuer nicht töten kann, entführt er sie und der Hippogryph trägt beide zu einem verlassenem Strand. Ruggiero ist entschlossen, diese günstige Gelegenheit zu nutzen, um Angelica zu vergewaltigen. Ihr gelingt es mittels eines Zauberrings, sich Ruggieros Angriffen zu entziehen.

In der dritten Fortsetzung sind die Gesänge X, XI, XIV, XVI, XVII, XVIII, XIX verarbeitet.

---

25 Vgl. Longhi (wie Anm. 2), S. 145-147.

Olimpia hat Bireno geheiratet, aber die Ehe endet unglücklich. Sie wird von ihrem Bräutigam auf einer wüsten Insel sitzen gelassen. Orlando ist immer noch auf der Suche nach Angelica und kommt auf der Insel Ebuda an. Dort tötet er das Ungeheuer und befreit Olimpia. Oberto, der König von Irland und alter Waffengefährte Orlandos, ist von Olimpia sehr beeindruckt. Er heiratet sie, und beide ziehen nach Irland. Beschreibung der Belagerung von Paris. An der Spitze der Heiden kämpft Rodomonte. Er ist in Doralice, die Tochter des Königs von Granada verliebt, aber Mandricardo, ein anderer Heidenritter, entführt sie und schafft es, sie Rodomonte vergessen zu lassen. Dieser erfährt von Doralices Verrat und kehrt dann zornig aus Paris zurück. Angelica verliebt sich in den schwerverletzten Medoro und bringt ihn zur Hütte eines Hirten, wo sie ihn pflegt und ihm ihre Liebe gesteht. Schließlich machen sich die Liebenden auf den Weg nach Spanien und heiraten. Das ist der Grund, warum Orlando rasend wird.

In der vierten Fortsetzung sind die Gesänge XII, XIII, XXII, XXIV, XXV, XXVII, mit den folgenden Ereignissen verarbeitet.

Zweites Treffen von Ruggiero und Bradamante, bei dem Bradamante Pinabel tötet. Pinabels Leiche wird von Zerbino, einem christlichen Ritter, gefunden, und er erreicht mit Gabrina, einer alten Frau, die ihn begleitet, die Burg von Pinabels Vater. Dort wird sie ihn aus purer Bosheit beschuldigen, er habe Pinabel getötet. Zerbino wird zum Tode verurteilt, aber dann trifft Orlando mit Isabella ein und befreit ihn. Zerbino und Isabella sind ineinander verliebt und werden endlich vereint. Orlando entdeckt an den Bäumen, bei Angelikas und Medoros Zufluchtsort, deren Liebeszeichen, und der Schmerz darüber, dass sie für ihn verloren ist, lässt ihn den Verstand verlieren. Zerbino und Isabella erfahren von Orlandos Wahnsinn, Zerbino versucht ihm zu helfen und kämpft mit Mandricardo um Orlandos Schwert. Mandricardo hatte es dem wahnsinnig Gewordenen abgewonnen. Leider wird Zerbino an den Folgen der im Kampf erlittenen Verletzungen sterben. Isabella will ins Kloster gehen. Bradamante und Ruggiero trennen sich kurz, weil Ruggiero sich nicht taufen lassen will, und ihre Hochzeit wird um zwei Wochen verschoben. Im heidnischen Lager entsteht ein neuer Konflikt zwischen Rodomonte und Mandricardo um die Gunst Doralices. Sie entscheidet sich letztlich für Mandricardo, und Rodomonte zieht daraufhin frustriert davon. Neuer Kampf zwischen Christen und Heiden. Karl der Große gerät in Bedrängnis und ver-

langt die Rückkehr aller Paladine, obwohl die besten Kämpfer Orlando und Rinaldo noch fehlen.

Fünfte und letzte Fortsetzung: Gesänge XXXII, XXXIV, XXXVI, XX-XIX, XL, XLI, XLIII, XLVI.

Hier erscheint die Figur Marfisa, Ruggieros Schwester. Bradamante ist eifersüchtig, weil Ruggiero ständig mit Marfisa zusammen ist, und hält ihn für untreu. Sie fordert ihn zum Zweikampf auf, ist aber nicht in der Lage ihn zu töten. Marfisa attackiert Bradamante. Es kommt zum Streit zwischen den beiden Frauen, der in eine Rauferei ausartet. Ruggiero versucht sie zu beruhigen, und Marfisa geht auf ihn los. Da enthüllt eine Stimme, es ist die Stimme von Atlante, dass Marfisa und Ruggiero Zwillinge sind. Von Atlante erfährt Ruggiero auch, dass sein Vater von Agramante verfolgt wurde. So trennt sich Ruggiero von den Heiden und wechselt auf die Seite der Christen. Astolfo fliegt mit dem Hippogryphen auf den Mond, um Orlandos Verstand zurück zu holen. Hier wird er von dem Evangelisten Johannes freundlich begrüßt, der ihm erklärt: Orlandos Wahnsinn sei eine sündige Liebe. Er bekommt von dem Heiligen eine Flasche mit dem Verstand, den Orlando verloren hat. Orlando wird genesen. Der Krieg in Frankreich soll durch den Kampf der besten Ritter gegeneinander entschieden werden (siehe Horatier gegen Curiatier in der alten römischen Geschichte). Agramante, Sobrino und Gradasso sollen für die Heiden kämpfen, Orlando, Brandimarte und Rinaldo für die Christen. Die Christen gewinnen, obwohl Brandimarte im Kampf gegen Gradasso fällt. In seinem Zorn tötet Orlando zwei Heiden: Gradasso und Agramante. Ruggiero wird getauft und kann Bradamante endlich heiraten.

Nach monatelangen Dreharbeiten wird Ende Februar und Anfang März 1975 die erste Fassung der Fernsehadaptation des *Orlando* auf RAI 1 um 20.30 Uhr am Sonntagabend in schwarz-weiß ausgestrahlt (in unserer heutigen Zeit wäre das eine gewagte Uhrzeit für ein solches Programm). Die durchschnittliche Einschaltquote schwankte zwischen 12 und 20 Millionen Fernsehzuschauern. Wie schon bei der Theateraufführung in Spoleto teilt sich die Kritik, für einige war es eine geniale Fernsehinterpretation des *Orlando* und für andere etwas Unverständliches und Unlogisches. Auf jeden Fall war es für die Puristen die skandalöse Version eines Klassikers der italienischen Litera-

tur, der durch ein von den Intellektuellen nicht besonders geliebtes Medium interpretiert worden war<sup>26</sup>.

### Mein Fazit:

Ronconi arbeitet meiner Meinung nach mit diesem Medium auf eine absolute neue Art und Weise und versucht damit, die Gesetze für das damalige Theater neu zu erfinden. In einem Interview wird Ronconi selbst darüber sagen:

Per me l'interesse di fare teatro in televisione deriva dal fatto che per il teatro l'uso del mezzo televisivo è anomalo, non è naturale. Il vantaggio di usare un mezzo anomalo è quello di costringerti a reinventarne le leggi<sup>27</sup>.

Die Realisierung eines ungewöhnlichen theatralischen Spektakels durch das Fernsehen ist auch ein gelungener Versuch für eine neue Postavantgarde, in der Tat stellt sich die neue elektronische Szene nunmehr als mögliche und konkrete Zukunft unseres Theaters dar.

## Bibliographie

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*. Hg. von Lanfranco Caretti, 2 Bde, Turin 1966

LUDOVICO ARIOSTO, *Der rasende Roland*, übersetzt von J.D. Gries, 2 Bde, Leipzig – Wien 1827 (Mayers Volksbücher)

ANDREA BALZOLA, *La scena televisiva secondo Luca Ronconi*, in: Il castello di Elsinore VI, n.18, Turin 1993 [Fachzeitschrift für Theaterwissenschaft der Universität Turin]

ANDREA BALZOLA und FRANCO PRONO, *La nuova scena elettronica: il video e la ricerca teatrale in Italia*, Turin 1994

AUGUSTÍN BARRENO BALBUENA, *Algunas notas sobre el montaje del Orlando Furioso de Ronconi*, in: Cuadernos de filología Italiana nr. 6, Universidad Complutense de Madrid 1999, S. 223-238

MARINA DORIA, *Vocazione didascalica e elogio della creatività: L'Orlando Furioso televisivo di Sanguineti/Ronconi*, in: Luca Ronconi e il suo teatro – settimana del teatro 8-15 aprile 1991. Hg. von Isabella Innamorati, Rom 1996. S. 101-109

ALDO GRASSO, *Storia della televisione italiana* mit einem Vorwort von Beniamino Placido, Mailand 1992

CLAUDIO LONGHI, *Orlando Furioso di Ariosto – Sanguineti per Luca Ronconi*, Florenz 2006

---

26 Der Schriftsteller Mario Soldati wird sich über die Fernsehversion des *Rasenden Roland* sehr kritisch äußern: „(...) si è sacrificata l'umana commedia al falso nume imperante col nome di spettacolo“ in: Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano 1992, S. 311.

27 Andrea Balzola, *La scena televisiva secondo Luca Ronconi*, in: Il castello di Elsinore VI, n.18 (1993), S.90.



CESARE MILANESE, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Mailand 1973

GIOVANNI MOSCA, *Ariosto batte Brecht*, in: Corriere d'informazione, Mailand 7.7.1969

ITALA ORLANDO und PIERMARCO AROLDI, *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi: Trasformazioni linguistiche e comunicative nel passaggio dal teatro alla televisione*, in: Luca Ronconi e il suo teatro – settimana del teatro 8-15 aprile 1991. Hg. von Isabella Innamorati, Rom 1996, S. 17-24

LUCA RONCONI, *Inventare l'opera*. L'Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida: *tre opere d'occasione alla Scala*, Mailand 1986

EDOARDO SANGUINETI, *Fuori l'autore*, in: L'Espresso, Mailand 30.11.1980

EDOARDO SANGUINETI, *Ghirigori (1979-1980)*, Genua 1988

EDOARDO SANGUINETI, *Orlando Furioso – Un travestimento ariostesco*. Hg. von Claudio Longhi, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia – Romagna 1996

EDOARDO SANGUINETI und LUCA RONCONI: *Orlando Furioso*, Rom 1970

EDOARDO SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*. Hg. von Niva Lorenzini, Rom 2005

RICHARD SCHECHNER und WILLA APPEL (Hg.): *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, New York 1990



FRANK PIONTEK (Bayreuth)

## Alles was ist, endet

### Tankred Dorsts *Merlin oder Das wüste Land*

I attempt from love's sickness to fly in vain,  
for I am myself my own fever and pain.  
No more now, found heart,  
with pride no more swell.  
Thou canst not raise forces enough to rebel.  
I attempt love's sickness to fly in vain,  
for love has more power and less mercy than fate,  
to make us see ruin and love those to hate<sup>1</sup>.

Da sehen wir ihn sitzen: ihn, Merlin, im Weißdorn gefangen, die schöne Viviane hat ihn festgebannt mit seinem eigenen Zauberspruch<sup>2</sup>. Seine Stimme dringt, nachdem alles, alles zuende ging: das Reich des großen Königs und die Bosheit seines Sohnes, seine Stimme dringt immer noch zu uns, heraus aus dem Gebüsch, er singt *mit einer hohen, wunderbaren Stimme*. Lang war der Weg, den er gegangen, acht Stunden mindestens liegen hinter uns, eine ganze Ewigkeit, vom Sturz der heidnischen Götter bis zum stillen, melancholischen Lied eines einsamen alten Mannes. Vielleicht sahen wir ihn im Theater, vielleicht erlasen wir uns seine Geschichte.

*Merlin oder Das wüste Land*, geschrieben von Tankred Dorst, Mitarbeit: Ursula Ehler, trägt den Namen des mythischen Zauberers nicht allein im Titel. Es ist selbst ein Zauberstück, also eines, das auf dem Theater und mit den Mitteln des Theaters recht eigentlich nur zu machen ist, wenn man die Zaubertricks des Metiers und die eines zukünftigen Marstheaters beherrscht. *Marstheater*, für diese Bühne hat auch Karl Kraus, nachdem weite Teile Europas zu einem *waste land*, zu einem *wüsten Land* verkommen waren, seine *Letzten Tage der Menschheit* geschrieben, und letzte Tage sind es auch, die das Welttheater des Tankred Dorst beschreibt. Wäre ein Stück des Theaters schon deshalb ein Stück des sogenannten Welttheaters, weil es das Ende ei-

---

1 Aus Henry Purcells *Indian Queen*, nach einer Vorlage von John Dryden und Robert Howard (1664).

2 *Auf der Suche nach Merlin und Viviane* – diese Internetseite informiert in Kürze über den Viviane-Mythos: <http://www.lebensraeume-div.de/merlinvivian/>.

ner Epoche, damit auch einer Gesellschaftsordnung zu skizzieren vermag, so wäre der Begriff auf Dorsts *Merlin* sofort anwendbar, abgesehen davon, dass diese Figur selbst den sogenannten jungen Leuten, die ja bekanntlich dem sogenannten Kulturverfall am meisten unterliegen, bekannt ist – selbst dann, wenn sie ihn nicht mit Namen kennen. Merlin, soweit es seine Wiederkunft in Joanne Rowlings viel gelesenen Romanzyklus *Harry Potter* betrifft, ist hier nicht nur auf einer der Schokofrosch-Sammelkarten zu sehen, sondern oft auch mit Dumbledore verglichen worden.

Wie aber hat alles begonnen?

Steigen wir nur ein wenig hinab in die Tiefen der britischen Mythologie des Mittelalters, ohne uns allzu sehr dort aufzuhalten, obwohl im Wiederspiel zwischen den philologisch erschließbaren Quellen und den originellen Erfindungen des Dramatikers genug Material vorhanden wäre, um eine Arbeit zu schreiben, in der es nur um das Eine ginge: das Verhältnis des Stücks zu dem riesenhaften Konvolut von Texten, die seit 1000 Jahren dem König Arthur und seinem Zauberer gewidmet wurden<sup>3</sup>. Nein, es soll hier nicht um die Merlin-Legenden der keltischen Ära und des Mittelalters gehen, aber ein wenig muss man doch von der Frühzeit der Merlingeschichte reden: nur, um zu zeigen, dass sich aus uralten Stoffen noch durchaus neuartige Dramen basteln lassen; würde man, was unsinnig wäre, den *Faust* mit *Merlin* vergleichen, so wäre dies der einzig reelle Vergleichspunkt – obwohl: haftet beiden Figuren nicht der hochgespannte Versuch an, die Welt zu durchmessen: vom Himmel durch die Welt zur Hölle? Was allerdings im Falle Fausts schon mehr eine Behauptung als ein schlüssiger Wegweiser durch Goethes Dichtung ist? Und haben beide nicht mit dem Teufel selbst zu tun? Nein, sagte Dorst, „ein ringender Faust sollte Merlin nicht sein“<sup>4</sup>.

Zurück zum Stoff, den sich der Dichter Dorst anverwandelte, obwohl für ihn all das, was uns die Literaturgeschichte und die Merlin-Philologie bewahrt hat, nur Anstoß war, sich mit Merlin und dem wüsten Land – der Untertitel ist wichtig – zu befassen. So fragmentarisch das Stück selbst anmuten mag – insgesamt ist etwas sehr Ganzes entstanden: paradoxerweise ein Totales über eine Zerstörung –, so fragmentarisch las und benutzte Dorst

3 Wer sich für die Quellen und den „historischen Merlin“ interessiert, sei verwiesen auf Nicolay Tolstoy's *Auf der Suche nach Merlin. Mythos und geschichtliche Wahrheit*, München 1987. Literarische Zeugnisse zu Merlin vereinigt die von Manfred Kluge herausgegebene Sammlung *Das Buch Merlin. Mythen, Legenden und Dichtungen um den Zauberer Merlin*, München 1988.

4 Tankred Dorst, *Sich im Irdischen zu üben*, Frankfurt/M. 2005, S. 50.

auch die Texte, in denen es um den „historischen“, den mythischen, den mittelalterlichen, den moderneren Merlin ging. Am Anfang also steht der berühmte Geschichtsschreiber Geoffrey von Monmouth, der um 1100 geboren wurde und ein halbes Jahrhundert später starb. Gewissermaßen unsterblich aber wurde er durch seine *Historia Regum Britanniae*, in der er um 1135 das Leben der britischen Könige zwischen dem Trojaner Brutus und den Königen des 7. Jahrhunderts beschrieb: natürlich mit mythologischen Verweisen versehen, mit Erfindungen und Ausschmückungen. Wir verdanken Geoffrey die erste große Erzählung vom König Arthur. 15 Jahre später schrieb er die *Vita Merlini*, mit der der Zauberer in die Literatur eingeführt wurde. Hier verschmolz er zwei Figuren zu einer: Myrddin Wyllt (Merlinus Caledonensis), einen verrückten walisischen Propheten des 6. Jahrhunderts, und Aurelius Ambrosius, einen jugendlichen Seher, ein „vaterloses Kind“. Heraus sprang: Merlin Ambrosius.

Vaterlos war dieser Merlin allerdings nicht. Im Gegenteil: die Tatsache, dass er zu *dem* mythischen Seher des Mittelalters wurde, verdankt sich seiner besonderen Sohnschaft, womit wir uns langsam dem Dorstschen Merlin nähern. Vor 800 Jahren nahm man an, dass Merlin dem Schoß einer Jungfrau entsprossen war, präziser: einer Nonne<sup>5</sup>. Aus der Nonne wurde bei Dorst eine Hanne – wie das? Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Prolog des gewaltigen, 97 Nummern umfassenden Stücks<sup>6</sup> – Nummern deshalb, weil nicht alle dieser „Nummern“ als Szenen angelegt sind, aber dazu später. Nummer 1 also lautet folgendermaßen:

Der von tausend Glühbirnen illuminierte Christus vertreibt die heidnischen Götter. Blitze zerreißen den Himmel. Gebrüll. Schrilles Gekreisch. Scheinwerfer stöbern die heidnischen Götter auf. Sie fallen von hoch oben hinunter ins Dunkel. Sie flüchten sich in die Wälder, sie verstecken sich in den Städten.

Die heidnischen Götter verschwinden, Christus vertreibt sie – dies ist schon die erste Setzung, die im deutlichsten Hintergrund des Plots steht, ohne dass Dorsts *Merlin* zum religiösen Drama mutierte. Nur stellt Dorst schon mit der ersten Nummer jenen weltgeschichtlichen Rahmen auf, in dem das Drama

5 Dass seine Mutter eine Prinzessin aus dem Stamm der walisischen Demetier war und demzufolge sein Vater ein König Morvryn, beruht nach Meinung jener, die Merlin für eine historisch nachweisbare Figur halten, auf der späteren Uminterpretation der Christen. „Merlin’s father was also a visionary, and these visionary capabilities led to the evil legend within the Christian world that Merlin was a ‚scion of the devil‘, a magician, a sorcerer“ (<http://relay4thetruth.blogspot.com/2009/11/please-note-this-is-non-official.html>).

6 Es erschien 1981 im Suhrkamp Verlag.

in buchstäblich starken Widersprüchen abrollen wird, und Widersprüche sind es bekanntlich, die erst ein Drama provozieren: heidnisch – christlich, gut – böse, hell und dunkel, ehrlich und lügenhaft, Liebe und Hass, Intelligenz und Dummheit, Dreck und Glanz, Schmutz und Zauber, Natur und Zivilisation, Wald und Burg, Wildnis und Gesellschaft, und nicht zuletzt: laut und leise: aus diesen – freilich problematisierten – Gegensätzen besteht das riesenhafte, gleichsam alles erfassende Drama, das in diesem Sinn – aber auch nur in diesem Sinn – als katholisch, als weltumfassend bezeichnet werden darf. Der „innerste Kern des Stückes“ sei der religiöse Aspekt, meinte Dorst im Jahre 1999, denn Merlin sei der Sohn des Teufels und Christus der Sohn Gottes<sup>7</sup> – nur in diesem Sinn verhandelt der Kern des Stücks jenen Kampf zwischen „Gut“ und „Böse“, für den das Christentum nur eine mögliche, vielleicht vergängliche Erscheinungsform in der Geschichte markiert.

Hanne also, keine Nonne ist bei Dorst die Mutter des Titelhelden, den als solchen zu bezeichnen übrigens schwer fällt, obwohl er im gewaltigen Panorama die Figur ist, die einige der wesentlichen Handlungsanstöße gibt. Diese Figur hat auch bei Dorst eine irdische Mutter, jene Hanne, die allerdings von einer Nonne denkbar weit entfernt ist. Hanne tritt auf als schwangere Riesin, zusammen mit einem Clown – und beide schreien, wie Clowns im Zirkus zu schreien pflegen. Man tritt auf und sucht einen Vater, denn der fehlt noch, aber weder ein unbedarfter Zuschauer noch ein Ritter noch Herr Rothschild persönlich wollen und sollen es werden. Der Teufel wird es, er sorgt dafür, dass Hanne seinen Sohn mit einem „gellenden, hundertstimmigen Schrei“ zur Welt wirft: eine Welt, in der der Teufel und seine Dämonen nach wie vor zuhause sind.

Was wie eine irre Idee eines Autors des 20. Jahrhunderts anmutet, beruht in Wahrheit auf vorgefundenem Material. Schon mit der Eingangsszene kann man sehr schön zeigen, wie Dorst Vorgefundenes aufnimmt, um es zu gebrauchen. Auch die Clownsszene hat Dorst nicht aus dem Nichts erfunden, aber mit seinen Mitteln ins Extrem geführt. Er verdankte die Inspiration einem 1622 uraufgeführten Stück<sup>8</sup> des englischen Dramatikers William Rowley (1585? – 1626): *The birth of Merlin or The child has found his father*. Interessant ist dieses *play* auch deshalb, weil ein gewisser William Shake-

7 Merlin. Programmheft Akademietheater Wien 1999, S. 44.

8 Im Curtain Theatre in Shoreditch. Eine Gedenktafel in der Hewett Street erinnert noch daran. Das Stück wurde 1989 vom Clwyd Theatr Cymru in Mold/Flintshire wieder ausgegraben. Hierzu Christa Jansohn, *Zweifelhafter Shakespeare: Zu den Shakespeare-Apokryphen und ihrer Rezeption*, Berlin 2000, S. 88.

speare (wer immer auch sich hinter diesem Namen verbirgt) gelegentlich als Co-Autor angesehen wurde. *The birth of Merlin* behandelt die Geburt des Merlin absolut komödiantisch. Hier ist es ein Mädchen vom Land, das zur Mutter des Helden erkoren wird; wir begegnen ihm und dem Clown und seiner schwer schwangeren Schwester Joan Go-to't im zweiten Akt. Ein derber, anonymmer Clown, der mit seiner Schwester einen Papa für den zukünftigen Balg sucht, den sie der Bekanntschaft mit einem mysteriösen Fremden verdankt: dies sind nur zwei der Figuren des *play*, das die Gattungen und Stile vermischt: legendäre Geschichte, Liebesromanze, brutales Clown-Spiel, Zaubereien, mit Königen und Adligen, einem Zauberer, den Geistern toter antiker Helden und natürlich dem Teufel. Schon beim anonymen *Clown* dürfte man aufgemerkt haben. In der Tat: Shakespeare ist hier ebenso nah wie bei Tankred Dorst, der das vermeintlich Hohe und das scheinbar Niedrige fröhlich durcheinander wirbelt.

Wie aber hat alles begonnen?

Tankred Dorst hat selbst fleißig über sein und Ursula Ehlers Stück Auskunft gegeben, etwa im zweiten Teil seiner Frankfurter Poetikvorlesungen, die er 2003 hielt<sup>9</sup>. Wer will, kann das schöne Buch *Merlins Zauber* lesen, das er im Jahr 2001 dem Werk gewidmet hat. Hier findet man nicht nur Gespräche, Bilder und Materialien zum Stück, etwa den ersten, umfangreichen Entwurf zum Drama. Man findet auch das Dramolett *Der nackte Mann*, das Dorst 1986 veröffentlichte, auch Ausschnitte aus seinem *Parzival* von 1987, auch Teile aus *Purcells Traum vom König Artus*, also Stücken, die mit dem *Merlin* inhaltlich unmittelbar eng zusammenhängen. Man sieht: *Merlin* stand erst am Beginn seiner Auseinandersetzung mit Themen aus dem arthurischen Kreis. Umgekehrt ist *Merlin* nicht das erste Drama, das merlinische Themen verarbeitet, ja: in Dorsts Entwicklung markiert der *Merlin* keinen Anfang, sondern einen Punkt der Kontinuität – mag er auch ein Gipfelpunkt des Theaters sein. Dorst hat wiederholt darauf hingewiesen, dass die Themen dieses Großdramas schon immer in seinem Werk präsent waren, mögen sich auch die Figuren und der theatralische Rahmen erneuert haben. Dies eben scheint mir eines der offenbaren Geheimnisse des Dramatikers Dorst zu sein: dass er sich mit jedem neuen Stück gleichsam neu erfindet, dass er dem Theater in aller Originalität gibt, was des Theaters ist – und dass er doch in seinem tiefen

9 Dorst, *Sich im Irdischen zu üben*, S. 43-61. Dieser Teil trägt denselben Titel wie das große Buch: *Merlins Zauber*.

Interesse am Menschen – am Menschen, *nicht* an Themen – stets derselbe unverwechselbare Theaterautor blieb. Ein revuehaftes Stück wie *Toller*, um nur ein Beispiel zu nennen, ist, so hat er es selbst gesehen, in seinem theatralischen Charakter und seiner Art, die Psychologie von Theatermenschen auf die Bühne zu bringen, dem *Merlin* viel näher, als es der Blick auf den scheinbar mittelalterlichen Stoffkreis suggeriert.

Wer sich genauer in Dorsts Werk auskennt, wird stilistische Mittel wiederfinden, die den Dramatiker Dorst von seinem ersten aufgeführten Stück an begleiteten: dem Puppenspiel. Es sind Mittel, die dem psychologischen Theater an sich fern stehen und doch etwas Wesentliches über den Menschen verraten, indem die Puppe ganz der Konzentration auf die Geste anvertraut ist. Die Puppe – denn Dorsts Bühnenkarriere begann beim Marionettentheater (auch das rohe Clownsspiel ist nicht fern, so feinsinnig auch das Marionettenspiel agieren kann). Sie begann im Jahre 1951 im Münchner Theater *Kleines Spiel*<sup>10</sup>, wo er von 1953 bis 1959 acht Stücke zur Uraufführung brachte. „Wir wollten nicht mehr“, so erinnerte sich Dorst 1995, „die alten klassischen Stücke spielen, weder *Faust* noch Goldoni, noch Haydn. Wir lehnten die Imitation des Menschentheaters ab. Um genau zu sein, wir wollten die Gattung des Marionettentheaters völlig neu erfinden. Unserer Meinung nach konnte die Marionette die schöpferische Phantasie vollkommener verkörpern als der menschliche Schauspieler. Sie ist keinen physikalischen Zwängen wie der Mensch unterworfen und noch nicht mal an seine äußere Erscheinung gebunden: Sie kann schweben, sich verwandeln, plötzlich erscheinen und verschwinden wie die gleitenden Bilder des Traums. [...] Unser Theater wollte ein Theater der Bilder ohne Psychologie, ein Theater der Poesie und des Traums sein. Wir wollten Geschichten erzählen. [...] Ich habe andere Stücke geschrieben; die Notwendigkeit, sich der Realität stärker anzunähern, den Problemen und der Tragik unserer Existenz, hat mich immer weiter von meinen Anfängen entfernt, auch wenn man in den realistischen Stücken manch-

---

10 1945 gegründet, wechselte es 1956 von der Unireitschule in die Neureutherstraße 12, wo es mit Dorsts *Eugen. Eine merkwürdige Geschichte* eröffnet wurde und sich bis heute befindet. Dorsts erste Veröffentlichungen widmeten sich denn auch dem Marionettenspiel: *Geheimnis der Marionette* (1957, mit Marcel Marceau) und *Auf kleiner Bühne. Versuche mit Marionetten* (1959). Einige der Stücke stehen auch heute noch auf dem Spielplan: *A Trumpet for Nap*, ein Trompetermärchen (1959), die Kannibalette *Maipus Versuchung* (1961) und *Die Geschichte von Aucassin und Nicolette* (1953).



mal Elemente finden kann, die aus dem Marionettentheater kommen“<sup>11</sup>. *Merlin* bündelt all diese Erfahrungen: die des realistischen Theaters und die des surrealen, in dem die physikalischen Gesetzmäßigkeiten aufgehoben sind. Dorst hat auch auf die „grob mächtigen Figuren des sizilianischen Puppentheaters“ hingewiesen. „Es waren Grotesken, Phantasiestücke, wir mischten die Gattungen, manchmal gab es einen Erzähler, manchmal trat unter den Puppen ein Mensch auf, manchmal waren es musikalische Sketche“<sup>12</sup>.

Es fällt nicht schwer, in diesen Charakterisierungen die Spuren eines Theaters zu entdecken, das in *Merlin* elementar vorhanden ist. Ein Vulkanausbruch<sup>13</sup> (oder eine Vertreibung der Heidnischen Götter, die Verwandlung eines Zauberers in einen Stein...) wirkt im Marionettentheater „realistischer“ als auf einer „realistischen“ Bühne. In diesem Sinn darf Merlin als Welttheater betrachtet werden: indem es Stilmittel der Puppenbühne und des Maskentheaters integriert, die auf der ganzen Welt verstanden werden. Eben dies bezeichnet auch die ungeheuren Schwierigkeiten wie reizvollen Herausforderungen an die Regie, die international angenommen wurden. *Merlin* wurde, nach seiner Düsseldorfer Premiere 1981, seit 1984 nicht allein im Ausland, sensationellerweise auch auf anderen Kontinenten gespielt, weil man es offensichtlich auch in Afrika, Brasilien und Mexiko, in Rumänien, Ungarn, Tschechien, Finnland und Dänemark verstand. Noch einmal aber die Frage: Wie aber hat alles begonnen?

Es begann, zumindest äußerlich, im Jahre 1978. Am Anfang stand ein Regisseur.

Peter Zadek hatte immer ein großes Interesse an dem Artus-Stoff, wir hatten vor vielen Jahren schon darüber gesprochen, aber damals konnte ich mit diesen Geschichten nichts anfangen. Ich kannte Parzival, Tristan und Isolde, was man von der Germanistik und von den Wagner-Opern kennt, gegen die ich eine lange Zeit eine Abneigung hatte. Auch im Morte D'Arthur von Malory<sup>14</sup> hatte ich herumgelesen, nur herumgelesen, fand das Buch langweilig, ich konnte mir nicht vorstellen, warum es über Jahrhunderte weg bis heute berühmt geblieben ist<sup>15</sup>.

11 Tankred Dorst, *Nous voulions raconter des histoires*. In: Puck. La marionnette et les autres arts, Nr. 8, 1995.

12 Tankred Dorst, *Dialog. Etwas über das Schreiben von Theaterstücken*, in: Tankred Dorst (Suhrkamp Taschenbuch Materialien), hg. von Günther Erken, Frankfurt/M. 1989, S. 18.

13 Eines der sizilianischen *Teatri dei pupi* gastierte, überzeugend wie unvergeßlich, in den 80er Jahren mit einer Adaption der *Letzten Tage von Pompeji* im Berliner Hebbel-Theater.

14 Gedruckt im Jahr 1485, bot Thomas Malorys Werk eine Kompilation vieler Erzählstränge der arthurischen Geschichte(n).

15 *Merlins Zauber*, S. 11.

Dann gab es den Ort: eine ehemalige Fischhalle im Hamburger Hafen, ein Ort mit vielen Spielmöglichkeiten, mit Galerien und Treppen. Dorst las sich in den Artus-Stoff ein und entwarf zunächst ein Exposé für den Regisseur. Bis Ende 1978 sollte das Stück, das im Hamburger Schauspielhaus uraufgeführt werden sollte, vertragsgemäß in einer Rohfassung vorliegen. Dorst begann mit dem Schluss, einer zentralen Szene: die Provokation der Brüder Mordreds, deren Aktionen das Artus-Reich in den Untergang treiben werden. Der Ort der anberaumten Uraufführung sollte Dorst inspirieren, wie der Blick auf die Clowns-Szene des Anfangs zeigt: „Merlin in einer Halle, ein langes Stück für ein großes Publikum – das zwingt zu einer bestimmten Schreibweise, zu einer bestimmten Szenenführung, zu bestimmten Stilmitteln.“ In diesem Sinn definiert sich nicht allein Dorsts Welttheater als Forderung und Möglichkeit, einen Raum zu bespielen: meinethalben vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Auch aus diesem Grund ist es verfehlt, Stücken wie dem *Merlin* oder dem *Faust II* – zumindest in dieser Hinsicht mögen sie sich ähneln – das Attest des Unspielbaren zu verpassen. Ein Regisseur wie Peter Stein konnte, dies apart gesprochen, den *Faust* deshalb ungekürzt inszenieren, weil er ihn *per se* als Theaterstück begriff, dessen Möglichkeiten nicht mit der Lektüre erschöpft sind (und deshalb muss jeder untheatralische Versuch, auch dieser schriftliche, einem Werk wie *Merlin* auch nur ansatzweise in seinem Wesen näher zu kommen, zum Scheitern verurteilt sein). Andererseits macht es besonderen Spaß, aus eben jenen Gründen auch den vielstimmigen *Merlin* zu lesen – aber zurück zu den Clowns. „Man muß“, so Dorst weiter, „vergrößern“, man muß den Rhythmus finden. Zum Beispiel Clowndialoge im Zirkus, die sind doch immer für ein rundherum sitzendes Publikum gedacht, die Komik der wiederholten Sätze kommt daher. Und den Shakespearestücken merkt man noch an, dass sie für ein unruhiges Publikum geschrieben sind. Und für ein gemischtes Publikum“<sup>16</sup>.

Das Publikum sollte noch ein wenig warten. Das Projekt scheiterte zunächst, aber Dorst blieb gebannt von dem Stoff. So erklärt es sich nicht allein aus dramaturgischen Gründen, dass der Autor einen revuehaften, offenen Ansatz für das Drama vom Untergang einer Welt gewählt hatte. Er war nun frei, der Fülle des Stoffs in den verschiedensten Stil- und Tonlagen Raum zu geben, so dass am Ende ein Werk entstand, dessen gesamte Aufführungsdauer bei etwa acht Stunden liegen dürfte; kann sein, dass man eine halbe Ewigkeit benötigte, um die Dimensionen des Werks in Szene zu setzen. Die

---

16 Ebd., S. 14.

zeitliche Offenheit, auch die Offenheit bezüglich der zeitlichen Dramaturgie, bestimmte sich dabei auch aus dem Charakter der Titelfigur: „so wie Merlin, der Sohn des Teufels und einer frommen Frau, das Vergangene und das Zukünftige weiß und manchmal verwechselt, so gehe auch ich mit der Zeit verhältnismäßig frei um. Die Darstellungsart ist teils realistisch, teils phantastisch; ich vernachlässige hin und wieder auch die Kontinuität und die Einheit von Personen.“ So sollte *Merlin* auch als ein Exkurs über das Theater verstanden werden<sup>17</sup>.

Wohl nicht nur als ein Exkurs über das Theater, auch als einer über die Literatur, denn auch als Lesedrama eignet es sich vorzüglich. „Geschrieben ist das für ein Theater im Kopf“, sagte Dorst in seiner Poetikvorlesung<sup>18</sup>, aber es ist doch nur ein Teil der Wahrheit. Die meisten Szenen sind, wie von Dorst nicht anders zu erwarten, von großer szenischer Prägnanz; die Dialoge sind geschliffen und genau auf die Figuren abgestimmt. Gleichwohl dürfte ein Regisseur schon bei der Lektüre der ersten Nummer wenn nicht das Fürchten, so doch das Nachdenken lernen. Insgesamt besteht *Merlin* aus traditionellen Theaterszenen und aus epischen Beschreibungen phantastischer Begebenheiten, aus Blankversen und aus Dialogen, wie man sie bei Shakespeare erwarten würde. Es gibt Dialoge mit Regieanweisungen und Dialoge mit epischen Beisätzen. *Merlin* enthält Lieder, Balladen (in deutscher und keltischer und altfranzösischer Sprache) und einen (hinreißenden) Briefwechsel der Königinnen Isolde und Ginevra, die sich scharfzüngig und pathetisch, leidenschaftlich und boshaft über ihre Geliebten und die Schwierigkeiten der geheimen Liebe unterhalten. Was wie eine Übung in Avantgarde aussieht, wurde von Dorst zurückgewiesen: „Avantgardistisch will ich nicht sein – formale Spielereien und Theorien sind mir gewiss das Fremdeste und sind mir sogar hassenswert. Ich habe ein einziges Problem: das ist der Inhalt. Es gibt für mich nur Inhalt, Menschen, und daraus ergibt sich alles andere“<sup>19</sup>. Neben den bekannten mittelalterlichen Menschen treten auch solche der Neuzeit, der kollektiven Mythologie und der dorstschen Phantasie auf bzw. sie werden genannt. Schon das Personenverzeichnis dürfte einen Eindruck vom Reichtum des Stücks geben:

17 Ebd., S. 20.

18 *Sich im Irdischen zu üben*, S. 43.

19 Tankred Dorst, *Brief ans Fernsehen*, in: Tankred Dorst, *Werkstattberichte*, hg. von Günther Erken, Frankfurt/M. 1999, S. 101.

Christus, Engel und Geister. Der Teufel, heidnische Geister und Dämonen. Waldgeister, Naturgeister

Merlin

Die Riesin Hanne und ihr Bruder, der Clown. Verschiedene Personen, die ihnen begegnen [darunter ein Zuschauer und Rothschild]. – Der barbarische König Vortiger, sein Zauberer, sein Volk – König Uther Pendragon

König Artus – Königin Ginevra

Sir Lancelot vom See – Sir Mordred, König Artus' unehelicher Sohn, und seine vier Halbbrüder: der tapfere und strahlende Sir Gawain, der neidische Sir Agrawain, der stumpfe Sir Gaheris, Sir Gareth das Kind – Deren alte Mutter Morgause, die immer noch Liebhaber hat – Sir Ither mit der roten Rüstung – Der eitle Sir Lamorak – Der pedantische Sir Giflet – Der wütende Sir Orilus – Sir Iwain mit seinem Löwen – Der König von Cornwall und der König von Wales – Der grobe Sir Ironside – Der treue Sir Kay – Sein Vater Sir Ector von Maris, der Kay und Artus zusammen aufgezogen hat – Sir Segrumur – Die beiden hübschen jungen Ritter Sir Beauface und Sir Persant – Sir Turquine – Der schneeweiße Sir Galahad, Sohn von Sir Lancelot und Elaine – Elaine, die den verwirrten Sir Lancelot mit einem Trick verführt – Blasius, der Chronist – Der amerikanische Schriftsteller Mark Twain – Dagobert, der Müllmann – Der Tod, ein chinesischer Akrobat – Der Tod, der Grüne Ritter – Die hysterische kleine Astolat, die Sir Lancelot verfällt und sich umbringt – Ihr kummervoller Vater Sir Bernhard und Sir Lavaine, ihr Bruder – Die Zauberin Morgane le Fay, König Artus' Schwester – Die schöne Orgelouse, die die Männer haßt, bis sie Sir Gawain begegnet – Die hundert Frauen in Klingsors Turm – Mordreds unwürdiger Anhang: der Catcher mit den eisernen Zähnen, der tätowierte Matrose, die affenähnliche Mißgeburt, die beiden geschminkten Strichjungen, der fette Dandy mit Monokel, die elfjährige Nutte – Der kleine alte Papst

Parzival – Seine Mutter Herzeloide, die aus Kummer und Wut verrückt geworden ist

Zwei eitle Ritter, die Parzival für Engel hält – Die schöne Blanchefleur, die er liebt – Die kichernde Jeschute

Die kleine Waldnymphe Viviane, der Merlin verfällt

Soweit das Personal, zu dem in einem ersten Entwurf noch reale Figuren der Zeitgeschichte hinzutreten sollten: der berühmte Tänzer Vaslav Nijinski und Hermann Göring, der bayerische König Ludwig II. – wie Nijinsky eine zugleich historische wie mythisch aufgeladene, zudem mit dem Gralsmythos eng zusammenhängende Gestalt – und der amerikanische Präsident John F. Kennedy, der der Nachwelt als Herr eines erträumten, US-amerikanischen Camelot im Gedächtnis blieb. Und die Handlung des 270 Seiten ausfüllenden Dramas? Versuchen wir es: Vor Beginn der eigentlichen Handlung vertreibt Christus die heidnischen Götter. Merlin wird geboren und erhält von seinem Vater den Auftrag, die Menschen „zum Bösen zu befreien“. Er hat jedoch andere Pläne: er möchte ein ethisches Experiment durchführen und veranlasst seinen Schützling König Artus, die Tafelrunde, die Gemeinschaft der Gerechten und Gleichen, zu gründen. Artus heiratet Ginevra; als er ihr Bildnis betrachtet, sieht er im Hintergrund einen Tisch: dies soll das Modell des

Runden Tisches sein, den er denn auch bei einem widerspenstigen Schreiner in Auftrag gibt.

Die neue Gesellschaft, die sich der König erträumt, wird jedoch alsbald bedroht. Zum einen verliebt sich Ritter Lancelot in die Königin Ginevra, zum anderen will Mordred, der Sohn des Königs, den Artus einst aufgrund einer Prophezeiung töten wollte, die Macht an sich reißen. Als die Ritter der Tafelrunde erkennen, dass auch ihre Idee einer neuen Gesellschaftsordnung zu altern beginnt, gibt der Zauberer Merlin ihnen den Gedanken ein, den Heiligen Gral zu suchen, aber sie kehren alle enttäuscht an den Hof zurück. Nur Sir Galahad findet ihn scheinbar, und Parzival, der fern vom Hof als unschuldiger Gewalttäter aufwuchs, wird der Gnade des Grals teilhaftig. Lancelot, der sich unsterblich in die Königin Ginevra verliebte und vom Hof floh, um in der Wildnis zu verwildern, wird schließlich, nachdem er wieder zurückkehren durfte, von seinen ehemaligen Freunden, insbesondere von Gawain bekämpft, weil er mit der Königin schlief – nun steht Freund gegen Freund. Mordred, der einen unbändigen Hass auf seinen Vater Artus pflegt, erhebt sich gegen ihn, der ihm vertraute, als er ihn als Stellvertreter einsetzte, und hinterlässt ein „wüstes Land“. Er tötet seine Mutter Morgause und deren Liebhaber Sir Lamorak, und er überfällt die Königin Ginevra, als Artus weit entfernt von Camelot gegen Lancelot kämpft. Ginevra bleibt stark und Sir Lancelot treu. Gawain fällt im Kampf gegen seinen besten Freund Lancelot, Ginevra zieht sich in ein Kloster zurück, wo sie bald stirbt, und Mordred, der die Reichtümer des Landes verprasste und verschenkte, fällt schließlich in einer gewaltigen Schlacht im Kampf gegen Artus, der nach Avalon entückt wird, nachdem auch sein Heer vernichtet wurde. Am Ende kehren die heidnischen Götter wieder zurück, zurück bleibt ein erloschener Zwerghplanet namens Erde. „Die heidnischen Götter kehren zurück. Sie streichen um das Schlachtfeld.“ Dann sehen wir nur noch „Merlin im Weißdornbusch gefangen“, der ein trauriges Liebeslied singt.

Als Dorst bekanntgab, dass er ein Stück über die Tafelrunde schreiben wolle, da wurde er gelegentlich belächelt: ein Stück über das Mittelalter wolle er schreiben? Nein, sagt Dorst, die Zeit schreibt unausweichlich an den Stücken mit. Ein Mittelalterstück konnte auch 1981 kein Stück über das Mittelalter, sondern nur über uns Zeitgenossen sein. Wo und wann also spielt das Drama? In einem phantastischen Mittelalter, gestern, heute, morgen, überall. Damit war Dorst, der sich schon jahrelang mit dem Stoffkreis befasste, seiner

Zeit und der Mittelalter-Mode voraus; erst 1982 erschien die deutsche Übersetzung von Umberto Eco's *Il nome della rosa*, mit dem in Deutschland der sogenannte Mittelalter-Boom zwar nicht begann, aber überdeutlich wurde.

Die Modernität des Stoffs am Ende des 20. Jahrhunderts, das von nicht wenigen Zeitgenossen als neues *Fin de siècle* betrachtet wurde, ist schließlich offensichtlich. Dorst selbst kommentierte sein Stück mit der Bemerkung, dass die „Grundbilder unseres Lebens“ in den arthurischen Geschichten bereits enthalten seien. Er griff zurück auf das arthurische Modell einer zunächst funktionierenden, vorbildhaften Weltordnung, die sich im Lauf der Zeit selbst auflöst: es sind die alten blutigen Geschichten vom Vater- und Brudermord, die für die mittelalterlichen Bearbeiter der Legende noch in der absoluten Weltverlassenheit, der totalen Hinwendung zu Gott lösbar schienen. In letzter Konsequenz ließ man im 13. Jahrhundert die Helden im Kloster enden. Die Fronten haben sich heute verschoben, denn die Zerstörung unserer Welt durch Egoismus und irrationale Gewalt, wie sie nicht nur 1981 offensichtlich war, bot das ideale Leitbild, um das *Wüste Land*, so der Untertitel des Stücks, das an T. S. Eliots *Waste Land* von 1922 erinnert, mit der Gegenwart zu konfrontieren: durch die Darstellung in nicht nur mythischer Gestalt.

Was zunächst wie eine Nacherzählung der mittelalterlichen Legende anmutet, ist weit mehr als ein pseudo-historisches Gemälde. Sprachlich und bildlich ist das Werk so deutlich mit der Gegenwart verbunden, dass das mythische Geschehen und die Querelen unserer Zeit souverän ineins gesetzt werden. Um eines der beeindruckendsten Beispiele zu zitieren, aus Nummer 61, *Gralbilder*: „Christus am Kreuz. Riesige überfüllte Parkplätze, verstopfte Zufahrtsstraßen zu dem Hügel am Rand der Großstadt. Der Hügel ist aus dem aufgetürmten Trümmerschutt des Krieges entstanden und in eine künstliche kleine Gebirgslandschaft verwandelt worden. Rasen, blühende Büsche, schmale gewundene Pfade führen zum Gipfel hinauf, wo die Kreuzigung stattfindet. Große Zuschauermenge. Der sterbende Christus am Kreuz. Der Kriegsknecht stößt ihm die Lanze in die Seite, dreht sie in der Wunde um“...

*Apocalypse now*, so mag ein weiterer Untertitel des „Weltuntergangscouplets“ lauten, wie es Richard Wagner genannt haben mochte. Dorst bietet einen zivilisationsgeschichtlichen Entwurf, der scheitert, scheitern muss, weil keine Utopie und keine Ordnung so stark sind, dass sie sich gegen die normative Kraft des Faktischen, also die menschliche Zerstörungssucht, auflehnen können. Die Utopie der Artusgesellschaft von einem ewigen Frie-

densreich muss notwendigerweise zugrunde gehen, weil sie zu sehr auf dem Wunschbild eines erfüllten, andauernden Augenblicks beharrte, oder, wie Merlin im Gespräch mit König Artus meint, „die Geschichte die Utopie widerlegt“. Wie der Teufel so schön sagt: „Die Idealisten, die Gralssucher führen am Ende geradewegs ganze Völker in die Hölle! Zu mir“. Dass schon die leicht karikaturistisch angelegten Gralsritter der Komik nicht entbehren, ist kein Zufall. Kein Wunder also, dass Dorst den historischen Prozess hier nur mehr als „Trümmerhalde“ und „Scherbenhaufen“ darstellt. Der Autor wies selbst auf die Allgemeingültigkeit dieser Endzeitvision hin, als er den Anfang und das Ende der Zivilisation als Momente einer überall verstehbaren Geschichte bezeichnete: ohne jegliches Prinzip Hoffnung: „Das wüste Land, die unbehaute Welt, über der ein dünner Teppich von Zivilisation liegt, der sehr leicht wieder zerreißt“<sup>20</sup>. „Alles was ist, endet“, wie es in Wagners *Ring des Nibelungen* treffend heißt.

Dies aber ist eines der Motive des Dramatikers Dorst. In Zusammenhang mit dem Projekt *Finsternis* hat er es auf den Punkt gebracht: „Was ich zeigen möchte, ist der von Gott verlassene Stoff der Welt“<sup>21</sup>. Hans Mayer hat einmal in einer Rede auf Tankred Dorst, am Ende des zweiten Jahrtausends, darauf hingewiesen, „dass unsere Welt der verschwindenden Bürgerwelt im Bewußtsein der noch überlebenden Zeitgenossen gleichgesetzt werden muß mit einem *Ende der Aufklärung*. Was immer die bürgerliche Aufklärung bekämpft und scheinbar ausgetrieben hatte, ist wieder gegenwärtig geworden. Die Folter und die Völkerwanderung, die Religionskriege und die Verachtung von Menschlichkeit“<sup>22</sup>. Dies ist auch Dorsts Thema, wenn König Artus, der alt gewordene König, der angetreten war, einen menschlichen Staat zu gründen, schon während des laufenden Experiments feststellen muss, dass irgendetwas nicht stimmt mit der Aufklärung. Der Mensch sei nicht gemacht für Utopien: diese Grundüberzeugung des Dramatikers Dorst manifestiert sich in einem Großwerk über das Scheitern einer Idee, die zwar groß ist, aber angesichts der menschlichen Schwäche(n) unrealisierbar bleiben muss. Der Mensch, so Dorst, „ist seinem Entwurf nicht gewachsen. Er ist für seine eigene Utopie nicht geeignet. Das ist das Drama“<sup>23</sup>. Als Dorst 2006 Richard

20 Tankred Dorst (wie Anm. 12), S. 177.

21 Ebd., S. 32.

22 Hans Mayer, *Max Frisch, Tankred Dorst und die Aufgabe der Aufklärung*. Zürcher Rede für Tankred Dorst am 15. November 1998, In: Tankred Dorst, *Noch einmal Öderland*, Frankfurt/M. 1999, S. 57.

23 Merlin. Programmheft Akademietheater Wien 1999, S. 44.

Wagners *Ring des Nibelungen* in Bayreuth inszenierte, konnte der Zuschauer im zweiten *Walküre*-Akt auf einen „Abstellplatz der Geschichte“ schauen, angefüllt mit den monumentalen Bruchstücken einstiger Denkmäler. „Ausrangierte Götter“, so nannte der inszenierende Dramatiker das, und er zählte in seinem Notizbuch zur Inszenierung unter anderem Christus, Stalin, ein „Naziemblem“, Luther und den Papst, Bismarck, Napoleon, Mao, Friedrich den Großen sowie Marx und Engels auf<sup>24</sup>. Gleichgültig auch, unter welchem Stern – einem demokratischen oder einem diktatorischen – die Menschheitsbeglückter auf die Erde kommen mögen: zum Scheitern sind sie verurteilt. *Merlin* haftet in diesem Sinn, also in der Kritik an einer Ideologie, nichts Ideologisches an, indem es das Ideologische jeder Couleur darstellt. Die Sympathien des Autors sind gleichwohl offensichtlich; sie liegen eher beim müden König als bei seinem Widersacher, dem Sohn Mordred, dessen Bosheit unverstellt ist, ein Selbstzweck im Kampf gegen das Andere, mag der sich auch aus der frühkindlichen Psyche dessen erklären, dem bewusst ist, das sein Vater ihn einst umbringen wollte. Dorst macht klar, dass dieses Wissen angesichts der Gewalt denn doch wenig wiegt; die Vernichtung legitimiert sich eben nicht aus jenem paradoxen Bonmot, demzufolge angeblich das Böse „als Werkzeug des Guten“ diene<sup>25</sup>. „Ich glaube nicht an die kreative Kraft des Bösen“, so Ursula Ehler<sup>26</sup>. Nein, Mordred ist kein gefallener Engel, und das Böse ist zeitlich begrenzt, so wie das Gute. Mitten im Stück erhalten wir eine Ahnung von den Zeitdimensionen, als Merlin sich einen tödlichen Scherz mit Sir Beauface, Herrn Schöngesicht erlaubt. Als dieser zusammen mit Sir Persant sich über die alten Herren der Gralsrunde lustig macht, fordert ihn Merlin auf, seinen Kopf in das Wasser einer Schüssel zu tauchen. Er tut's – und nach 12 Sekunden ist er zu einem Greis mutiert. *Ist mir mein Leben geträumt?*

Man sieht: Merlin gibt Artus die Idee der Utopie ein, aber er ist kein bloßer Idealist<sup>27</sup>. Er ist ein Magier, Zauberer, Entertainer und Spielleiter<sup>28</sup>, ein „verrückter Ire, ein Schmutzkerl“<sup>29</sup>, „Trickster, Schwindler, Philosoph und

24 Tankred Dorst, *Die Fußspur der Götter. Auf der Suche nach Wagners Ring*, München 2006, S. 37.

25 Merlin. Programmheft Akademietheater Wien 1999, S. 43.

26 *Merlins Zauber*, S. 75.

27 Ebd., S. 39.

28 Ebd., S. 20.

29 *Dialog*, S. 31.



Zauberer in einem<sup>30</sup>. Er kommt bereits als wissender, zeitungslesender Greis auf die Welt, aber seine Möglichkeiten, in den Lauf der Geschichte einzugreifen, sind doch begrenzt. Hinter seiner fast schlafwandlerisch ausgesprochenen Aufforderung, den geheimnisvollen Gral zu suchen, steckt also kein Prinzip Hoffnung, sondern vielleicht nur der Mut der Verzweiflung – als könne durch eine große Aufgabe die Aufgabe des Imperiums noch einmal aufgeschoben werden. „Merlin ist geboren, um die Welt dem Teufel zuzuführen, er wehrt sich aber gegen seinen Vater“<sup>31</sup> – ein Prototyp der Söhne, die sich im Verlauf des Stücks gegen ihre Väter stellen werden. Er ist zugleich ein Prophet wie ein Opfer der Geschichte, doch die Geschichte – die historische wie die psychologische – erschließt sich bei Dorst mehr noch bei Parzival – einer Figur, für die er sich nach eigenem Bekunden besonders interessierte –, die ich zum Schluss genauer betrachten möchte, weil sie für Dorsts kritische wie liebevolle Menschenkunde entscheidend ist.

Was die Mutter Herzeloide ihm in Form einer Warnung vor der düsteren und mörderischen Ritterwelt als Erziehungsmaxime auf den Weg gibt, ist zutiefst wahr: „Die Menschen sind schlimmer. Sie töten mit Absicht. Sie streiten, kämpfen, schlagen, stechen aufeinander ein.“ Die höfischen Damen, die Tapferkeit und die sogenannte Ehre, sie sind für Herzeloide nichts weiter als eine „Drohung des Todes“. Und sogar weiter: „Ein Freund ist eine Drohung des Todes.“ Das ist keine Denunziation des Freundesbegriffs, sondern eine prophetische Vorwegnahme der späteren Katastrophe, zumal des Kampfs zwischen Lancelot und Gawain. Ritterschaft ist etwas ausschließlich Tödliches, ja sogar die reine Menschlichkeit ist, auch im Fall Parzivals, etwas Fürchterliches. Wenn der Heißsporn besinnungslos lachend die Rüstung des kaltblütig getöteten Herrn Ither aufschneidet, so sticht er auf bestialische Weise das Fleisch des Roten Ritters stückweis mit dem Messer aus dessen Panzer heraus, „wie das Fleisch eines Hummers aus der halbgeöffneten Schale“. Die Handlung ist vollkommen naiv, aber von äußerster Brutalität – eine realistische Darstellung kindlicher Psychologie, die in jedem Lehrbuch infantil asozialen Verhaltens erscheinen könnte.

Die Tatsache, dass er plötzlich Gott zu suchen beginnt und dabei „wie ein Blinder durch die Welt rennt“, ist ebenso Ausfluss seines kindlichen Glaubens, es mit jedem aufnehmen zu können. Für Parzival ist Gott nur ein Feudalherr über König Artus, dem man zu dienen hat, weil er der mächtigste ist,

30 Tolstoy, S. 44.

31 *Dialog*, S. 30.

aber nicht, weil man den inneren Antrieb besitzt, sein Seelenheil in Gott zu finden. Wo soll diese Suche hinführen? Gott selbst ist in dieser Welt nur als *deus absconditus*, als abwesender Gott denkbar, der nicht einmal für Schuldzuweisungen taugt.

Dass Merlin mit Parzival zunächst nichts zu tun haben will, ist unmittelbar verständlich. Was Mitleid ist, wird ihm auch später vom Magier kaum beigebracht; vom Fragen und Weinen, von der Liebe erfährt er lange nichts, obwohl doch seine Mutter ihn mit ihrer Art von besitzergreifender Liebe fast erdrückte. „Ich bin Parzival!“ – auf diese Formel beschränkt sich lange sein simpler Katechismus. Die Direktive des Magiers: „Ändere dich! Ändere dich!“ wird erst dann bei ihm ankommen, als fast alles zu spät ist: als nämlich die Gralssuche offiziell zu einer sinnlosen Übung verkommen ist. „Du mußt dein Leben ändern!“, so lautet übrigens auch, gesperrt gedruckt, jener Befehl, der in der vierzeiligen Nummer 71 „in den Nachthimmel geschrieben“ steht, ein Befehl, der sich an „hundert Millionen Menschen“ wendet.

Merkwürdigerweise ist es schließlich nur noch Parzival, der auf der Suche ist und Gawain beschuldigt, sein Ziel aus den Augen verloren zu haben. Er selbst aber zweifelt ebenso: „Ich bin müde, Gawain.“ Vielleicht ist dieser von Widersprüchlichkeiten durchsetzte – und daher umso menschlichere, durchschnittlichere – Parzival nicht mehr als ein Versuchsobjekt für Merlin, der, als wäre er der Autor Tankred Dorst, über ihn meint: „Er beschäftigt meine Phantasie ... ich möchte wissen, was ich aus ihm machen kann. Ich stelle Situationen für ihn her, möchte sehen, wie er reagiert, ob er sich verändert, seine Reaktionen sind sehr interessant. Ich denke schon manchmal, er ist eine Erfindung von mir, wie eine Romanfigur.“

In Wirklichkeit also hat Parzival nie eine Chance den Gral zu finden. „Der Gral, ein unendlich schöner Ton“ – so lautet Dorsts Definition des filigran-ätherischen Ideengebildes. Wenn der Clown in Nummer 59 den Gral „hier“ sucht, wo er ein Loch in die Erde gräbt, so ist dies wohl mehr als eine absurde Aktion, sondern eher von einer höheren Weisheit, die allen Gralsrittern abgeht: „Alle gehen sie von zu Hause weg, weit fort! Sie ziehen in der ganzen Welt herum. Weit weg! In die Ferne! Ich bleibe, wo ich bin. Hier! Hier ist doch auch weit weg von anderswo.“ Die verloren gegangene Idee, sie wird gesucht von den Gralsrittern, die ausgeschickt werden von Merlin, der selbst nicht mehr an die Ideale und die Erlösungsmöglichkeit der arthurischen Gesellschaft zu glauben vermag, weil er genau weiß, dass Lancelot und Mordred den Untergang des Reiches herbeiführen werden.

Mit Erlösung, also dem klassischen Parzival-Begriff, hat dieser Parzival, der tödliche Tor, wenig zu tun: auch der sieche König Amfortas ist nur, wie der Vogel und der Stein, auf den Parzival in sinnlosem Übermut einschlägt, eine Verwandlung des Zauberers Merlin – zu erlösen wäre nur die Gesellschaft von ihrem selbstzerstörerischen Hass, von ihren Mordtaten und gänzlich unidealistischen Nicht-Überzeugungen. Wenn es aber keinen Fischerkönig gibt, der zu erlösen ist, dann wird auch Parzivals ganzes Tun sinnlos. Folgerichtigerweise gibt es daher auch keine zweite Chance für ihn, die erlösende Mitleidsfrage – Wolframs von Eschenbach „Oheim, was wirret dier“ (Oheim, was quält dich) – zu stellen. Genug, dass er bei der ersten Begegnung mit Merlin-Amfortas nicht fragt, weil es ihn „ja nichts anging“. Hier wird kein Gralskönig von seiner Krankheit geheilt, hier wird kein neuer Gralskönig in sein Amt eingesetzt. Zuletzt aber erkennt Parzival, dass er „den Menschen“ in all seinem Leid „erkennt“; ein Hoffnungsschimmer blitzt da auf – oder scheint es nur so?

Auch der Gral existiert nicht; nur der verrückte Sir Galahad sieht ihn, bevor alles zu spät ist. Er ist es dann, wohl nicht zufällig, der als erster, wörtlich, zwischen den feindlichen Heeren der Endschlacht „zermalmt“ wird. Man muss kein Mitleid haben mit dem Albino; Galahad ist der beste Beleg für die These, dass Heiligkeit, geht sie mit völliger Gefühllosigkeit gegenüber dem Leid der Welt einher, tödlich keimfrei sein kann. Man könnte annehmen, dass Dorst die Utopien verneint, weil sie entweder in die Vernichtung oder den Wahnsinn treiben – dem ist durchaus nicht so. Nur hält es Dorst mit den kleinen Zielen, die schwer zu erreichen sind, wie es nicht allein die Geschichte des großen Liebespaares Lancelot und Ginevra zeigt, die wenigstens in einigen Momenten das Glück erfahren: das Glück, zwischen den Widersprüchen der selbst gesetzten Pläne und dem Leben einen Ort zu finden, der einmal nicht blutdurchtränkt ist. Die Geschichte der Menschheit ist mit dem Scheitern der Tafelrunde nicht an ein Ende gekommen, auch Tankred Dorst hat darauf hingewiesen, dass Utopien niemals aussterben dürfen. Nein, Dorst schrieb mit seinem *Merlin* kein Behauptungsstück, kein Thesentheater. Er schrieb in erster Linie ein Theater für Menschen: für darzustellende und darstellende. Er schrieb ein Schauspielertheater zwischen Märchen, Mythos und einer immerwährenden Moderne, die es erklärbar macht, warum *Merlin* sich seit 1981 in den verschiedensten gesellschaftlichen Konstellationen, Krisen und Stimmungen bewährt hat: als lustvolles Theater auch über das Theater und seine zauberhaften Möglichkeiten.

Kurz, bevor Dorst den Bayreuther Ruf erhielt, den *Ring des Nibelungen* zu inszenieren, schrieb er, Henry Purcells Semiopera *King Arthur* weiterdichtend, *Purcells Traum von König Artus* – einen Traum vom Theater. Seltsame Gestalten bevölkern da die Ruine eines alten Opernhauses<sup>32</sup>. Es soll abgerissen werden, aber die Operngeister wehren sich gegen ihre Vertreibung. Der Rest ist, wie bei Wagner, wie bei Purcell, manchmal wie bei Dorst, die Liebe: „’Tis love, ’tis love, ’tis love that has...“. *I attempt from love’s sickness to fly in vain*, diesen Gesang hatte 25 Jahre zuvor der Alte im Weißdornbusch angestimmt, zauberhaft klingt er – nicht allein mit der Stimme Alfred Dellers, die Tankred Dorst so inspirierte – noch in die Gegenwart. Peter Lühr war der erste Merlin, er sollte nicht der letzte sein.

---

32 Wenigstens in einer Fußnote soll auf die Fragmente einer zukünftigen Merlin-Oper nach dem Text von Tankred Dorst verwiesen werden: Manfred Trojahn komponierte 1995/96 den *Merlin-Prolog* für Soli, Chor und Orchester (konzertante Uraufführung: 15. September 2006, Tonhalle Düsseldorf). Daneben schrieb er weitere Werke mit Bezügen zu Dorsts *Merlin*: die Sinfonie Nr. 4 für Tenor und Orchester (1992), *Ginevras Lied* für Violine (1995), *Drei Stücke zu Merlin*: *Cornisches Nachtlid* (1993/94), *Galahads Tanz* (1998), *Dunkel – im gleißend hellen Licht* (1995).

KNUT HOLTSTRÄTER (Thurnau)

## Überlegungen zu Karlheinz Stockhausens LICHT unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeption des Buches Urantia

LICHT steht in ursächlichem Zusammenhang mit der Entstehung der Welt, der Entstehung der Menschheit und des Lebens. Für mich persönlich bedeutet LICHT als die Urform des menschlichen Lebens gleichzeitig Gottes Kraft und Gottes Energie. Aus diesem Verständnis entstehen meine Kompositionen, ich selbst sehe mich innerhalb dieses Feldes nur als Handwerker.  
Karlheinz Stockhausen 1996<sup>1</sup>

Über Stockhausen und den Zyklus LICHT zu sprechen, ist ein schwieriges Unternehmen. Viel Polemik ist von den Stockhausen-Gegnern, aber auch Stockhausen-Anhängern in die langjährige Debatte über LICHT eingebracht worden, so dass das Reden über Stockhausen schnell zur Glaubenssache werden kann. Mittlerweile ist, sicher auch durch Stockhausens Tod im Jahr 2007, ein wenig Ruhe in die Diskussionen eingekehrt, aber immer noch muss man sich als Musikhistoriker durch das Dickicht der alten Diskurse schlagen. Ich werde das heute versuchen, auf die Gefahr hin, auch einmal daneben zu hauen oder mit der Machete in einer besonders dicken Liane stecken zu bleiben. Meine Einstellung zu Stockhausens Zyklus LICHT ist eher agnostisch geprägt. Vielleicht gelingt es mir aus dieser distanzierten Perspektive, dem Leser ein paar Aspekte von Stockhausens Musiktheater und Musik- und Weltanschauung näher zu bringen, ohne die Gretchen-Frage stellen zu müssen.

Der LICHT-Zyklus lässt den musiktheatralen Gigantismus des neunzehnten Jahrhunderts im Bereich der zyklischen Kompositionen, beispielsweise Richard Wagners viertägigen *Ring* oder Felix Draesekes ebenfalls viertägigen Oratorien-Zyklus über das Wirken Christi, klein aussehen. LICHT

---

1 Karlheinz Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater. Der Auslöser für den Wochenzyklus LICHT*, in: Musik + Dramaturgie. 15 Studien. Fritz Hennenberg zum 65. Geburtstag, hg. von Beate Hiltner-Hennenberg, Frankfurt/M. 1997, S. 165-176, hier S. 167.

ist über insgesamt sieben Tage angelegt. Obwohl sich die Figuren und das musikalische Personal im Kern über die sieben Tage nicht ändern, benötigt man für jeden Tag jeweils andere Ensembles und andere Räume mit entsprechender Bühnentechnik. Der bekannteste Teil aus LICHT ist sicher das so genannte *Helikopter-Streichquartett*, bei dem ein Streichquartett vom Auf- führungssaal zu einem Flugplatz gefahren wird, dort in vier Hubschrauber verteilt wird und sowohl musikalisch als auch real ‚in die Lüfte steigt‘.

Zuerst werde ich einen kurzen Gesamtüberblick über den Zyklus geben, dann werde ich auf die Figuren und deren Erscheinungsweisen im Zyklus eingehen. Die Figuren führen uns zu einem für die Frage des Welttheaters wichtigen Problemfeld, und zwar zu Stockhausens Rezeption des so genannten Buches *Urantia* und dessen Einfluss auf den Zyklus. Von diesen inhaltlichen Aspekten führt uns Stockhausens Konzept der Formelkomposition zu musikdramaturgischen und musikalischen Aspekten, die an Beispielen aus der Oper DIENSTAG eingehender betrachtet werden sollen. Zum Schluss möchte ich nochmals einen großen Blick auf den Zyklus werfen und hinsichtlich der Werkgenese die Frage des Welttheaters beleuchten (s. Tab. 1 auf S. 223)<sup>2</sup>.

Die einzelnen „Tage“ sind in sich konzipierte Bühnenwerke, deren Länge von zwei bis zu viereinhalb Stunden reicht. Formal umklammert werden die einzelnen Werke durch den jeweiligen Tages-Gruß und den Tages-Abschied. Dabei handelt es sich um Chor- und Orchesterwerke, die weitgehend konzertant aufgeführt werden. Der Gruß fungiert als Ouvertüre, der Abschied als Nachspiel des Abends. Die weitere Einteilung ist jeweils sehr unterschiedlich. Beispielsweise ist DONNERSTAG, welches Stockhausen zuerst konzipiert und uraufgeführt hat, in drei Akte eingeteilt, während SONNTAG, der letzte aufgeführte Teil, aus fünf sogenannten Szenen besteht. Unterhalb dieser Ordnungsebene gibt es noch weitere Unterteilungen in kleinere szenische oder musikalische Abschnitte.

---

2 An dieser Stelle sei der Stockhausen-Stiftung herzlich für die freundliche Genehmigung und Bereitstellung des Bildmaterials zum Wiederabdruck gedankt. Der Zyklus selbst ist komplett als Partitur und auf Tonträger erhältlich, beides wird vom Stockhausen-Verlag vertrieben. Veröffentlichte Videoaufzeichnungen zu LICHT gibt es nur vereinzelt, meistens handelt es sich dabei um quasi-theatrale oder konzertante Aufführungen einzelner Teile. Wie bei Theaterproduktionen üblich liegen die Nutzungsrechte der Mitschnitte bei den Theatern.

**MONTAG**

Eva-Gruß | Evas Erstgeburt | Zweitgeburt | Evas Zauber | Eva-Abschied

**DIENSTAG**

Dienstags-Gruß | Jahreslauf | Invasion – Explosion mit Abschied

**MITTWOCH**

Mittwochs-Gruß | Welt-Parlament | Orchester-Finalisten | Helikopter-Streichquartett |  
Michaelion | Mittwochs-Abschied

**DONNERSTAG**

Michaels-Gruß | Michaels Jugend | Michaels Reise um die Erde | Michaels Heimkehr |  
Michaels-Abschied

**FREITAG**

Freitags-Gruß | Freitag-Versuchung I | Freitag-Versuchung II | Freitags-Abschied

**SAMSTAG**

Luzifer-Gruß | Luzifers Traum (Klavierstück XIII) | Kathinkas Gesang (Luzifers Requi-  
em) | Luzifers Tanz | Luzifers Abschied

**SONNTAG**

Lichter-Wasser (Sonntags-Gruß) | Engel-Prozessionen | Licht-Bilder | Düfte-Zeichen |  
Hoch-Zeiten | Sonntags-Abschied

Tab. 1: Die sieben Tage der Woche

Stockhausen hat an dem Zyklus insgesamt etwa 26 Jahre gearbeitet, von 1977 bis 2003, er ist also in werkbiographischer Hinsicht der zentrale Komplex innerhalb seines Gesamtwerks. Welchen Stellenwert Stockhausen dem LICHT-Zyklus in seinem Lebenswerk einräumt, wird an der von ihm grafisch konzipierten und autorisierten Werkübersicht, die das Deckblatt des aktuellen Werkkatalogs ziert, deutlich. Dort sind seine Werke auf einer spiralförmig angelegten Zeitleiste angeordnet, wobei das Gesamtwerk sich von den im Innern der Spirale befindlichen frühen Werken nach außen zu seinen letzten Werken entfaltet. Die Werke innerhalb des LICHT-Kontextes sind in dieser Zeitleiste grafisch deutlich abgehoben.

## **Die Hauptfiguren**

Zentrum des Zyklus sind drei Hauptfiguren, die einen Konflikt kosmischen Ausmaßes austragen: EVA, MICHAEL und LUZIFER. Oder in Stockhausens Worten:

Der Grundgedanke war, dass es drei Hauptgestalten in LICHT gibt, nämlich MICHAEL, den Kosmo-Kreator unseres lokalen Universums und meinen Meister und Lehrer. Dann EVA als Geist, verantwortlich für die Lebewesen auf vielen bewohnten Planeten, und LUZIFER als der nicht mehr verantwortliche Lenker unseres engeren Bereiches des lokalen Universums<sup>3</sup>.

Die eigentümlichen Formulierungen werden später noch erhellt. Zunächst sei hier lediglich das Augenmerk auf die Dreierkonstellation gelenkt.

Offensichtlich ist, dass alle drei Figuren biblischer Herkunft gewesen sind. (Dass Erzengel Michael unter anderem für die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies zuständig gewesen sein soll, ist nicht im Alten Testament zu finden, sondern eine spätere Zuschreibung.) Stockhausen weist jedoch darauf hin, dass die sich durch diesen Kontext ergebenden Bedeutungen nur einen Bruchteil des von ihm implizierten Bedeutungsspektrums ausmachen:

ein weiblicher Geist, EVA (auch Aphrodite, Venus); dann MICHAEL (auch Thot, Hermes Trismegistos, Jovis, Thor oder Donar, in der ältesten Tradition des vorderen Orients Mikael, Schutzgeist der Hebräer, und noch weiter zurück Mitra, der den Bullen tötet); und der dritte ist der Engel des Lichtes, LUZIFER, ebenso eine Urgestalt, seit wir Geschichte erforschen können<sup>4</sup>.

Im Laufe der Handlung ergeben sich zwischen diesen drei Hauptfiguren verschiedene Konstellationen, vom offenen Konflikt (zwischen MICHAEL und LUZIFER) über die taktische Verführung (EVAs von LUZIFER) bis hin zur glücklichen Vereinigung von MICHAEL und EVA. Die Figurenkonstellationen der jeweiligen Opern sind hier angedeutet:

---

3 Interview mit Anette Kanzler anlässlich der Uraufführung von FREITAG (Anette Kanzler, *LICHT. Das Welttheater des Karlheinz Stockhausen* [FREITAG], Fernsehdokumentation, MDR/WDR 1996, dort ca. 6'53"). Vgl. auch die überarbeitete Fassung dieses Interviews: Karlheinz Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 1), S. 166.

4 Karlheinz Stockhausen, *Die sieben Tage der Woche* (Gespräch mit Rudolf Werner am 19. 12. 1980 in Kürten), in: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 6: 1977-1984. Interpretationen, hg. von Christoph von Blumröder, S. 152-171, hier S. 153. In MICHAELS HEIMKEHR, dem III. Akt von DONNERSTAG wird dies im Libretto-Text (Partitur, S. H I) angedeutet: „Mikael | willkommen Sohn der Liebe | MICHAEL Gottes Sohn | Schutzgeist der Menschen | LICHT | HERMES-Christos | Thor-Donar“.



Tag	„Lebensstadien“ bzw. Themen	Einzel- konstellation	Paar- konstellation	Dreier- konstellation
MONTAG	Geburt	EVA		
DIENSTAG	Krieg		LUZIFER, MICHAEL	
MITTWOCH	Frieden			EVA, LUZIFER, MICHAEL
DONNERSTAG	Lernen	MICHAEL		
FREITAG	Versuchung		EVA, LUZIFER	
SAMSTAG	Tod	LUZIFER		
SONNTAG	Hochzeit		EVA, MICHAEL	

Tab. 2: Die Tage, ihre Themen und Protagonisten<sup>5</sup>

Die anderen in den jeweiligen Opern auftretenden Personen und Figuren lassen sich als Stellvertreter, Reinkarnationen oder Manifestationen der drei Hauptfiguren verstehen:

Wenn ich es richtig sehe, so gibt es in LICHT nicht Menschen, wie sie im allgemeinen im Leben vorkommen, sondern sie sind Emanationen von LUZIFER, EVA und MICHAEL. Sie deuten in jeder Situation an, daß der Mensch sich in einem Zustand der Verwandlung zu etwas anderem befindet. Die Darsteller in LICHT stellen Wesen vor, wie sie vielleicht einmal in der Zukunft existieren könnten; Wesen, die zwar auf diesem Planeten leben, deren Heimat jedoch im Kosmos ist. Sie sind scheinbar auch menschlich, wie wir als Zuschauer und Zuhörer, aber ihre Rollen sind nicht zeitgebunden<sup>6</sup>.

Um diese Emanationen angemessen darzustellen, verwendet Stockhausen mehrere theatrale Darstellungsweisen<sup>7</sup>:

<sup>5</sup> „Lebensstadien“ nach Markus Wirtz, *Licht. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen*, Saarbrücken 2000, S. 28.

<sup>6</sup> Stockhausen, *Die Essenz des Komponierens* (28. Mai 1996), in: Rudolf Frisius, *Karlheinz Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche mit Karlheinz Stockhausen*, Mainz u.a. 1996, S. 345-358, hier S. 356. Vgl. hierzu Katerina Grohmann, *Karlheinz Stockhausen. Oper MITTWOCH aus LICHT*, Kassel 2010, S. 88-94, hier S. 93: „Die Figuren der betreffenden Oper, durch die Teilglieder der Superformel definiert und durch die zahlreichen Darsteller zeitweise vertreten, lassen sich nicht als fixierte, in bestimmte Personen umgesetzte und durch die gesamte Handlung als die ‚gleiche Linie‘ verfolgenden Gestalten erfassen. Sie sind variabel in ihrer Verkörperung und entziehen sich so eindeutigen Assoziationen [...]“.

<sup>7</sup> Die ersten beiden Darstellungsweisen sind von Frisius, *Anmerkungen zu Karlheinz Stockhausens Montag aus LICHT*, in: Karlheinz Stockhausen MONTAG aus LICHT, Programm buch hg. von der Alten Oper Frankfurt, Frankfurt/M. 1988, Bl. 22v-29v, hier Bl. 24v, übernommen.

<b>Figur</b>	<b>Vokale Darstellung</b>	<b>Instrumentale Darstellung</b>	<b>Gestische Darstellung</b>
EVA	Sopran	Bassetthorn	tanzende Flötistin bzw. Hosenrolle AVE/Kinderfänger (Montag)
MICHAEL	Tenor	Trompete	Tänzer (Donnerstag)
LUZIFER	Baß	Posaune	Stelzenläufer (Samstag)

Tab. 3: Die Figuren und ihre Darstellungsweisen

Die Frage nach dem Grund für diese Aufteilung beantwortet er als Musikdramaturg:

Dafür gibt es kein besonderes Argument. Ich habe mir am Anfang der Arbeit überlegt, wie ich im Musiktheater die traditionellen Funktionen des Körpers als Tänzer, der Stimme als Sänger und des Instrumentalisten (der bisher nur als ‚Begleiter‘ betrachtet wurde) vereinigen könne. Wenn ich zum Beispiel einen rasanten Tanz haben will und gleichzeitig gespielt und gesungen werden soll, so kann das nicht von derselben Person aufgeführt werden. [...] Insofern habe ich also jede der Hauptpersonen Michael, Eva und Luzifer in drei Gestalten komponiert, und ich werde diese auch immer wieder – je nach Situation – entweder einzeln oder zu zweit oder zu dritt verwenden, wenn ich einen Kontrapunkt zwischen Tanz, Stimme und Instrument brauche<sup>8</sup>.

Diese Möglichkeit der mehrfachen Manifestationen muss berücksichtigt werden, wenn man von der ‚Handlung‘ der einzelnen „Opern“ – so Stockhausens Bezeichnung der Tage – spricht. Dabei lässt sich zwischen zwei Arten der Manifestation unterscheiden: zum einen die in der Tabelle dargestellten theatralen Umsetzungen einer Figur auf der Bühne. Oft sind dadurch mehrere MICHAELS, EVAs und LUZIFERs gleichzeitig auf der Bühne zugegen. Zum anderen finden sich von diesen Hauptfiguren beziehungsweise ‚den höheren Wesen‘ quasi abgeleitete kleinere Figuren, welche sich auf Ebene der sterblichen Menschen bewegen, die jeweils in kleineren Handlungszusammenhängen die Motive und Eigenschaften der Hauptfiguren repräsentieren. So sagt Stockhausen beispielsweise zu DIENSTAG:

MICHAEL [kommt] eigentlich nur im JAHRESLAUF in vier Versuchungen als Tenor vor, und später in der Szene PIETÀ als Trompeter, der im Kampf fällt. MICHAEL tritt also nicht eindeutig erkennbar – wie in den anderen Teilen von LICHT – als eine Hauptfigur auf<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Stockhausen, *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 156.

<sup>9</sup> Karlheinz Stockhausen, *Für die Zukunft von LICHT kann man nur beten*, S. 55, in: Programmheft zu FREITAG aus LICHT, hg. von der Stockhausen-Stiftung für Musik in Zusammen-

Die Gebundenheit der jeweiligen Tage an spezifische Themen und Figuren führt Stockhausen auch in anderen Kategorien weiter. (Die Inhalte der folgenden Tabelle habe ich aus dem Text der *Sieben Lieder der Tage*, die in MONTAG von Knaben gesungen werden, entnommen (s. Tab. 4 auf S. 228).

Solche übergreifenden Ordnungsversuche stellen in der westeuropäischen Avantgarde keine Seltenheit dar, sondern sind auch bei anderen Komponisten seiner Generation durchaus üblich gewesen. Stockhausen schafft hier zunächst ein Ordnungstableau, das ihm bei den weiteren Kompositionsentscheidungen Regeln vorgibt und ihn davor bewahrt, den roten Faden zu verlieren. Angesichts des etwa 26jährigen Schaffensprozesses ist das sicher eine gute Entscheidung gewesen.

Neben solchen Aspekten wie den Stimmäußerungen, den Farben, den mythischen Elementen und den Sinnen, die in Musik, Gestik und Bühnentechnik sicher gut umzusetzen sind, nutzt er offensichtlich auch Kategorien wie die ‚Himmelskörper‘, ‚Tugenden‘ und ‚Geistige Qualitäten‘, die eher mit der in den ‚Lebensstadien‘ oder Themen angedeuteten Rahmenhandlung des Zyklus Wechselwirkungen zeigten. Deutlich wird dies beispielsweise am Dienstag, dem so genannten Kriegstag, an dem die Emanationen LUZIFERS und MICHAELs aufeinandertreffen: Natürlich ist diesem Tag der Himmelskörper zugeordnet, der nach dem römischen Kriegsgott *Mars* benannt ist; auf dem Schlachtfeld wird auch *geschrien*; die Kämpfer zeichnen sich durch *Tapferkeit* aus; sie sind von *Idealen* geleitet und mit *Hingabe* bei der Sache; die *Erde* ist mit dem *roten* Blut der Gefallenen getränkt. Das Signal-Instrument auf dem Schlachtfeld ist die *Trompete*, die *Posaune* ist ja aus dem Alten Testament als strategische Waffe bekannt. Wie das *Schmecken* hier hineinpasst, ist mir ein Rätsel, aber Stockhausen bringt es mit auf die Bühne: Und zwar werden im ersten Akt von Dienstag, im so genannten Jahreslauf die als ‚Jahresläufer‘ bezeichneten Tänzer in ihrem Tun durch vier Versuchungen LUZIFERs unterbrochen. Die zweite Versuchung stellt ein Koch mit exquisiten Speisen dar.

---

arbeitet mit Fritz Hennenberg und Regine Palmai, Dramaturgie Oper Leipzig, 1996, S. 55-71, zit. nach Grohmann, *Mittwoch* (wie Anm. 6), S. 77. Grohmann wendet aber ein, dass es die Truppen sind, die den Eindruck der Vervielfältigung der Figuren erzeugen.

Tag	Himmelskörper	Lebensstadien bzw. Themen	Figuren	Menschliche Äußerung	Tugend	Hauptfarben	Stimme/Instrumente	Element	Sinn	Geistige Qualitäten
MONTAG	Mond	Geburt [der Kinder]	EVA	Rauschen	Mut	Grün	Sopran	Wasser	Riechen	Zeremonie und Magie
DIENSTAG	Mars	Krieg	LUZIFER - MICHAEL	Schreien	Tapferkeit	Rot	Trompete und Posaune	Erde	Schmecken	Ideale - Hingabe
MITTWOCH	Merkur	Frieden	EVA - LUZIFER - MICHAEL	Singen	Freundlichkeit	Gelb	Sopran - Tenor - Baß	Luft	Sehen	Harmonie - Kunst
DONNERSTAG	Jupiter	Lernen	MICHAEL	Sprechen	Fleiß	Blau	Tenor	Äther	Hören	Liebe - Weisheit
FREITAG	Venus	Versuchung	EVA - LUZIFER	Jodeln	Standfestigkeit	Orange	Bassethorn - Posaune	Flamme	Fühlen - Tasten	Wissen - Vernunft
SAMSTAG	Saturn	Tod	LUZIFER	Weinen	Furchtlosigkeit	Schwarz	Baß	Feuer	[Umwandlung] - Denken	Verstand - Intelligenz
SONNTAG	Sonne	[Mystische] Hochzeit	EVA - MICHAEL	Seufzen und lachen	Treue	Gold	Bassethorn - Trompete	Licht	Intuition	Wille - Kraft

Tab. 4: Die Tage und ihre Eigenschaften<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Eigenschaften der Tage aus dem Text des *Wochenkreises (Die 7 Lieder der Tage)*, in: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 7: 1984-1991, hg. von Christoph von Blumröder, Kürten 1998, S. 571-572. Vgl. auch Frisius, *Anmerkungen zu Montag* (wie Anm. 7), Bl. 27v. sowie Wirtz, *Licht* (wie Anm. 5), S. 28, der zu einer ähnlichen Auflistung kommt.

## Das Buch Urantia

Stockhausen hat sich bei LICHT in wesentlichen Aspekten nachweislich auf das so genannte Buch Urantia bezogen. Die Stockhausen-Forschung begegnet diesem Sachverhalt auf sehr ‚diskursive‘ Weise – freilich wenn man Michel Foucaults Diskursbegriff anwendet. Denn entweder wird das Buch Urantia stillschweigend ignoriert<sup>10</sup>, oder der Gegenstand als nicht forschungsrelevant beziehungsweise nicht erforschbar deklariert. So erwidert Albrecht Riethmüller auf einen Symposions-Vortrag Markus Bandurs, in dem dieser Karlheinz Stockhausens Rezeption des Buches Urantia darlegt:

Es ist fraglich, inwieweit ein Fach wie die Musikwissenschaft für das *Urantia Book* zuständig ist. Kaum irgendwo auf der Welt wird zwischen Kirchen und Sekten so peinlich genau unterschieden wie hierzulande (ich beziehe mich nur auf im wesentlichen christlich geprägte Länder, bei den Taliban mag das anders sein). Denken Sie nur an die Diskussionen um Scientology. Bevor also die Musikwissenschaft am Zuge ist, liegt die Zuständigkeit für derartige Phänomene zunächst bei den Sektenbeauftragten der Länder, wenn wir die Kompetenzen nicht verwischen wollen<sup>11</sup>.

Im Folgenden soll deutlich werden, dass es doch lohnt, sich mit dem Buch Urantia und Stockhausens Rezeption auseinanderzusetzen. Auf Grundlage des erwähnten Beitrags von Markus Bandur führe ich die Argumentation weiter aus.

---

10 Beispielsweise schafft es Thomas Ulrich in seinem Buch *Neue Musik aus religiösem Geist. Theologisches Denken im Werk von Karlheinz Stockhausen und John Cage*, Saarbrücken 2006, in dem er sich mit dem ‚theologischen Denken‘ Stockhausens auseinandersetzt, dessen Urantia-Rezeption sowie die wenige Forschung darüber komplett zu ignorieren und Stockhausen als einen Katholiken zu verstehen, dessen Begriffswelt mit ein paar Anleihen aus dem New Age versetzt sei. Aus der Perspektive des Urantia Buches ist es interessant zu fragen, ob man bei Stockhausen überhaupt von einem Katholizismus, der theologisch fundiert ist, ausgehen kann, denn das Urantia Buch, welches zweifelsfrei in LICHT und auch Stockhausens Glauben als Komponist und Privatperson seinen Platz gefunden hat, bewertet in der adventistischen Tradition die katholische Kirche als eine einzige Verfehlung an Jesu Lehre.

11 Riethmüllers Diskussionsbeitrag auf Markus Bandurs Vortrag „... alles aus einem Kern entfaltet, thematisch und strukturell“. *Karlheinz Stockhausen und die Rezeption des Urantia Book in LICHT* (inkl. Dokumentation der Diskussion), in: Tagungsbericht des Internationalen Stockhausen-Symposions 2000: LICHT am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln vom 19. bis 22. Oktober 2000, hg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder, Münster 2004, S. 136-146, hier S. 144. Bei Bandurs Beitrag handelt es sich um eine überarbeitete Fassung des Textes *Karlheinz Stockhausen und die Rezeption von The Urantia Book (Chicago 1955) in LICHT. DIE SIEBEN TAGE DER WOCHE. Ein Beitrag von Dr. Markus Bandur zum 75. Geburtstag des Komponisten am 22. August 2003*, in: [http://www.kath.ch/infosekten/text\\_detail.php?nemeid=15337](http://www.kath.ch/infosekten/text_detail.php?nemeid=15337), Zugriff: 28.12.2009, o.S.

Das Buch entstand in Chicago zwischen 1924 und 1935 aus Aufzeichnungen von Channeling-Sitzungen unter der Leitung des Psychiaters William S. Sadler mit einem Medium. Die genaue Autorschaft gilt als unbekannt, weder das Medium noch die Transkriptoren der so insgesamt 196 Papers, aus denen das Buch besteht, sind namentlich bekannt<sup>12</sup>. Das Buch setzt sich aus vier großen Teilen zusammen (I. The Central and Superuniverses, II. The Local Universe, III. The History of Urantia, IV. The Life and Teachings of Jesus). Urantia im Übrigen steht für den Planeten Erde, „im Zentrum unseres lokalen Universums“, welches vom „Creator Son Michael“ regiert wird. Bemerkenswert an dem Buch Urantia<sup>13</sup> ist die technizistische, bürokratische und pseudo-wissenschaftliche Sprache, die an frühe Hard Science-Fiction erinnert und dem Erzählten offenbar den Anschein von Objektivität geben soll.

Offensichtliche Übernahmen Stockhausens finden sich bei der Nennung von „Nebadon“ als Herkunftsort MICHAELs oder auch „Hurantia“<sup>14</sup>. Ebenfalls direkt aus dem Buch URANTIA entlehnt sind die von Stockhausen entworfenen Symbole für MICHAEL, drei blaue konzentrische Kreise, und für LUZIFER, ein roter Kreis mit einem schwarzen Punkt in der Mitte. Sie finden sich auf den Deckblättern der jeweiligen Partituren einzeln oder in grafischer Kombination miteinander und/oder dem Symbol EVAs<sup>15</sup>.

Wie bei solchen okkultistischen Büchern üblich, findet sich dazu nur wenig Literatur, die man für eine wissenschaftliche Einschätzung heranziehen kann.<sup>16</sup> Deswegen kann ich nach einer kursorischen Lektüre und von meinem Standpunkt als Laie in diesem Bereich nur vermuten, dass in das Buch neben zur Entstehungszeit populärwissenschaftlich erschlossenen Wissensbereichen wie der Evolutionstheorie, der Paläontologie, der Theorie der

---

12 Vgl. hierzu auch die textstatistische Analyse von Ken Glasziou, *Science, Anthropology and Archeology in The Urantia Book*, Teil 3, „Who Wrote the Urantia Papers?“, in: [www.urantia-book.org/archive/readers/doc183.htm](http://www.urantia-book.org/archive/readers/doc183.htm) (Zugriff: 14.12.2010).

13 Es gibt einige Fassungen des Buches im Internet, ich stütze mich im Weiteren auf die von der Urantia Foundation autorisierte, englische Fassung, in: <http://www.urantia.org>, Dokument: UF-ENG-001World-2009-0.11.SRT.

14 Partitur zu DIENSTAG, S. IN-EX 36. Der Chor singt u.a. „Hurantia“ und „Nebadon“.

15 Vgl. hierzu auch Markus Bandur, „alles aus einem Kern“ (wie Anm. 11), S. 142.

16 Vgl. hierzu den summarisch angelegten Beitrag von Sarah Lewis, *The Peculiar Sleep. Receiving The Urantia Book*, in: *The Invention of Sacred Tradition*, hg. von James R. Lewis und Olav Hammer, Cambridge 2007, S. 199-212, in dem sie annimmt, dass etwa neun oder mehr Autoren beteiligt gewesen sein müssen, W. S. Sadler als Autor jedoch ausgeschlossen werden könne.

Plattentektonik<sup>17</sup> und der theoretischen Astronomie auch viel Gedankengut der christlichen Reformbewegungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts eingeflossen ist, darunter natürlich auch adventistische und theosophische Gedanken wie die Interpretation des Erzengels Michael und des gefallenen Engels Luzifer als allgemeiner Antagonismen des Lebens. MICHAEL vertritt alles Starke, Natürliche, Organische, das Unbewußte und das Menschliche, während LUZIFER den Zweifel, den technischen Fortschritt, die Ratio und das Über- und auch Unmenschliche vertritt.

MICHAEL heißt im Buch *Urantia* „Michael von Nebadon“ und ist einer der vielen „Paradise Sons“:

These primary Paradise Sons are personalized as Michaels. As they go forth from Paradise to found their universes, they are known as Creator Michaels. When settled in supreme authority, they are called Master Michaels. Sometimes we refer to the sovereign of your universe of Nebadon as Christ Michael. Always and forever do they reign after the „order of Michael,“ that being the designation of the first Son of their order and nature.

Vor diesem Hintergrund ist auch das anfängliche Zitat von Stockhausen zu lesen, in dem er MICHAEL als „den Kosmo-Kreator unseres lokalen Universums“ bezeichnet<sup>18</sup>. Ebenfalls überein geht Stockhausen mit der Auffassung des Buches *Urantia*, dass „die Christusgestalt eine Emanation von Michael war, weil Michael sich in eine der niedrigsten Kreaturen seines Universums hineinversetzt hat, um eine Nachricht zu bringen, wie man aus der Rebellion Luzifers sich selber helfen kann. Da ist jetzt auch in ganz bestimmten Momenten Michael mein Partner und ich spreche ihn persönlich an“<sup>19</sup>.

LUZIFER bezeichnet er als den „nicht mehr verantwortliche[n] Lenker unseres engeren Bereiches des lokalen Universums“<sup>20</sup>. Da es seinerzeit noch keine deutsche Fassung des Buches *Urantia* gab, stammen die Übersetzungen sehr wahrscheinlich von Stockhausen.

EVA bzw. Eve wird im Buch *Urantia* als „mate“ von Adam dargestellt, beide seien während der Luzifer-Rebellion loyal gegenüber Michael gewesen<sup>21</sup>.

---

17 Vgl. u.a. Buch *Urantia*, Paper 61: „The Mammalian Era on Urantia“.

18 Interview anlässlich der Uraufführung vom FREITAG; Kanzler, *LICHT* (wie Anm. 3).

19 Stockhausen im Interview, in: Heinz Josef Herbolt, *Das Welttheater des Karlheinz Stockhausen. LICHT. Oper in sieben Tagen* [SAMSTAG], Fernsehdokumentation, WDR 1984, ca. 11'29". Vgl. auch Buch *Urantia*, Paper 120: „The Bestowal of Michael on Urantia“.

20 Stockhausen, Interview mit Kanzler zu FREITAG (wie Anm. 3).

21 Buch *Urantia* (828.5) Paper 74: „Adam and Eve“, 1.4.

At the time Adam was chosen to come to Urantia, he was employed, with his mate, in the trial-and-testing physical laboratories of Jerusem. For more than fifteen thousand years they had been directors of the division of experimental energy as applied to the modification of living forms<sup>22</sup>.

Stockhausen übernimmt die technizistische Komponente in EVAs Beschreibung, wenn er EVA als „eine genetische Spezialistin, die sich für die Verbesserung der planetarischen Bevölkerung freiwillig gemeldet hat“ bezeichnet. Sie sei:

zwischen Michael und Luzifer hin- und hergerissen, weil sie einerseits die Perfektion, die Luzifer fordert, als auch ihr Ideal sieht, andererseits auch Michaels Gehorsam zum Prozeß – also zum Werden aus Unbewußtheit und Unvollkommenheit – gut findet. Sie kann beide, Luzifer und Michael verstehen. Einmal ist sie mehr zu dem einen, einmal mehr zu dem anderen hingezogen – je nachdem, was die beiden für Argumente haben und was sie tun<sup>23</sup>.

Stockhausen gibt 1984 an, dass er ursprünglich geplant hatte, Adam als vierte Hauptfigur zu etablieren, aber gemerkt habe, dass er damit letztendlich eine ‚Dublette‘ zu MICHAEL angefertigt hätte<sup>24</sup>. Angesichts dessen, dass Michael im Sinne des Buches Urantia der Creator Son ist und Adam ein genetischer Spezialist und loyaler Gefolgsmann von Michael, wird Stockhausens Beweggrund für seine Entscheidung, die aus einem biblischen Kontext unverständlich ist, plausibel.

LUZIFER ist nach Stockhausen „gegen ‚den Aufstieg durch Tod‘.“ Das „ist das zentrale Thema LUZIFERs als Antagonist zu MICHAEL.“ MICHAEL ist „für den Prozess des Lernens [...] und für den Menschen, wie er ist“. LUZIFER hingegen findet es

ekelhaft [...], dass man überhaupt so etwas geschaffen hat wie diese, wie er sagt, diese Halb-Tier-halb-Engel-Kreaturen, die völlig zerrissen sind, in sich dualistisch zerrissen zwischen Wünschen und Können, ständig hin und hergerissen werden zwischen Träumen und Leben müssen in Unvollkommenheit [...]. LUZIFER, das ist jetzt auch wieder am SAMSTAG, will nicht die Menschen-Musik. Er sagt, sie ist ‚balla‘, sie ist primitiv.<sup>25</sup>

22 Buch Urantia (828.3) Paper 74: „Adam and Eve“, 1.2.

23 Stockhausen, *Luzifer, Michael und Eva. Zur Konzeption des LICHT-Zyklus* (25. Aug. 1984), in: Frisius, Stockhausen I (wie Anm. 6), S. 292-293, hier S. 293. Vgl. auch ähnliche Formulierungen in Stockhausen, *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 154.

24 Stockhausen in einem Interview mit Rudolf Frisius vom 25. August 1984, *Luzifer, Michael und Eva. Zur Konzeption des LICHT-Zyklus*, in: Frisius, Stockhausen I (wie Anm. 6), S. 292.

25 Interview in: Herbort, *SAMSTAG* (wie Anm. 19), ca. 29‘46“. Vgl. auch die Parallelstelle in Stockhausen, „Musik als Prozeß“ (Gespräch mit Rudolf Frisius am 25. August 1982 in Kürten), in: Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 6 (wie Anm. 4), S. 399-426, hier S. 418.



Die daraus resultierende Rebellion<sup>26</sup> LUZIFERs findet sich auch im Buch Urantia wieder, im „Lucifer Manifesto“<sup>27</sup> werden seine Beweggründe erläutert. Das Manifest besteht aus drei Punkten, wobei Luzifer im ersten Punkt die Existenz des „Universal Father“<sup>28</sup> negiert und im zweiten den Herrschaftsanspruchs des „Creator Son Michael“ infrage stellt. Der dritte Punkt wird im folgenden Abschnitt erläutert:

The attack upon the universal plan of ascendant mortal training. Lucifer maintained that far too much time and energy were expended upon the scheme of so thoroughly training ascending mortals in the principles of universe administration, principles which he alleged were unethical and unsound. He protested against the agelong program for preparing the mortals of space for some unknown destiny and pointed to the presence of the finaliter corps on Jerusalem as proof that these mortals had spent ages of preparations for some destiny of pure fiction. With derision he pointed out that the finaliters had encountered a destiny no more glorious than to be returned to humble spheres similar to those of their origin. He intimated that they had been debauched by overmuch discipline and prolonged training, and that were in reality traitors to their mortal fellows since they were now co-operating with the scheme of enslaving all creation to the fictions of a mythical eternal destiny for ascending mortals. He advocated that ascenders should enjoy the liberty of individual self-determination. He challenged and condemned the entire plan of mortal ascension by the Paradise Sons of God and supported by the Infinite Spirit.<sup>29</sup>

Dass Stockhausen nicht nur – wie bislang in der Sekundärliteratur beschrieben – Namen, Bezeichnungen und grafische Symbole aus dem Buch Urantia entnommen hat, sondern auch Handlungselemente, sei an FREITAG, dem Tag von EVAs Versuchung, erläutert. Dort tritt, in Stockhausen Worten,

26 MICHAEL singt in MICHAELs HEIMKEHR (wie Anm. 4), S. III: „Für ein Weltzeitalter hat GABRIEL | den Drachen LUZIFER | und mit ihm alle Führer der Rebellen | in Ketten gebunden | und seinen Minister Satan | in den Kern der Erde verbannt.“ Vgl. auch: Stockhausen, *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 153: „Luzifer regierte unser lokales Universum für lange Zeit und hat dann, wie auf verschiedene Art berichtet wird, eine Rebellion ausgerufen gegen die zentrale Verwaltung des Universum. Er wollte Unabhängigkeit, Selbstbestimmung der ihm untergeordneten Planeten. Sein unmittelbarer Untergebener ist Satan, den man seinen ersten Minister nennen könnte. Die beiden haben also eine Rebellion verursacht, in der die meisten der bewohnten Planeten mitgegangen sind, und wir leben noch immer in diesem Zustand.“

27 Buch Urantia (603.2-604.2), Paper 53 „The Lucifer Rebellion“, 3:1-7

28 Analog hierzu Stockhausen, *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 155: „Die Argumente von Luzifer sind sehr idealistische Argumente, und Michael bleibt manchmal sprachlos, weil Luzifer in vieler Hinsicht recht zu haben scheint. Aber Michael tritt ein für die Hierarchie, für den ‚Willen des Vaters‘, während Luzifer sagt, Gottvater sei ein Phantom, es habe ihn noch keiner gesehen. Da ist ein echter Konflikt, weil das Von-Angesicht-zu-Angesicht-Sehen, das volle Begreifen Gottvaters, der immer im Hintergrund dieses Konfliktes bleibt, von Luzifer nicht anerkannt wird (den es nicht gibt – sagt er einfach –, der eine Erfindung der Paradiessöhne sei, damit sie in seinem Namen regieren könnten).“

29 Buch Urantia (604.1) Paper 53 „The Lucifer Rebellion“, 3:6.

ein „imponierender schwarzer Fürst“<sup>30</sup> namens LUDON auf. Der Name LUDON legt bereits die Nähe zu LUZIFER nahe, er weckt aber auch Assoziationen zum lateinischen ‚ludere‘ also zum ‚spielen‘, andere werden vielleicht an die ältere umgangssprachliche Bezeichnung eines Zuhälters als Luden denken. Stockhausen hat diese Bedeutungs Offenheit offensichtlich so beabsichtigt. Und all das findet man auch in dieser FREITAGSmanifestation LUZIFERs, er hat sich schließlich zur Aufgabe gemacht, EVA mit seinem Sohn KAINO zu verkuppeln. Sie sollen Kinder zeugen, weil LUZIFER/LUDON sich erhofft, damit die Evolution zu beschleunigen. Diese Episode ist auch im Paper 75 des Buches *Urantia* zu finden. Dort heißt der schwarze Fürst Serapatatia, und Kaino ist ein Abgesandter Serapatatias, steht als Stammesfürst auf gleicher Stufe mit Adam und heißt Cano:

The fateful meeting occurred during the twilight hours of the autumn evening, not far from the home of Adam. Eve had never before met the beautiful and enthusiastic Cano – and he was a magnificent specimen of the survival of the superior physique and outstanding intellect of his remote progenitors of the Prince’s staff. And Cano also thoroughly believed in the righteousness of the Serapatatia project. (Outside of the garden, multiple mating was a common practice.) Influenced by flattery, enthusiasm, and great personal persuasion, Eve then and there consented to embark upon the much-discussed enterprise, to add her own little scheme of world saving to the larger and more far-reaching divine plan. Before she quite realized what was happening, the fatal step had been taken. It was done.<sup>31</sup>

Nach dem *Urantia* Buch ist Canos Verführungsversuch geglückt, er ist der Vater von Cain bzw. Kain.<sup>32</sup>

Bereits Wager hat darauf hingewiesen, dass Stockhausen das Buch *Urantia* tatsächlich genutzt hat. Er erklärt sich Stockhausens Dementi diesbezüglich damit, dass Stockhausen keine urheberrechtlichen Probleme mit der *Urantia*-Foundation, welche bis 2001 de facto die Nutzungsrechte hatte, heraufbeschwören wollte<sup>33</sup>.

Markus Bandur überliefert die Anekdote, dass Stockhausen am 25. Februar 1971, direkt nach der Uraufführung seiner *HYMNEN* für Orchester

30 Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 3), S. 170.

31 Buch *Urantia* (842.1-2) Paper 75 “The Default of Adam and Eve”, 3:8-9.

32 Buch *Urantia* (843.5) Paper 75 “The Default of Adam and Eve”, 5:3. Jedoch wird Kain im Italienischen Caino genannt.

33 Gregg Wager, *Symbolism as a Compositional Method in the Works of Karlheinz Stockhausen*, Maryland 1998, S. 199. Vgl. zur urheberrechtlichen Problematik beim Buch *Urantia* auch Lewis, *The peculiar sleep* (wie Anm. 16), S. 206-208 und Martin Gardner, *Urantia. The Great Cult Mistery*, Amherst/NY 1995, S. 395-408. Seit 2006 sind die internationalen Nutzungsrechte ausgelaufen.

in New York, von einem bärtigen Mann mit einem Schäferstock aufgesucht worden sei. Dieser habe ihm ein Exemplar des Urantia-Buches gezeigt und ihn gefragt, ob er nicht „minister of sound transmission“ werden möchte. Vermutlich handelte es sich bei dem mysteriösen Mann um einen Vertreter der Urantia-Foundation<sup>34</sup>.

Der Eindruck des Buches Urantia auf Stockhausen war enorm. Neben vielen Augenzeugenberichten aus dem privaten Umfeld, die seine intensive Lektüre des Buches bestätigen, überliefert Bandur folgende Anekdote:

Nach der Sommerpause 1974... begrüßte Stockhausen seine Studenten auf recht ungewöhnliche Weise: Er kommt herein, befördert das ‚Urantia‘-Buch mit einem schwungvollen Knall auf den Tisch und sagt: ‚Wenn Sie weiterhin meine Schüler sein wollen, sollten Sie dies hier lesen!‘ Nach diesem temperamentvollen Hinweis sprach Stockhausen mehrfach in seinen Seminaren über das ‚Urantia‘-Buch<sup>35</sup>.

Markus Bandur, der sich 2003 mit Stockhausens Rezeption des Urantia-Buches in einem eigenen Beitrag beschäftigt hat, sieht vor allem im sprachlichen Gestus einen Einfluss des Buches Urantia:

Die Protagonisten Michael und Luzifer sind hier wie dort die archetypischen Gegenspieler bei der Erschaffung der Erde und dem Experiment, aus Materie Geist zu machen, lassen sich aber sicherlich durchaus ohne Widersprüche auch aus Grundkonstellationen der christlichen Tradition ableiten. Allerdings wirkt sich in Stockhausens sprachlicher Vermittlung der Anlage von LICHT das spezifische Vokabular und der Erzählton des Urantia Book so auffallend aus, daß vermutet werden kann, daß diese Schrift hinsichtlich der Gesamtanlage von LICHT impulsgebend gewesen ist oder zumindest Stockhausens unterschiedliche Überlegungen thematisch gebündelt und in einen geeignet erscheinenden Bezugsrahmen für eine „kosmologische Komposition“ gefaßt hat, „die der Wahrheit von jetzt und ewig entspricht“. Als Beispiel dafür seien neben den schon erwähnten Namen „Nebadon“ und „Satania“ nur die in seinen Texten häufig zu findenden Ausdrücke „Creator-Engel“, „Paradiessöhne“ oder „lokales Universum“ sowie *Urantia*-spezifische Zahlenangaben, die Auffassung von MICHAEL und LUZIFER als „Brüder“ oder der vergleichbare Erzählton umfassender Beschreibungen der Handlung von LICHT genannt<sup>36</sup>.

---

34 Bandur, „*alles aus einem Kern*“ (wie Anm. 11), S. 136-137. Zu den verschiedenen Überlieferungen dieser Anekdote vgl. auch Wäger (wie Anm. 33), S. 191-203, bes. S. 191.

35 Bandur, „*alles aus einem Kern*“ (wie Anm. 11), S. 137.

36 Ebd., S. 143. Offenbar bezieht er sich vorwiegend auf die Interviews in Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 6 (wie Anm. 4). Die Bezeichnungen „Brüder“ und „Paradiessöhne“ verwendet Stockhausen im Interview *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 155, „Creator-Engel“, „Nebadon“ und „Satania“ erklärt Stockhausen in *LICHT-Blick*, einem Gespräch mit Michael Kurtz am 24. Januar in Kürten, in: Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 6 (wie Anm. 4), S. 188-233, hier S. 203 und S. 212-213. Stockhausens Figur MICHAEL spricht von sich in MICHAELS HEIMKEHR (wie Anm. 4), S. III, als „Creator-Engel“.

Bandur nennt die bekannten Beispiele aus DONNERSTAG, den Ausruf „Michael von Nebadon“<sup>37</sup> in DONNERSTAG sowie die adventistische Auffassung der Identität von Erzengel Michael und Jesus von Nazareth<sup>38</sup> und vermutet, dass der Einfluss des Urantia-Buches auf den Zyklus im Laufe der Zeit abgenommen habe<sup>39</sup>. Dem ist jedoch zu erwidern, dass die anfangs zitierte Aussage Stockhausens, dass Michael sein „Meister und Lehrer“ sei, aus einem Interview von 1996, zur Uraufführung von FREITAG, stammt. Und auch im SAMSTAG finden sich unzählige Verweise auf dieses Buch. Stockhausen hat Markus Bandur im Jahr 1999 in einem persönlichen Gespräch über das Buch Urantia gesagt, „daß er nicht alles gelesen habe; was er aber gelesen habe, sei für ihn wahr“<sup>40</sup>. Dass Bandur das persönliche Bekenntnis des Komponisten nicht in seine Einschätzung einfließen ließ, mag daran liegen, dass er seinen Beitrag unter anderem für die Internetpräsenz der Sekteninformation der schweizerischen katholischen Kirche verfasst hat. Und ihm war wohl daran gelegen, Stockhausen in diesem Zusammenhang vor dem immanenten Vorwurf der Sektiererei zu verteidigen. Wie gezeigt wurde, finden sich auf allen Ebenen von LICHT, hier im Bühnengeschehen von FREITAG nachgewiesen, Einflüsse des Buches Urantia.

Ich gehe daher davon aus, dass der philosophische oder religiöse Background des Zyklus sich nicht geändert, sondern lediglich ‚differenziert‘ hat. Ich begreife den Urantia-Kontext, ähnlich wie die Superformel von LICHT, als Bestandteil des kompositorischen Konzepts Stockhausens, den er auch konsequent beibehält. (Ich gehe darauf nochmals später ein, wenn ich die formale Struktur des Werkes behandle.) Mehr noch: Das Frappierende an Stockhausens Aussagen über LICHT ist, dass sie erst in Rückbindung an das Buch Urantia Genauigkeit gewinnen. Beispielsweise wird dadurch erst seine Überlegung zu Adam als einer ‚Dublette‘ überhaupt sinnvoll.

---

37 MICHAELS JUGEND. I. Akt vom DONNERSTAG aus LICHT, Partitur, S. E21.

38 Bandur, „*alles aus einem Kern*“ (wie Anm. 11), S. 143.

39 Dies jedoch nur in der im Internet verfügbaren Fassung (wie Anm. 11).

40 Bandur, „*alles aus einem Kern*“ (wie Anm. 11), S. 137.

## Die ‚Superformel‘

Eine Auseinandersetzung mit dem Zyklus LICHT kann bei der Beschäftigung mit einer der möglichen Quellen nicht stehen bleiben. Zudem wäre damit die immense Leistung Stockhausens sowie der Wille des Komponisten zu einem integralen Kunstwerk, der sich in Stockhausens anfänglich zitierter Aussage widerspiegelt, auf der Ebene von Sujet-Fragen diskutiert, die letztendlich mit dem klingenden und erscheinenden Ergebnis nur wenig bis vielleicht gar nichts zu tun haben. Daher sollen im Weiteren musikalische Aspekte erörtert werden, zumal sie dem Welttheater-Gedanken in indirekter Weise Rechnung tragen.

Stockhausens kompositorischer Ansatz geht grundsätzlich von der musikalischen Struktur, im Genaueren von der Partitur, also dem geschriebenen musikalischen Text aus, der für die musikalische und szenische Aufführung erst entschlüsselt werden muss:

Die Partitur enthält die wesentlichen Dinge, die Personen, die Beziehungen, die Figuren, die Konstellationen; und ihre menschlichen Interpreten geben der Partitur das Leben durch ihre Interpretation. So ist eigentlich eine Partitur das verborgene Leben. Sie tut so, als ob sie schläft, als ob sie tot wäre. Wenn sie zum Blühen kommt in einer Interpretation, dann ist sie für einen Moment lebendig, und danach wieder verschwunden. Meine Hauptlebenserfahrung ist die Gewissheit von dieser verborgenen Welt: Die Formeln, die Codes aller Atome, Tiere, Pflanzen, Menschen, Gestirne, die Partituren, die sich immer nur für eine kurze Zeit in Materie verkörpern und zum Klingen kommen<sup>41</sup>.

Entkleidet man diese Aussage von ihrer biologistischen Metaphorik, finden wir den in der Neuen Musik verwurzelten Gedanken an das autonome und integrale Kunstwerk, welches in der Lage sein muss, sich durch sich selbst zu legitimieren. Um die konstruktiven und musikalischen Sinnzusammenhänge zu erzeugen und über dieses große musikalische Format des mehrtägigen Zyklus auch zu bewahren, verbindet Stockhausen die Figuren auf musikalischer Ebene, indem er dem Zyklus Ton-Reihen unterlegt, die die musikalische Struktur, ähnlich wie Wagners Leitmotive, beeinflussen. Stockhausen nennt diese Tonreihen „Formeln“, aus ihr beziehen die drei Hauptfiguren ihre musikalische Substanz. Hier zur Veranschaulichung nur die ersten ‚Takte‘ der so genannten Superformel, die in ihrer Gänze (19 Taktabschnitte) den gesamten Zyklus einem Nukleus gleich repräsentiert:

---

41 Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 3), S. 176.

Abb. 1: Superformel für LICHT (insgesamt sieben Glieder bzw. Tage in 19 Taktabschnitten), hier im Ausschnitt der MONTAG<sup>42</sup>

Wie auf den ersten Blick ersichtlich wird, bildet die Formel nicht nur die Tonhöhen ab, sondern ist bereits schon vollständig komponierte Musik. Die Superformel gibt also neben der Tonhöhenorganisation noch weitere musikalische Informationen und Vorgaben in die einzelnen Tage hinein. Stockhausen erklärt dieses Prinzip 1996 in einem Interview:

Ich arbeite seit 1977 mit einer sogenannten Superformel. Die Superformel ist im Endeffekt so was wie das Skelett eines großen Werkes, das im Endeffekt 24 Stunden oder noch länger dauert. Die habe ich damals schon festgelegt und in all ihren Eigenschaften auch vorgeplant für die Tonformen, die sich dann nachher enorm ausbreiten können in den einzelnen Teilen von LICHT<sup>43</sup>.

Die Musik hat in LICHT eine besondere Vermittlungsebene. So sagt Stockhausen:

Ich empfinde, dass die Töne und die Intervalle dieser Superformel eigentlich die Personen sind, und dass die Menschen die das darstellen die Töne „realisieren“. Aber die eigentlich Agierenden sind die Töne und die Zeitauern, die Intensitäten und die Farben und die Tonformen der Superformel. Das ist schwer Menschen klar zumachen, dass ich als Musiker Töne wie Personen sehe und auch erlebe beim Komponieren<sup>44</sup>.

Die drei Reihen der Superformel prägen sich in mehrfacher Hinsicht in das Werk ein. Sie charakterisieren zunächst die Figuren. Die MICHAEL-Formel wirkt nach Ulrich „strahlend, wozu ein vorherrschender Dur-Charakter,

42 Entnommen aus: Karlheinz Stockhausen, Texte zur Musik, Bd. 7 (wie Anm. 1, S. 288), Kürten 1998, S. 294.

43 Doku Welttheater/Freitag, Min. 39:14, vgl. auch in weniger pointierter Form in Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 3), S. 176.

44 Doku Welttheater/Freitag, Min. 39:14. Diese Passage ist in dieser Form nicht in der überarbeiteten Textfassung *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 3).

die betonte steigende Quarte im 2. [d.h. im DIENSTAG] und die steigende Quinte im 7. Glied [d.i. SONNTAG]<sup>445</sup> beitragen. Die steigende Quarte findet man aber auch schon hier im ersten Glied. Zu dem Charakter des Strahlenden und Majestätischen trägt natürlich auch das für diese Reihe und die Figur des MICHAEL vorgesehene Instrument, die Trompete, bei.

Die LUZIFER-Formel spiegelt nach Ulrich „ein in sich zerrissenes Wesen“<sup>446</sup> wider, sie ist rhythmisch bestimmt, allerdings anfangs von unbestimmtem Metrum. So sagt Stockhausen in einem Interview mit Frisius: „In der Schicht der Luzifer-Formel ist die große Septime der Kopf: diese Dissonanz ist – als großes und vor allem steigendes Intervall – eine besondere Form des Protestes“<sup>447</sup> (siehe Taktabschnitt 2 im Notenbeispiel). Seine weitere Melodiegestalt zeichne sich aber durch sog. „Negationsintervalle“ aus, die auf die Intervallschritte der anderen Formeln in Gegenbewegung reagieren. Den als ‚diabolus in musica‘ bekannten Tritonus hat Stockhausen ebenfalls LUZIFER zugeordnet, für sein Hörempfinden ist er aber eher ein „neutrales“ Intervall<sup>448</sup>.

Die EVA-Formel schließlich ist melodisch-harmonisch geprägt, die große Terz ist ihr zentrales Intervall<sup>449</sup>. Nur einmal in der Mitte, und zwar im 5. Glied, also am FREITAG, fällt die Melodie wie ein Blitz in einer großen Septime nach unten. Das berührt auch schon die nächste Bedeutungsebene der Super-Formel, denn diese Reihen halten wie Seismogramme die Ereignisse des Zyklus fest. Die fallende Quarte am Anfang der MICHAEL-Formel ist der Abstieg MICHAELS in die Welt der Menschen. Die aufsteigende Septime am Anfang der LUZIFER-Formel spiegelt die „Rebellion LUZIFERS“ gegen die Schöpfung beziehungsweise die Evolution wider. Die absteigende Septime in der EVA-Reihe hingegen zeichnet nicht nur den Fall EVAs am FREITAG nach, sondern zeigt durch das Maß um eine große Septime auch auf, wer dafür verantwortlich ist: LUZIFER.

Diese Reihen spiegeln damit also nicht nur die Charaktere der Figuren wider, sondern zeichnen auch ihr ‚Schicksal‘ nach. Bemerkenswert ist hierbei, dass Stockhausen die grobe handlungsmäßige Struktur bereits am Anfang des Schaffensprozesses kompositorisch festgelegt und in eine mu-

45 Ulrich, *Neue Musik aus religiösem Geist* (wie Anm. 10), S. 112.

46 Ebd.

47 Stockhausen und Frisius, *Die Superformel von LICHT* (25. Aug. 1982), in: Frisius, Stockhausen I (wie Anm. 6), S. 301-316, hier S. 303.

48 Stockhausen, *Die Superformel*, ebd., S. 308.

49 Ebd., S. 303-306.

sikalische Struktur, die Superformel, transzendiert hat. So sagt er über die Handlung von LICHT:

In meinem Werk LICHT gibt es keine Geschichte, nicht einen Geschehnis-Ablauf. Ich will nicht eine Story als Erlebniskurve darstellen mit musikalischen Klimaxen an den Stellen, wo sie sich in einer Geschichte ereignen, sondern es geschehen aufgrund der Superformel und ihrer Deutung für szenische Ereignisse immer mehrere Prozesse gleichzeitig<sup>50</sup>.

Die Bestandteile der Formel finden nicht nur in ihrer materialen Eigenschaft als musikalische Elemente Eingang in die Opern, sondern werden auch im Libretto thematisiert. So preist in EVAs ZAUBER, dem III. Akt vom MONTAG, ein Chor EVA mit den Worten:

Du sammelst die Glieder der Formel, | verteilst sie neu, heilst die Welt durch die Vereinigung | von EVAs Körperterzen und MICHAELs Seelenquarten, | hilfst dem richtigen Verstehen | von LICHT<sup>51</sup>.

## **DIENSTAG, INVASION UND EXPLOSION MIT ABSCHIED**

Um einen detaillierteren Blick auf das Werk zu werfen, ziehe ich nochmals den Dienstag heran. DIENSTAG entstand, mit Ausnahme des ersten Aktes, der schon 1977 komponiert wurde, in den Jahren von 1987 bis 1991 und wurde am 28. Mai 1993 in der Leipziger Oper uraufgeführt.

Der erste Akt, der bereits erwähnte JAHRESLAUF, besteht aus abstraktem Tanztheater, das durch szenische Einlagen, die vier Versuchungen LUZIFERs, unterbrochen wird. (Stockhausen hat die Tänzer angewiesen, möglichst alle synchronen Bewegungen zu vermeiden. Im Grunde ergäbe sich dann abstrakter Tanz, wie man ihn seit den späten 1950er Jahren von Choreographen wie Merce Cunningham kennt.) Anzumerken ist, dass Stockhausen auch die Möglichkeit offen lässt, den Akt als eigenständiges Ballett aufzuführen.

Besteht der erste Akt von DIENSTAG als dem „Tag des Kampfes“ noch aus Vorgeplänkel, wird im zweiten Akt, INVASION UND EXPLOSION MIT ABSCHIED, Schlachtengetümmel auf die Bühne gebracht. Die Musikkrieger der LUZIFER-Truppe treffen auf diejenigen der MICHAEL-Truppe, die

---

50 Stockhausen und Frisius, *Geistig – geistliche Musik* (2. März 1990), in: Frisius, Stockhausen I (wie Anm. 6), S. 317-344, hier S. 339

51 Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 7 (wie Anm. 1, S. 228), S. 693.



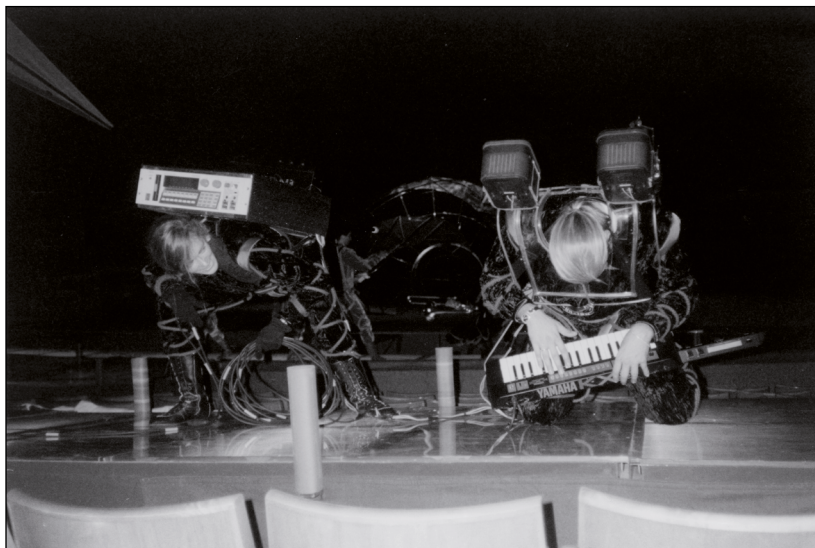


Abb. 2: Bettina und Simon Stockhausen (v.l.n.r.), Proben zu *INVASION* an der Leipziger Oper, 24. bis 27. Mai 1993, in: Karlheinz Stockhausen, *INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED*. II. Akt vom *DIENTSTAG* aus *LICHT*, Partitur, Bild 39, o. S. [© Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten ([www.stockhausen.org](http://www.stockhausen.org))]

einzelnen szenischen Abschnitte sind betitelt mit „Luftabwehr“, „Invasion“, „Kampf“, „Verwundung“ usw. Insgesamt starten die LUZIFER-Truppen drei Invasionsversuche. Die MICHAEL-Truppe besteht aus einem Tenor, drei Solotrompetern und 6 Tutti-Trompetern, einem Synthesizer-Spieler und einem Schlagzeuger. Die LUZIFER-Truppe ist zahlenmäßig und von der Besetzung her ebenbürtig, mit dem Unterschied, dass statt Trompeten Posaunen besetzt sind. Alle Spieler, auch der Synthesizer-Spieler und der Schlagzeuger sind so ausgestattet, dass sie mobil sind und sich durch das Publikum bewegen können (s. Abb. 2 oben).

Die Bläser tragen ihre Dämpfer wie Patronen oder Feldflaschen am Gürtel. In folgender Abbildung aus der Inszenierung drängt die MICHAEL-Truppe LUZIFERs Schergen zurück (s. Abb. 3 auf S. 242).

Auf dem Kriegsschauplatz bleibt ein (wie es in der Partitur heißt) „schwerverwundeter Trompetist“ zurück, für den danach eine so genannte PIETÀ inszeniert wird.

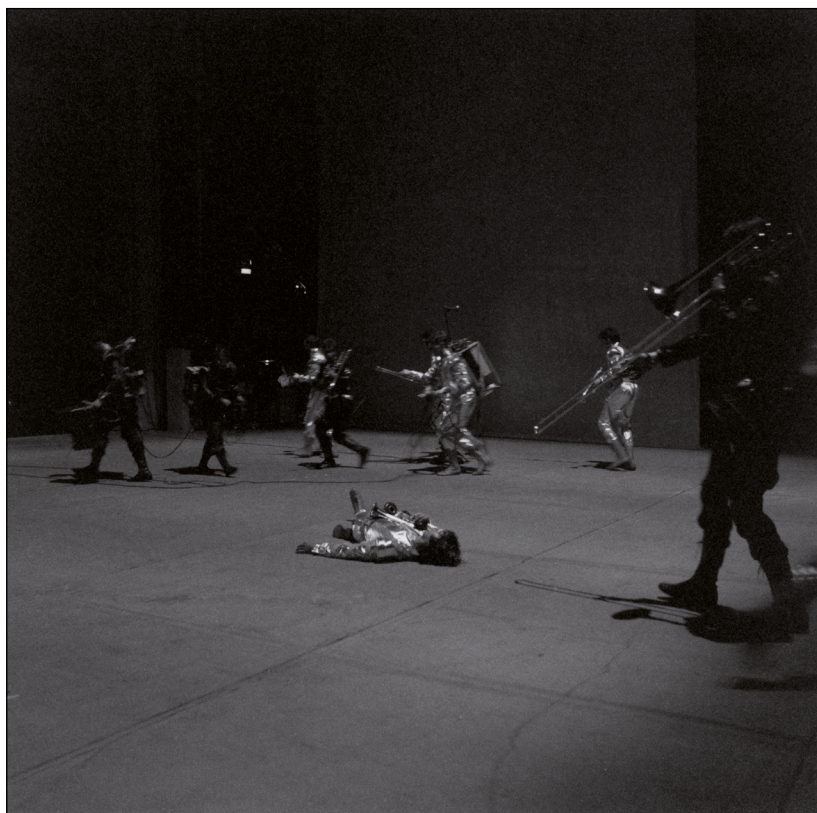


Abb. 3: Gegen Ende der zweiten Invasion ziehen sich die Truppen zurück, liegen bleibt ein „schwerverwundeter Trompetist“, in: Karlheinz Stockhausen, *INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED*. II. Akt vom DIENSTAG aus LICHT, Partitur, Bild 114, o. S. [© Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten ([www.stockhausen.org](http://www.stockhausen.org))]

INVASION UND EXPLOSION MIT ABSCHIED stellt einen Kampf dar, der durch Momente der Spannung und Entspannung strukturiert wird. Aber auch hier besteht die Bühnenhandlung aus vielen ‚Handlungen‘ der Agierenden und spektakulären Ereignissen. Einen großen Reiz der Inszenierung macht dabei sicher die Synchronisierung der Kampfhandlungen mit den elektronischen Klängen aus, die dadurch einen lautmalerischen Charakter erhalten. Abstürze von Flugkörpern werden mit Glissandi nachgezeichnet, Explosionen zerspringen in fein strukturierte Klangwolken usw. Die Partitur verstärkt diese Hörempfindung: Dort ist die Rede von „Baßschlägen“,



Abb. 4: DIE JENSEITIGEN und SYNTHIE-FOU (Simon Stockhausen), in: Karlheinz Stockhausen, *INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED*. II. Akt vom DIENSTAG aus LICHT, Partitur, Bild 144, o. S. [© Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten ([www.stockhausen.org](http://www.stockhausen.org))]

„Knallstrahlen“ und dem „Geheule heruntersausender Flugklänge“, einer „Es-Granate“, „Tonraketen“, einer „Musiflak“ und ähnlichem musikalischen Kriegsgerät<sup>52</sup>. Das Geschehen bekommt durch die hier angedeutete lautmalerische Dimension eine enorme Drastik, die vermeintlich abstrakte elektronische Musik fügt die geräusch-semantic Ebene eines Hörspiels hinzu. So ausgearbeitet die einzelnen Klang- und Aktionsschichten sind, der

52 Partitur zu Karlheinz Stockhausen, *INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED*. II. Akt vom DIENSTAG aus LICHT, Kürten 1995, inhaltliche Beschreibung der szenischen und quasi konzertanten Aufführungsmöglichkeiten, S. IN-EX II-V.

Inhalt der Handlung ist denkbar unspezifisch: der Kampf des Guten gegen das Böse. Stockhausen scheint sich bewusst dagegen entschieden zu haben, eine geschlossene Handlung zu inszenieren, Figuren einzuführen oder den Zuschauer durch empathische Prozesse einzubinden. Dieses Operspektakel erscheint darauf angelegt, die unmittelbare Hör- und Schaulust des Publikums zu wecken.

Das Ende des Aktes wird durch eine weitere INVASION der LUZIFER-Truppe eingeleitet, durch eine letzte EXPLOSION werden DIE JENSEITIGEN wachgerufen, die den Kampf beenden. Zu diesem Chor gesellt sich eine Figur namens SYNTHIE-FOU, ein Musiker, der den CHOR DER JENSEITIGEN durch sein Synthesizer-Spiel in Ekstase versetzt (s. Abb. 4 auf S. 243).

Der Name SYNTHIE-FOU ist wieder ein Wortspiel. *fou* heißt im Französischen ‚verrückt‘. In der Partitur wird erklärt, dass er auf dem Synthesizer ein „fouturistisches Solo“ spielt. Ansonsten hat die Figur keine Charakterisierung, lediglich durch das Kostüm lässt sich erahnen, welcher ‚Truppe‘ er angehören könnte: Entweder keiner oder jeder, er trägt alle Farben des LICHT-Zyklus.

Die ‚fehlende‘ Charakterisierung der Figuren in LICHT beziehungsweise die Typisierung der Figuren durch Symbole, Farben oder andere Elemente trägt meines Erachtens beträchtlich dazu bei, dass das Werk einen ‚kalten‘ Eindruck hinterlässt. Dies mag mitunter vielleicht ein entscheidender Grund dafür sein, dass die Uraufführungen und CD-Veröffentlichungen zu LICHT so kontrovers und negativ rezipiert wurden und werden. Vielleicht sogar entscheidender als die fremd und ungewohnt klingende elektronische Musik, die in Kostümen und Bühnenbildern sich niederschlagende New-Age- und Science-fiction-Ästhetik oder einfach die Tatsache, dass einem Stockhausens Aussagen über sich und die Welt nicht sympathisch sind.

## PIETÀ

Beispielhaft für diesen ambivalenten Eindruck, den das Werk hervorrufen kann, ist die bereits erwähnte PIETÀ, welche vor der zweiten INVASION eingeschoben ist (s. Abb. 5 auf S. 245).

Das Szenenfoto zeigt den verwundeten Trompeter und eine Sopranistin, die lediglich in der Partitur als EVA bezeichnet wird, in der klassischen



Abb. 5: Markus Stockhausen (Flügelhorn), Annette Merriweather (Sopran) und nicht ermittelbares Mitglied des Trompetenensembles, in: Karlheinz Stockhausen, *INVASION – EXPLOSION* mit *ABSCHIED*. II. Akt vom *DIENSTAG* aus *LICHT*, Partitur, Bild 119, o. S. [© Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten ([www.stockhausen.org](http://www.stockhausen.org))]

Pietà-Haltung. Hinter den beiden steht leicht erhöht einer der Trompeter, hier allerdings nun mit Flügelhorn, der wiederum von einer Lichtgestalt überragt wird. In der Partitur steht dazu: „Aus diesem zweiten Körper [des spielenden Trompeters] wächst eine dritte, ätherisch transparente Form seines Körpers mit Flügelhorn.“ Hier hat man das durch eine Lichtprojektion gelöst. Die Szene ist in MICHAELs Hauptfarbe, Blau, getaucht, innerhalb des DIENSTAGs ist Blau eine der Sekundärfarben.



*“MICHAEL-Trompeter ist ins Herz getroffen, verwundet.  
LUZIFERs Posaunen-Invasionen.*

$\left[ \begin{array}{c} i \text{ — } u \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] [ : au au : ] \quad 6x \quad [ au ], [ au au au au au au a - u - m ]$

$[ h \, \partial \, m \quad m\acute{I}RR-\zeta ARR \quad m\acute{I}RR-kARR \quad hERR ]$

*Diesseits – Tod – Jenseits  
Erde – Schlaf – Himmel  
PIETÀ*

$\left[ \begin{array}{c} i \text{ — } \omega \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[ \begin{array}{c} \omega \text{ — } i \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[ \begin{array}{c} Y \text{ — } \omega \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[ \begin{array}{c} \text{æ} \text{ — } \text{ʰ} \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[ \begin{array}{c} Y \text{ — } U \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[ \begin{array}{c} \text{ʰ} \text{ — } Y \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right]$

$\left[ \begin{array}{c} i \text{ — } u \text{ — } i \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[ \begin{array}{c} Y \text{ — } u \text{ — } Y \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[ \begin{array}{c} U \text{ — } Y \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right]$

Abb. 6: Erste Hälfte des Textes der Sopranistin, in: Karlheinz Stockhausen, INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED. II. Akt vom DIENSTAG aus LICHT, Partitur, S. IN-EX III.

Stockhausen hat das Libretto selbst geschrieben, er ist von vielen Seiten angegriffen worden, stellenweise sicher auch zu Recht. Und auch hier scheint der Text beim schnellen Überfliegen recht platt, er verdoppelt offensichtlich das Geschehene. Auch die Zeile „*au au au*“ lässt hinsichtlich der Vertonung nichts Gutes erahnen. Bei dieser Szene finde ich aber seine Lösung sehr interessant. Zudem gibt diese Szene einen guten Eindruck von der zeitlichen Gestaltung des Werkes, welches ja insgesamt 29 Stunden dauert.

Die Musik ist sehr ruhig angelegt, ruhige Synthesizer-Klangteppiche bilden den Hintergrund für Trompeter und Sopranistin. Der oben abgebildete Text aus dem Libretto wird dabei auf insgesamt über 9 Minuten gestreckt, wobei die Abschnitte des Gesangsparts in etwa dem Textlayout entsprechend von den Solo-Parts des Flügelhorns gegliedert werden. Insgesamt dauert die Szene über 17 Minuten. Die extreme zeitliche Ausdehnung schlägt sich bis in die Ausgestaltung der Silben aus, so wird allein die Zeile „*Diesseits – Tod – Jenseits*“ mit besonderer Betonung der S-Laute auf insgesamt 21 Sekunden gezogen. Die Worte werden damit zum Klang, quasi zur strukturierenden Hüllkurve für den gesungenen Ton. Ähnlich verhält es sich auch mit den klanglichen Variationen über „*Michael*“ in der vierten Zeile.

Das Flügelhorn spielt hierzu fast durchgängig eine Reihe von wie improvisiert erscheinenden Linien, die die Vokalität der Singstimme als Klangfarbe mit aufnehmen. Der Trompeter Markus Stockhausen hat sich speziell für dieses Stück ein Flügelhorn mit einer Viertelton-Mechanik bauen lassen, die es ihm ermöglicht, die Vierteltöne direkt zu greifen, und nicht nur über die Ventiltzüge zu kompensieren. Das Spiel ist geprägt durch viele Schleifer, Klänge durch halb geöffnete Ventile, Schnalzgeräusche, Kiekser, verschliffene Obertriller, Luftgeräusche und ähnliches, welche eher an Avantgarde-Jazz der 90er Jahre als – um ein Bonmot Dieter Schnebels aufzunehmen – an ‚normale neue Musik‘ erinnern. Dieser Eindruck ist nicht nur auf Markus Stockhausens musikalische Sozialisation als Jazz-Musiker zurückzuführen, sondern sicher auch auf Karlheinz Stockhausens spezielle Arbeit mit seinem Sohn, die sich durch eine lange Phase des Experimentierens mit dem Instrument und dessen Möglichkeiten auszeichnet. So sagte er in einer Podiumsdiskussion mit seinem Sohn, in der es um MICHAELS REISE aus DONNERSTAG ging:

Eine solche Differenzierung [der Artikulation] auf kleinstem Raum ist nur möglich durch die Zusammenarbeit von Komponist und Interpret [...]. Der Komponist kann gar nicht wissen, was die Möglichkeiten der Differenzierung der Klangfarbe sind, der Atembedingungen. Solch ein Resultat erreicht man nur durch gemeinsames Ausprobieren<sup>53</sup>.

Inwiefern die Musik in Teilen determiniert oder indeterminiert ist, lässt sich nicht mehr bestimmen<sup>54</sup>. Die von Stockhausens Hand ausgezogenen, bis ins kleinste Detail festgelegten Parts des Flügelhornisten und der Sopranistin (Partiturseiten IN\_EX 17-26) geben ebenfalls wenig Auskunft über den Entstehungsprozess, die Noten sind als „Abschrift“ gekennzeichnet<sup>55</sup>. Markus Stockhausen gibt an, dass in Teilen des Werkes seines Vaters Platz für Improvisationen sei<sup>56</sup>. Es ist anzunehmen, dass Vater und Sohn sich in diesem Fall – wie auch generell Stockhausen und seine Musikerinnen und Musiker

53 Dokumentiert in: *Karlheinz Stockhausen im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br., 3.-5. Juni 1985*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Murrhardt 1986, S. 82.

54 Roman Brotbeck hat in seinem Beitrag *Anmerkungen zu PIETÀ*, in: Tagungsbericht Köln (wie Anm. 10), S. 51-60, die Tonhöhenorganisation nach seriellen bzw. formelhaften Organisationsprinzipien untersucht und interpretiert diejenigen Passagen in der Trompete, die nicht diesen Regeln gehorchen, musiksemantisierend als Befreiung MICHAELS.

55 Die Abschrift ist auf den 30. März 1991 datiert, also vermutlich während der Probenphase vor der quasi konzertanten Uraufführung am 29. September 1991 entstanden (vgl. Angaben in Stockhausen, Partitur zu DIENSTAG, S. A III). Es finden sich aber auch hss. und masch. Einträge (beispielsweise der Vorsatz, Taktangaben und der Verweis auf die Aufnahme vom WDR 1993, S. IN-EX 26), die auf einen spätere Bearbeitung schließen lassen.

56 Stockhausen, in: Eggebrecht, *Karlheinz Stockhausen* (wie Anm. 53), S. 86.

– nicht nur per Notation sondern auch über andere mündliche und schriftliche Absprachen verständigten.

Zum Ende des abgebildeten Beispiels, welches ja nur die erste Hälfte der PIETÀ ist, vermischen sich die beiden musikalischen Protagonisten: die mit Zischlauten angereicherten Vokalisieren der Singstimme und die mit Luftgeräuschen versetzten Töne des Flügelhorns werden sich immer ähnlicher. Im Grunde genommen handelt es sich bei dieser PIETÀ um die avancierte und spielerische Interpretation des Prinzips einer konzertanten Arie.

## Die Entwicklung LICHTs hin zum Welttheater

Der Zyklus LICHT ist nicht in der Reihenfolge der Tage entstanden, sondern in folgender Reihenfolge:

Entstehungsreihenfolge (UA)	Orte	Gliederung	„Lebensstadien“ bzw. Themen	Handlung
DONNERSTAG (1981)	Mailand	3 Akte	Lernen	Leben MICHAELS
SAMSTAG (1984)	Mailand	4 Szenen	Tod	Allegorien
MONTAG (1988)	Mailand	3 Akte	Geburt [der Kinder]	Reihenfolge von Geburten
DIENSTAG (1993)	Leipzig	2 Akte	Krieg	Kampf und Apotheose
FREITAG (1996)	Leipzig	2 Akte	Versuchung	Versuchung und Konsequenz
MITTWOCH (2003)	TV (SWR)	4 Szenen	Frieden	Allegorien
SONNTAG (2007 bzw. 2011)	TV (SWR) bzw. UA: Köln	5 Szenen	[Mystische] Hochzeit	Bilder und Zeichen

Tab. 5: Die Opern in Reihenfolge der Entstehung

Die Teile sind also nicht in der Chronologie des Handlungsgeschehens entstanden. Stockhausen begründet die Reihenfolge der Opern selbst mit der Paarung der Protagonisten:



Zuerst erklingen die Tage der einzelnen Protagonisten, dann zwei Tage mit Zweierkombination, gefolgt von MITTWOCH mit der Dreierkombination. Als Abschluß erklingt SONNTAG aus LICHT, weil dieser größte Komplex eine Synthese verschiedener Versuche bilden soll, welche ich seit 1977 unternahm<sup>57</sup>.

In der tabellarischen Übersicht wird zudem ersichtlich, dass die Uraufführungen sich über drei Spielorte verteilen, von den Produktionen der Mailänder Scala im Sportpalast (Palazzo dello Sport) in Mailand über die Leipziger Oper bis hin zu den beiden Fernsehfassungen beziehungsweise ‚Fernsehaufführungen‘ des Südwestdeutschen Rundfunks.<sup>58</sup> Ich habe bei dieser tabellarischen Übersicht die Gliederung der einzelnen Teile mit hinein genommen, da sich eine Gewichtung Stockhausens herauslesen lässt, die über die Protagonisten hinaus auf die Handlung rekurriert. Und zwar ist mir der eigentümliche Umstand aufgefallen, dass Stockhausen für die großen Abschnitte innerhalb der Opern verschiedene Formbezeichnungen wählt, und zwar „Akte“ und „Szenen“. Legt man nun noch die Handlung daneben, fällt auf, dass die Handlung derjenigen Opern, die in Szenen unterteilt sind, allegorischer Natur ist. In ihnen wird das für die Oper jeweils maßgebliche ‚Lebensstadium‘ in verschiedenen Tableaus aufgenommen. Die in Akte unterteilten Opern haben hingegen einen Handlungsverlauf, der einer Entwicklung folgt oder der die Konsequenzen einer Handlung aufzeigt. So zieht in DONNERSTAG das Leben der Emanation MICHAELs vorbei, der MONTAG zeigt verschiedene missglückte Geburtsversuche, die dann in der Geburt der Musik münden. Im DIENSTAG werden die Provokation LUZIFERs sowie die Kampfhandlungen und die Apotheose in Glückseligkeit geschildert, der FREITAG handelt im ersten Akt von der geglückten Versuchung EVAs durch LUZIFER, der zweite Akt schildert in verschiedenen Variationen die Konsequenz dieser Zeugung.

Ebenso auffällig, und für mich sehr erhellend, ist aber auch, dass die Opern in der Reihenfolge ihrer Entstehung vom Aktaufbau zum Szenenaufbau tendieren. Als einzige Ausnahme ist der SAMSTAG zu verorten, der aber vermutlich allein schon mit seinem Sujet, nämlich dem Treiben LUZIFERs, sich gegen eine Aufteilung als Handlung stellt. Schließlich ist LUZIFER gegen die zeitliche Abfolge der Dinge, die bestehende Evolution und für ein Anhalten der Zeit. Insofern scheint die Einteilung in Szenen hier dem Wesen LUZIFERs am Nächsten zu kommen. Und in der Tat bleibt im Samstag vieles

57 Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 3), S. 167.

58 SONNTAG wurde im April 2011 an der Kölner Oper uraufgeführt.

allegorisch, LUZIFER träumt reine Musik, stirbt daraufhin, steht aber wieder auf. Abgeschlossen wird der SAMSTAG von einer Prozession von singenden und jubelnden Mönchen, LUZIFER ist in dieser Szene verschwunden.

Der Wechsel von der Aktbezeichnung hin zur Einteilung in Szenen (SAMSTAG hierbei ausgenommen) hat meines Erachtens seinen Ursprung in der sich verändernden Haltung des Komponisten zu seinem Stoff. In den ersten beiden Akten vom DONNERSTAG, der Kindheit und Jugend MICHAELs, sind noch sehr drastische Bezüge auf zeitgeschichtliche und bisweilen sogar biographische Sachverhalte zu finden. So beschreibt Stockhausen in DONNERSTAG eine Nachkriegs-kindheit mit einem abwesenden Vater und einer hysterischen Mutter, Versatzstücke von Wehrmachtsliedern werden verarbeitet, die ganze Szenerie ist eine einzige Groteske. Streckenweise mutet das Stück als eine bitterböse Abrechnung mit der eigenen Kindheit und Jugend des damals etwa 50jährigen an<sup>59</sup>. Im Laufe des gesamten Kompositionsprozesses werden die Bilder aber allgemeiner, rätselhafter, allegorischer und ‚jenseitiger‘ beziehungsweise universaler, sie tendieren hin zu einem Welttheater, welches das Universum mit einbezieht<sup>60</sup>. Besonders an MONTAG, dem dritten Werk in der Reihenfolge der Entstehung, wird das deutlich. MONTAG bildet ja den ‚eigentlichen‘ Anfangspunkt des Zyklus, dort wird auch deutlicher als in DONNERSTAG und SAMSTAG die Urantia-Perspektive angedeutet, die insofern als ‚jenseitig‘ zu bezeichnen ist, als sie quasi aus dem Weltraum auf unsere Erde schaut.

Die Erde beziehungsweise die Welt ist hierbei nur Schauplatz eines kosmischen Kampfes, ihre Protagonisten erscheinen oftmals nur als Emanationen oder Akteure auf diesem Schauplatz. Das Geschehen auf der Erde – Stockhausen spricht immer von „unserem Planeten“ – wird somit zum Welttheater.

Die besondere ‚Welttheatralik‘ – oder um es zu überspitzen, Kosmotheatralik von LICHT, es geht ja immerhin um das Schicksal ‚unseres lokalen

59 Vgl. auch Stockhausen Selbstauskünfte, in: *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 157-158, sowie in: *Musik und Tod: SAMSTAG aus LICHT* (Gespräch mit Guido Canella und Luigi Ferrari), in: Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 6 (wie Anm. 4), S. 234-246, besonders S. 239-241, wo er die Todessehnsucht seines Vaters und seine frühkindliche Erfahrung mit dem Säuglingstod seines Bruders beschreibt.

60 Es sei nicht unterschlagen, dass bereits Grohmann im Laufe des Zyklus eine „immer stärkere Transformation der dramaturgischen Linie“ erkennt: „Von einer Geschichte mit ‚menschlichem‘ Inhalt im DONNERSTAG über eine mehr geistige und imaginäre, mythologisierte thematische Sphäre in den nächsten Opern bis hin zu einem vollständigem Verzicht auf eine durchgehende Geschichte im MITTWOCH, wie es auch in dem nachkommenden SONNTAG der Fall ist.“ (Grohmann, *Mittwoch* (wie Anm. 7), S. 72-73.)

Universums‘ – war also nicht von Anfang an in der gleichen Präsenz und Tiefe zugegen, sondern meines Erachtens das Ergebnis einer jahrelangen Auseinandersetzung mit dem Themenkreis von LICHT, verbunden mit einer allmählichen Vertiefung und Setzung der weltanschaulichen Komplexe, die in wesentlichen Teilen aus dem Buch *Urantia* stammen<sup>61</sup>. Für Stockhausen war dieses Welttheater sicher insofern ‚wahr‘, als dass es seiner innersten Überzeugung entspricht, dass die in LICHT von ihm als Musiktheater inszenierten Kräfte des Universums wirklich unsere Welt zusammenhalten.

Damit einhergehend hat sicher auch die mystische Komponente an Wichtigkeit gewonnen. Immer wieder begegnen in der Geschichte, in der Bühnenhandlung, den Kostümen, im Maschinengetriebe und in der Klanglichkeit von LICHT Wunderbares, Irrationales und im besten Sinne Unglaubliches, das dazu beiträgt, die Wahrnehmung vom Einzelnen, Psychischen und Rationalen, Diesseitigen hin zum Allgemeinen, Symbolischen und Überrationalen, Jenseitigen zu lenken. Auch dies ist meines Erachtens ein Prozess, der sich nicht in der Tages-Reihenfolge des Zyklus abzeichnet, sondern im gesamten Entstehungszeitraum allmählich hervortritt.

Mit SONNTAG, der letzten Oper des Zyklus, was seine Tagesabfolge als auch die Reihenfolge der Entstehung betrifft, ist der absolute Punkt der Mystik erreicht: über viereinhalb Stunden in Weiß getauchte Ekstase.<sup>62</sup> Um davon einen Eindruck zu vermitteln: In der zweiten Szene mit dem Titel ENGELPROZESSION besingen sieben Engelchöre in verschiedenen Sprachen die Elemente, die Gefühle, die Musik und die Liebe. In der vierten Szene namens DÜFTE-ZEICHEN werden sieben Düfte aus verschiedenen Regionen der Erde im Publikum verbreitet. Musikalisch vertreten werden die Düfte durch Gesangssolisten. In der fünften und sechsten Szene mit dem Titel HOCHZEITEN spielen 5 Chorgruppen und 5 Orchester simultan und synchron in zwei separaten Zuschauerräumen. Die beiden Szenen werden jeweils zweimal im Wechsel gebracht, so dass beide Auditorien nacheinander beide Sze-

61 Vgl. Robin Maconie, *Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen*, Lanham/Maryland u.a. 2005, dessen Kapitel zu den Tagen von *Licht*, S. 422-544, von dem Gedanken durchzogen sind, dass die jeweilige Gestalt der Tage das Ergebnis eines großen kompositorischen Plans sei. Damit impliziert er, dass Stockhausen sich bereits bei der Realisierung von DONNERSTAG darüber im Klaren war, dass dieser einen Kontrast zum SONNTAG bilden soll.

62 In der Kölner Uraufführung dieses Jahres ist die vorgegebene Grundfarbe nur in einigen Kostümen und Details vorhanden gewesen. Das generelle Farbdesign der Kostüme und Kulissen, mit schwarzen und blauen Akzenten abgesetzte Weißflächen, erinnerte eher an das aktuelle Produktdesign des Apple-Konzerns oder an das Design der Internationalen Raumstation (ISS).

nen hören und sehen können. In bestimmten Momenten wird die Musik jeweils live und simultan zu den Hörern des anderen Auditoriums übertragen.

Die letzte Oper des Zyklus *Licht* ist eher eine geordnete Aneinanderreihung von Bildern und Zeichen, die quasi zeitlos erscheint, weil sie keine Entwicklung anstrebt. Die Handlung wird hier gänzlich durch quasi-liturgische Handlungen ersetzt. SONNTAG führt das Welttheater auf seinen Ursprung, die mythische oder religiöse Weihehandlung, zurück.

## Dantes *Göttliche Komödie* im Musiktheater

E una melodia dolce correva  
Per l'aere luminoso; ...  
Purg. XIX, 22-23

### 1. Einleitung

„Meine Dichtung – sie enthält der Welt Anfang und Untergang.“ Mit diesem Wagner-Zitat eröffnete Klaus Döge am 27. Oktober 2009 die Ringvorlesung „Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert“<sup>1</sup>. Ein visionäres eschatologisches „Weltgedicht“, das in Form einer Jenseitswanderung den Zustand der Seelen nach dem Tod beschreibt, ist auch die *Göttliche Komödie*, in die sich Richard Wagner während der Arbeit am *Ring* vertiefte und versenkte: „Jetzt lese ich jeden Morgen, ehe ich an die Arbeit gehe, einen Gesang Dante; noch stecke ich tief in der Hölle; ihre Grausen begleiten mich in der Ausführung des zweiten Aktes der Walküre“<sup>2</sup>.

In der Einleitung zum vorliegenden Band definiert Albert Gier konstitutive Merkmale von Welttheater/Theatrum Mundi,<sup>3</sup> die nun daraufhin untersucht werden sollen, ob sie auf die *Göttliche Komödie* übertragbar sind. Autor und Spielleiter der „Commedia“ (im aristotelischen Verständnis) ist Gott, aber *Das Spiel ist aus – Les jeux sont faits*, der Mensch ist tot und muss im Jenseits die Verantwortung für sein Handeln übernehmen. Mit der Übernahme der Welttheater-Metaphorik in ein christliches Weltbild gewinnt die Frage nach der Prädestination und Freiheit des Menschen an Bedeutung, die immer auch die Freiheit zum Bösen beinhaltet. Gleichzeitig stellt sich die

---

1 Döge, im vorliegenden Band, S. 119-139.

2 Wagner 1924, S. 31. Brief an Mathilde Wesendonk, April 1855. Gleichzeitig schreibt Liszt an Wagner: „Den Dante liest Du. Das ist eine gute Gesellschaft für Dich. – Meinerseits will ich Dir eine Art Commentar zu dieser Lektüre liefern. Schon längst trage ich eine Dante-Sinfonie in meinem Kopfe herum – 3 Sätze, Hölle, Fegefeuer, Paradies – die beiden ersten bloß instrumental, der letzte mit Chor.“ Liszt, zit. nach Friederich 1950, S. 493.

3 Gier, im vorliegenden Band, S. 8f.

Frage nach dem Wirken der göttlichen Gnade. Im Unterschied zu Sartre, der in seinem existenzialistischen Filmdrehbuch *Les jeux sont faits* den Orpheus-Mythos paraphrasiert, bekommt der Mensch in der *Göttlichen Komödie* keine zweite Chance, er kann nicht auf die Erde zurückkehren, um besser zu leben, oder aber – im Beckett'schen Sinn – besser zu scheitern. Die Handlung ist die christliche Heilsgeschichte, dargestellt von menschlichen Akteuren. Mitspieler sind Teufel, Engel und Heilige, deren Zahl im Paradiso in die Tausende geht. Insofern ist ein wesentlicher Aspekt des Rahmenthemas, die Welt im Theater, erfüllt.

Anders sieht es aus mit dem (barocken) Phänomen der Theatralität von Welt. Betrachtet man den metaphysischen Überbau der *Göttlichen Komödie*, so ist das Werk gewiss ein Welt-, jedoch mit Einschränkungen ein Welt-Theater-Entwurf. Weder ist die *Göttliche Komödie* ein dramatischer Text wie Goethes *Faust*, noch bedient sie sich einer expliziten Theatermetaphorik, wie etwa Calderóns *La vida es sueño*, Grillparzer, Hofmannsthal. Dante verwischt die Grenzen zwischen Welt und Theater in Richtung auf die Welt, indem er als Akteure (Menschen) real existierende oder existiert habende Figuren einsetzt, die wir heute als fiktional ansehen, die aber zur Entstehungszeit der *Göttlichen Komödie* im zivilrechtlichen Sinn als Personen des öffentlichen Lebens bzw. als (zum Teil noch lebende) Personen der Zeitgeschichte wahrgenommen wurden. Man denke nur an den 19. Höllengesang, in dem Dante den noch lebenden Papst Bonifaz VIII. der Bestechlichkeit im Amt bezichtigt (Inf. XIX, 52-57). Diese kurze Digression soll verdeutlichen, worum es Dante in der *Göttlichen Komödie* gerade nicht geht, nämlich um die Theatralisierung von Welt. Vielmehr liefert die welthaltige Dichtung (modern gesprochen) eine angewandte Sozialethik *sub specie aeternitatis*. Die Fiktionalisierung der im Gehen voranschreitenden Denkbewegung, die sich am Ende als eine Traumvision erweist, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Dichtung den Anspruch erhebt, ontologische Aussagen über die Welt zu treffen.

In Bezug auf die Dramatisierungen lassen sich daraus zwei Ansätze ableiten. Die handelnden Personen (Ugolino, Paolo und Francesca) können entweder aus ihrem epischen Erzählfzusammenhang herausgelöst oder als Traum- und Bewusstseinsinhalte zur Person des Autors und Wanderers Dante in Beziehung gesetzt werden. Das zweite Verfahren wird vor allem im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert genutzt und bietet durch die imaginäre Entgrenzung der als gedacht vorgestellten Realitäts- bzw. Fiktionalitätsebenen

die Möglichkeit einer Darstellung der „Totalität im Kleinen“, die ein wesentliches Merkmal des *Theatrum Mundi* ist.

Auf der anderen Seite sind durch die Dekontextualisierung einzelner Episoden Missverständnisse vorprogrammiert. Zwar hat die *Göttliche Komödie* auf der Ebene des *sensus litteralis* einen durchaus nacherzählbaren Plot, doch unterliegt diesem Plot eine allegorische Grundstruktur, insofern die individuell handelnden Personen stellvertretend Tugenden und Laster repräsentieren. Dante lehrt uns, im Individuellen das Allgemeine zu sehen. Durch die Allegorisierung wird ein unendliches Kontinuum geschaffen, das den moralischen Kosmos ins Unendliche weitet. Daraus folgt umgekehrt, dass sich der Sinn einzelner Episoden aus der Rückbindung an das Große-Ganze erschließt. Er ist oft verschleiert („sotto ’l velame de li versi strani“)<sup>4</sup>, und dem modernen Leser, der in Ermangelung einer zusammenhängenden christlichen Weltdeutung sein Heil in der Phänomenologie einer sinnentleerten und fragmentarisierten Wirklichkeit sucht, nicht mehr unmittelbar zugänglich. Die Geschichte der Dante-Illustrationen und -Vertonungen zeigt, dass gerade die erfolgreichsten Episoden (Ugolino, Paolo und Francesca), insofern sie den theologischen Überbau der *Göttlichen Komödie* ausblenden, die am meisten missverstandenen sind.

## 2. Die „musica“ in der *Göttlichen Komödie*

Die *Göttliche Komödie* ist eine „All-umfassende“ Dichtung wie kaum ein anderes Werk der Weltliteratur, die aufgrund ihrer immanenten Bildlichkeit vor allem in der bildenden Kunst bearbeitet wurde<sup>5</sup>. Weniger manifest, aber nicht weniger bedeutend sind die Bezüge zur Musik. Die Annäherung an das Thema der Ringvorlesung ist daher aus unterschiedlichen Perspektiven möglich: die Musik in der *Göttlichen Komödie* und die *Göttliche Komödie* in der Musik. Die Musik spielt in allen drei Cantiche eine wichtige Rolle: im Inferno als kakophonische Antimusik („ed elli avea del cul fatto trombetta“)<sup>6</sup>, im Purgatorio als synästhetische „audition colorée“, im Paradiso als harmonischer Zusammenklang der Himmelsphären. Dantes musikalische Jenseits-

4 Inf. V, 25

5 Vgl. La Salvia 2004.

6 Inf. XXI, 139. „This perverted type of music is so horrible that it is overwhelming and Dante must cover his human ears (Inf. XXIX,43-45).“ Roglieri 2001, S. 156.

reise ist eine Reise zur Polyphonie (Ciabattoni)<sup>7</sup>. Das Paradiso ist derart von Musik durchdrungen, dass Dante sich im Saturnhimmel über die plötzlich eintretende Stille wundert. Erstaunt fragt er Petrus Damianus:

E di' perché si tace in questa ruota  
La dolce sinfonia di Paradiso,  
Che giù per l'altre suona sì devota<sup>8</sup>.

### 3. Die Dante-Debatte (1570-1600)

Die *Göttliche Komödie* wurde in den Jahren zwischen 1570 und 1600 nicht nur intensiv kommentiert und illustriert, sie liefert auch gleichsam die verschollene musikalische Signatur der frühen Oper: Eines der ersten – nicht überlieferten – Experimente der Florentiner Camerata de' Bardi im neuen (vermeintlich alten) monodischen Stil ist das *Lamento d'Ugolino* von Vincenzo Galilei. Die Idee, die kontrapunktische Satztechnik im Sinne eines antikisierenden „recitar cantando“ zu reformieren und die Musik der Sprache und Affektdarstellung dienstbar zu machen, führte bekanntlich zur Entstehung der Oper. In diesem opernfrühgeschichtlichen Kontext dürfte auch die verschollene Dante-Vertonung von Vincenzo Galilei intensiv diskutiert worden sein.

So wurde etwa das laute Weinen und Schreien in der Stadt der Schmerzen – „Quivi sospiri, pianti e alti guai“ (Inf. III, 22-30) – innerhalb weniger Jahre ganze sieben Mal vertont, was die Vermutung nahelegt, dass der Passus als Exempelstück diente, an dem unterschiedliche Komponisten ihre Kunst erprobten und miteinander wetteiferten<sup>9</sup>. Die signifikante Verdichtung der „Quivi sospiri“-Vertonungen im italienischen Renaissance-Madrigal steht im Zeichen einer „demonstration of musical theories and technical virtuosity“ (Roglieri)<sup>10</sup>. Ohne auf die Vertonungen näher einzugehen, kann man schon aufgrund der ausgewählten Textstelle sagen, dass hier ein Passus ausgewählt wurde, der zu polyphoner Vertonung im Stil der „prima pratica“ Anlass bietet

7 Ciabattoni 2009. Dante trennt die Musik der sieben Planetensphären vom Gesang der Engel, der im Fixsternhimmel erklingt. Vgl. zur Musik der Engel Hammerstein 1962, 2. Aufl. 1990.

8 Par. XXI, 58-60.

9 Die Madrigal-Vertonungen stammen von Luzzasco Luzzaschi (1576), Giulio Renaldo (1576), Giovanni Battista Mosto (1578), Lambert Courtois (1580), Francesco Soriano (1581), Domenico Micheli (1581) und Pietro Vinci (1584). Vgl. Roglieri 2001 S. 160.

10 Roglieri 2001, S. 117.



und somit in gewisser Weise ein konservatives Gegenprogramm zum monodischen Gesangsstil der Florentiner Camerata de' Bardi darstellt.

Die unmittelbar vorausgehende Höllentor-Inschrift (Inf. III, 1-9) übernehmen Alessandro Striggio und Claudio Monteverdi in ihre „Favola in musica“ *Orfeo* (1607).

Ecco l'altra palude, ecco il nocchiero  
che trae gli spiriti ignudi a l'altra sponda,  
dov'ha Pluton de l'ombre il vasto impero.  
Oltra quel nero stagno, oltra quel fiume,  
in quei campi di pianto e di dolore,  
destin crudele ogni tuo ben t'asconde.  
Or d'uopo è d'un gran core e d'un bel canto:  
io fin qui t'ho condotto, or più non lice  
teco venir, ch'amara legge il vieta,  
legge scritta col ferro in duro sasso  
de l'ima reggia in su l'orribil soglia,  
che in queste note il fiero senso esprime:  
„Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate.“  
Dunque, se stabilito hai pur nel core  
di porre il piè ne la città dolente,  
da te me n' fuggo e torno  
a l'usato soggiorno<sup>11</sup>.

Raffiniert implementiert Striggio die Dante-Reminiszenz in den Kontext der dramatischen Handlung, indem er die berühmte Höllentor-Inschrift „Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate“ der personifizierten Hoffnung (La Speranza) als Figurenrede in den Mund legt. So identifiziert er die heidnische Opernunterwelt, „dov'ha Pluton de l'ombre il vasto impero“, mit Dantes christlicher Unterweltstopographie, ohne deren theologischen Bezugsrahmen zu übernehmen. An Stelle von Luzifer herrschen nun wieder – wie bei Vergil – Pluto und Proserpina über die Stadt der Schmerzen.

Da die frühe Oper als vermeintliche Rekonstruktion der antiken Tragödie in ihrer genuin musiktheatralen Werkgestalt pastorale und antik-mythologische Stoffe bevorzugt, ist sie mit dem theologisch-poetischen Weltentwurf der *Göttlichen Komödie* weitgehend inkompatibel. Erschwerend kommt hinzu, dass die *Göttliche Komödie* im 17. und frühen 18. Jahrhundert als dunkel und unverständlich galt. Erst um 1750 erwacht das Interesse an Dante wieder, ausgelöst durch den Streit um das (christliche) Wunderbare in der Poetik der Frühaufklärung.

11 Gronda; Fabbri 1997, S. 36.

## 4.1. Inferno

### 4.1.1. Ugolino

#### Dittersdorf/Braunschweig-Oels

Ein kompositorisches Pendant zur ersten (weiblichen) Einzelrede in Inf. V, 73-142 (Francesca da Rimini) bildet die Erzählung des Grafen Ugolino in Inf. XXXIII, 1-77. Erstaunlicherweise wurde der Ugolino-Gesang mehrfach textidentisch vertont (u.a. von Vincenzo Galilei, Nicola Zingarelli, Francesco Morlacchi, Gaetano Donizetti), aber nur selten dramatisiert, „weil [wie Christian Felix Weiße sagt], das Beste in seiner besten Erzählung vom Ugolino, wenn man es in einen Dialog brächte, zur Absurdität würde“<sup>12</sup>. Dass sich der Stoff dennoch für die Bühne eignet, bewies der Klopstock-Schüler und Vordenker des Sturm und Drang, Heinrich Wilhelm Gerstenberg, mit seinem Sprechdrama *Ugolino* (1768), das zu weiteren Dramatisierungen und Opernvertonungen Anlass gab: *Ugolino* von Carl Ditters von Dittersdorf und Friedrich August zu Braunschweig-Oels (Oels 1796) und *Ugolino* von Ignaz von Seyfried und Ferdinand von Biedenfeld (Wien 1821).

Ausgehend von Gerstenberg konzentrieren sich die Vertonungen der Ugolino-Episode auf den deutschen Sprachraum, wobei die Libretti von Friedrich August zu Braunschweig-Oels und Ferdinand von Biedenfeld jeweils auf französische Textvorlagen zurückgehen.

*Ugolino* von Carl Ditters von Dittersdorf und Friedrich August zu Braunschweig-Oels ist die einzige ernste Oper des Komponisten und außerdem die erste musiktheatrale Vertonung eines Dante-Stoffes überhaupt (nicht nur in Deutschland). Das Stück wurde nicht gedruckt. Die SLUB Dresden besitzt das Partiturautograph und ein handgeschriebenes Textbuch:

Ugolino, ein ernsthaftes Singspiel, in II Aufzügen, nach dem Französischen S:D:P:F:A:R:H:Z:B:Ö [= Seine Durchlaucht Prinz Friedrich August Regierender Herzog zu Braunschweig-Oels]. Die Musik ist von Herrn von Dittersdorf<sup>13</sup>.

Friedrich August zu Braunschweig-Oels ist von der *Göttlichen Komödie* in so weit abgewichen, „als er es, für ein ernsthaftes Singspiel nöthig zu sein,

---

12 Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 13-14, S. 101.

13 MT 4° 156 Rara. SLUB Dresden/Deutsche Fotothek. Vgl. den Nachlass in der HAB Wolfenbüttel.

gut fand“<sup>14</sup>. Dem Libretto ist eine Anmerkung vorangestellt, die einem möglichen Konflikt mit der Zensur vorbeugen soll.

#### Anmerkung

Die mit rother Dinte unterstrichene, und am untersten Rande abgeänderte Worte sind für jene Bühnen, wo Polizey und Census biliges Bedenken tragen, die rachgierigen Handlungen eines bedeutenden Mannes aus Pisa dem Publikum vor Augen legen zu lassen, um damit nicht dadurch – unzählbare – erhabene – und verdiente Männer herabgewürdigt werden.

Der strenge Kunstrichter aber beliebt, ehe er das Urtheil spricht, abzuwägen, ob es nicht rathsamer sey: von der Wahrheit der Geschichte abzuweichen, als durch Beybehaltung dieser Wahrheit Aergernisz zu veranlassen?<sup>15</sup>

Das „Aergernisz“, welches den Librettisten veranlasst, „von der Wahrheit der Geschichte abzuweichen“, besteht darin, dass es in dem Stück schlechterdings keine Überlebenden gibt. Die Handlung spielt im Hungerturm von Pisa in einem zeit- und fensterlosen Raum. Die Einheit der Zeit definiert sich durch das allmähliche Nachlassen aller Lebensfunktionen bis zu deren vollständigem Erlöschen, das in der Oper nicht, wie in der *Göttlichen Komödie*, acht Tage, sondern einen aristotelischen Sonnenumlauf in Anspruch nimmt: „Die Handlung geht in einem – nahe an den Mauern von Pisa gelegenen –, Gefängnisz, der Hungerturm genannt, vor; fängt zu Mitternacht an, und endigt am folgenden Abend.“

Die schaurig erhabene Atmosphäre wird schon in den Regieanweisungen vorbereitet.

#### I. Aufzug

Ein Vorsaal im Kerker mit einer Hauptthüre im Hintergrnd, und zwo Seitenthüren, welche alle drey gangbar sind. Zu jeder Seite der Bühne sind hohe und schmale Fenster mit eisernen Gittern verwahrt. Die Fenster müszen von ohlgetränkter Leinwand seyn, damit man die Blitze durchschimmern sieht. Die Bühne ist ganz verfinstert. Die Symphonie fängt zwar prächtig an, verfällt aber nach und nach in eine gräßliche Harmonie, die ein – immer mehr zunehmendes – mit Regengüssen – Sturm – und Erdbeben vermisches Donnerwetter andeutet. Blitz und Donner dauern während dem ersten Auftritt in einem Fort. Nach diesem werden sie immer schwächer. Gegen das Ende des zweyten Auftritts wird die Bühne nach und nach erleuchtet<sup>16</sup>.

#### II. Aufzug

Man sieht auf der rechten Seite der Bühne im Grunde einen Todten-Sarg mit schwarzem Zeug überzogen und mit silbernen Spitzen verbrämt. Der Sarg hat sechs versilberte Handhaben: darin liegt Fernando mit einem Leichentuch von weissen Schleyer bedekt. Das Leichentuch ist an dem

14 Braunschweig-Oels 1796, S. 5.

15 Braunschweig-Oels 1796, S. 5.

16 Braunschweig-Oels 1796, S. 7.

Rand mit silberdekenen Falbala's und darauf befestigten Bänderschleifen garnirt. Der Dekel vom Sarg ist an die hintere Wand aufrecht angelehnt<sup>17</sup>.

Hier weicht das Libretto von der Vorlage ab: Ugolino hat nicht vier Söhne, sondern eine Tochter, Angela, die mit Fernando verlobt ist. Beide sind mit Ugolino im Hungerturm gefangen. Fernando entkommt durch einen (durch ein Erdbeben verursachten) Riss in der Kerkerwand. Er wird im zweiten Akt in einem offenen Sarg auf die Bühne getragen. Während Ugolino und Angela sich der Trauer hingeben, erwacht der Totgegläubte aus seinem Schlaf. Doch ihm fehlt jede Erinnerung, wie er in den Sarg gelangt sein könnte. Ein Brief im Inneren des Sarges enthält die Lösung:

Fernando's Flucht durch jene Öffnung ward  
Dem Bischof hinterbracht. Er liesz mich rufen;  
Denn seit du im Gefängnis sitztest, hat  
Er mich für seinen beszten Freund gehalten,  
Und als ich kam, erhielt ich gleich von ihm  
Befehl, Fernando zu vertilgen. Niemand  
War fröher über den Befehl als ich;  
Ich rieth dem Bischof, ihn mit Gift zu töten,  
Und bot mich selbst zu dieser Mordthat an;  
Mein Rath ward gleich genehmigt. Doch! ich gab ihm  
Statt Gift nur einen Schlaftrunk. – Diesen nahm  
Mit Wein vermischt Fernando ein. – Er wirkte  
So gut, dasz Jedermann, selbst der Tyrann  
Für todt ihn hielt. Da liesz sogleich der Wüterich  
Um dich noch mehr zu kränken, ihn im Sarg  
In dein Gefängnis setzen, und ich legte  
Den gegenwärtigen Brief hinein, um dir  
Die sichere Nachricht kund zu machen: Wisze!  
Dasz du in Kurtzem frey wirst seyn, und dasz  
Du wirst in Pisa herrschen und regieren.  
Die Wahrheit dieser frohen Nachricht schwört  
Dein treu ergebner Freund. – Graf Cavalcanti<sup>18</sup>.

Cavalcanti eilt den Eingeschlossenen zu Hilfe und befreit sie. Das Volk plündert die Wohnung des Erzbischofs. Sterben soll der „Tyrann“. Doch Ugolino vergibt dem Feind.

Die geistlichen Geschäfte soll er noch  
So wie vorher besorgen. Ich hingegen  
besorgen alle weltlichen<sup>19</sup>.

17 Braunschweig-Oels 1796, S. 21.

18 Braunschweig-Oels 1796, S. 28-29.

19 Braunschweig-Oels 1796, S. 28-29.

Die Oper endet in einem allgemeinen Jubelchor (dem einzigen Chor der gesamten Oper).

Triumph! Triumph! Es lebe  
 Der tapfre, biedre Mann  
 Der Ruhm des Helden schwebe  
 Bis ans Gestirn hinan.  
 Er soll allein regieren,  
 Allein der Herrscher seyn,  
 Allein das Ruder führen,  
 Wir stimmen alle ein<sup>20</sup>.

François Marmontel, Michel-Paul-Guy de Chabanon, Louis-Sébastien Mercier und andere sahen im 33. Höllengesang den Höhepunkt des Schaurig-Erhabenen in der *Göttlichen Komödie*<sup>21</sup>. Der Erfolg auf der Opernbühne dürfte sich aber vor allem der Tatsache verdanken, dass die Episode sich nahtlos in das Schema der Rettungs- und Befreiungsoper einpassen lässt, das sich Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Frankreich großer Beliebtheit erfreute. Dies würde auch dadurch bestätigt, dass berühmte politische Gefangene des Ancien Régime wie De Sade und Mirabeau ihre Gefangenschaft vor dem Hintergrund der Ugolino-Episode reflektieren und das Staatsgefängnis im Donjon von Vincennes mit dem „cachot de la faim“ des Grafen Ugolino vergleichen<sup>22</sup>. Die Ugolino-Episode erhält durch diese aktuelle Parallele eine politische Aussage, die im Geist der Französischen Revolution die gegen die Tyrannei gerichteten Prinzipien der politischen Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit und die Rettung eines unschuldig Gefangenen zum Ausdruck bringt. Dass eine solche Deutung auf einem produktiven Missverständnis beruht, liegt auf der Hand. Liest man nämlich die Ugolino-Episode im Kontext, so wird schnell klar, dass Ugolino („Der tapfre, biedre Mann“) alles andere als ein Feind der Tyrannei ist.

20 Braunschweig-Oels 1796, S. 33.

21 „Tous les gens de lettres connoissent ce morceau fameux du Dante, où le poëte, parcourant les régions infernales, rencontre le comte Ugolin, qui se venge horriblement sur l'arche-vêque Roger, coupable de l'avoir fait périr de faim avec ses quatre enfans. Je ne connois dans aucun poëte une peinture aussi forte, aussi terrible: c'est, un ‚beau horrible‘, si l'on peut s'exprimer ainsi.“ Mercier 1785, Bd. 3, S. 81. „Voilà des traits pour lesquels on pardonne des volumes d'absurdités.“ Chénier, zit. nach Pitwood 1985, S. 36.

22 „Le prisonnier reste des mois entiers au cachot, y mange du pain arrosé de ses larmes, et peut penser avec justice que si sa pension était moins forte, il serait moins long-temps dans cet affreux séjour qu'on peut appeler *le cachot de la faim*. Les réflexions sont inutiles; elles n'ajouteraient rien à ce fait, qui ne peut être aggravé, et suffit pour caractériser la plus sordide et la plus impitoyable tyrannie.“ Mirabeau 1782, S. 320.

Friedrich August zu Braunschweig-Oels charakterisiert sein Libretto als eine Übersetzung nach dem Französischen, ein direkter Prätext konnte jedoch bislang nicht nachgewiesen werden<sup>23</sup>. Am nächsten kommt dem Libretto ein Drama von Jean-François Ducis, *Roméo et Juliette* (1772), das Shakespeare mit Dante vermengt, indem der Konflikt der verfeindeten Häuser Capulet und Montague zu der Auseinandersetzung zwischen Graf Ugolino und Erzbischof Roger in Beziehung gesetzt wird (der in den Dramatisierungen gelegentlich als Graf in Erscheinung tritt, wobei die Kinder Rogers und Ugolinos einander in die Ehe versprochen sind).

Dans *Roméo et Juliette*, Ducis n'emprunta guère au tragique anglais que le titre de sa pièce. Il n'y a aucune ressemblance, soit dans la marche, soit dans les détails, entre la tragédie française et la tragédie anglaise. Disons avec franchise qu'il est peu de sujets que Shakespeare ait plus heureusement traités, et que l'on ne retrouve pas tout-à-fait dans la pièce de Ducis le charme et la grâce avec lesquels son rival peint les amours les plus touchantes, les amants les plus aimables qu'il ait mis jamais en scène. Mais ce défaut est bien racheté par une création supérieure, par le moyen dont Ducis se sert pour justifier l'implacable haine de Montaigu, auquel il prête tous les malheurs donnés par le Dante au comte Ugolin; car c'est une création véritable que l'emploi fait par Ducis de l'épisode le plus terrible du plus terrible des poèmes, qu'il imite comme le génie imite le génie<sup>24</sup>.

Im Stil der englischen Gothic Fiction überfrachtet Ducis sein Stück mit Horroreffekten<sup>25</sup>.

J'ai tâché de tremper ma plume dans l'encrier de Dante, et de me placer dans le plus profond des vallées maudites, à la lueur des torches de Tisiphone<sup>26</sup>.

## Seyfried/Biedenfeld

Den Bezug zur französischen Revolution stellt auch die zweite Vertonung desselben Stoffes von Ignaz von Seyfried und Ferdinand von Biedenfeld her, der 1821 im Auftrag für das Theater an der Wien das Mimodram von Louis-Charles Caigniez und Pierre Villiers, *Ugolin, ou La Tour de la faim*

---

23 Die Ugolino-Episode wird ab 1770 häufiger übersetzt und kommentiert. Die Anzahl der Dramatisierungen bleibt dennoch relativ gering. Vgl. La Salvia 2007-2008, S. 97-130.

24 Arnault 1824-1827, Bd. 5, S. 382.

25 Vgl. zur Kategorie des schönen Schrecklichen („le beau horrible“) Anna Laetitia Aikin: *On the pleasure derived from objects of terror* (1773).

26 Die Vermischung mit Shakespeare ist kein Einzelfall, ähnlich verfährt Julien de Vinezac in *Les époux malheureux* (1780).

(Paris, Cirque Olympique, 14. Dezember 1820), in ein Singspiel mit Tänzen, Chören, Gefechten etc. umwandelte:

Ugolino, oder: Der Hungerthurm. Melodram in 5 Acten. Nach dem Französischen, mit Tänzen, Chören, Gefechten etc. Die Musik von dem Herrn Operndirector und ersten Kapellmeister, Ritter Ignaz von Seyfried<sup>27</sup>.

Die Personenkonstellation der Wiener Bearbeitung von 1820 ist ungleich komplexer als das Dreipersonenstück von Dittersdorf/Braunschweig-Oels (das später entstandene Werk endet mit einer regelrechten Massenrettungs- und -befreiungsszene), jedoch weicht auch Ferdinand von Biedenfeld in Bezug auf den „Kindermord“ von der französischen Vorlage ab.

In der vollsten Überzeugung, daß Ugolino's Geschichte nie Stoff zu einem Drama im eigentlichsten Sinne des Wortes bieten könne, übernahm ich den Auftrag: für das K.K. pr. Theater an der Wien aus dem Pariser Mimodram: *Ugolino* ein Melodram zu bereiten, nur mit einer Anwendung von Schrecken. Die gräßliche Scene des Kindermordes im Hungerthurm, glaubte ich für Teutsche, durch keine Revolutions-Greuel verhärtete Herzen, ändern zu müssen. Der Erfolg scheint meine Ansichten gerechtfertigt zu haben Das vortreffliche Spiel des Herrn Heurteur (Ugolino), des H. Rüger (Uberto), des Herrn Rott (Roger) und der genialen Kath. Wirdisch (Francesco) vereinigt mit der musterhaften Musik und mit den Arrangements des H. Balletmeisters Horschelt – erwarben diesem abnormen Drama großen Beifall<sup>28</sup>.

Die Protagonisten sind Graf Roger, dessen Tochter Angela, Graf Ugolino, dessen Söhne Eduardo, Francesco, Ludoviko, Massimo, Graf Sismondi, Uberto, Rogers Vertrauter, sowie Zaroni, sein (intranter) Stallmeister. Ugolinos erstgeborener Sohn Eduardo soll aus machtpolitischem Kalkül mit Rogers Tochter Angela verheiratet werden. Doch Roger verrät Ugolino. Er befiehlt, Eduardo zu töten, den Vater und die jüngeren Söhne lässt er im Hungerturm zu Pisa einmauern. Sein Plan misslingt. Eduardo entkommt dem Anschlag. Ugolino kann sich aus dem Verlies befreien. Mit dem Schlachtruf „Angela und Rache“ stürmt Eduardo Rogers Burg. Angela und Eduardo heiraten. Ugolino schenkt dem Verräter das Leben.

Abgesehen von der Personenkonstellation, die wiederum nach dem Romeo-und-Julia-Modell (Ducis) ganz auf das liebende Paar fokussiert ist, läßt auch das Finale deutliche Parallelen zu Dittersdorf erkennen. Das Schema

---

27 *Winterabende. Eine Sammlung dramatischer Beyträge für leichte Unterhaltung und Darstellung bestimmt.* – Bamberg [u.a.] 1822, S. 1-80. „Die Musik ist bei dem Herrn Operndirector und ersten Kapellmeister Ritter Ignaz von Seyfried in Wien, und der Verlagshandlung in Bamberg und Würzburg für 8 Ducaten Gold zu haben.“

28 Biedenfeld 1822, [o.S.].

der Rettungs- und Befreiungsoper zieht sich wie ein roter Faden durch die frühen Vertonungen.

Ein wesentlicher Unterschied zu Dittersdorf liegt in den eingestreuten Chören und Tänzen: Zentrale szenische Aktionen werden als „Spektakel-Pantomime“ dargestellt<sup>29</sup>, was der Bearbeitung eine entschieden moderne, genreübergreifende Anmutung verleiht.

#### 4.1.2. Paolo und Francesca

In den 1820er Jahren verlagert sich der Schwerpunkt der musiktheatralen Dante-Rezeption auf den 5. Höllengesang. Auch die Paolo-und-Francesca-Episode kommt über das Sprechdrama in die Oper. Die wichtigste Dramatisierung des Stoffes ist das gleichnamige Sprechdrama von Silvio Pellico (1815), eines der erfolgreichsten politischen Dramen des frühen Risorgimento, das die Grundlage für alle späteren Opernvertonungen bildet:

Molto alfieriana appare infatti la Francesca, nell'essenzialità della trama che inizia a svolgersi già a un passo dalla catastrofe. Quattro sole figure occupano la scena: Francesca, suo marito Lanciotto, suo cognato Paolo, suo padre Guido. La concentrazione degli effetti drammatici è rafforzata dalla ristrettezza dell'ambito familiare. [...] Il vero nucleo dell'opera è o dovrebbe essere nella gelosia di Lanciotto, tanto più rabbiosa in quanto impotente, perché entrambi i rei proclamano bensì di amarsi ma assicurano di sacrificare l'amore ai rispettivi doveri di moglie e di fratello<sup>30</sup>.

Pellicos Sprechdrama ist, Alfieris Tramelogedia *Il conte Ugolino* vergleichbar<sup>31</sup>, seinerseits von der Oper beeinflusst. Diese Grundaffinität zum „melodramma“ erleichtert den Sprung auf die Opernbühne, so dass sich bald auch professionelle Librettisten des Stoffes annehmen. Der bedeutendste unter ihnen ist zweifellos Felice Romani, dessen Libretto in den Jahren von 1823 bis 1857 insgesamt elf Mal vertont wurde<sup>32</sup>. Keine der Vertonungen

---

29 Eduardo, durch eine Intrige irregeführt, glaubt, seine Geliebte Angela habe sich von ihm abgewendet. Die Regieanweisung beschreibt die entsprechende Aktion wie folgt: „Eduardo fühlt die ganze Last seines Unglücks, und sucht lange dagegen zu kämpfen, er fasst sich endlich und geht ab, mit der Pantomime: ‚Gott verzeihe Dir‘.“ Biedenfeld 1822, S. 66.

30 Vittorio Spinazzola, in: *Storia della letteratura italiana*, Mailand 1965, Bd. 7, S. 892.

31 Vgl. Teza 1867, S. 289-297.

32 Die Komponisten sind Feliciano Strepponi (1823), Luigi Carlini (1825), Saverio Mercadante (1828), Massimiliano Quilici (1829), Giuseppe Staffa (1831), Giuseppe Fournier-Gorre (1832), Giuseppe Tamburini (1835), Emanuele Borgatta (1837), Francesco Morlacchi (1840), Francesco Canneti (1843), Vincenzo Sassaroli (1846) und Giovanni Franchini (1857).



hat sich im Repertoire gehalten. Die Kompositionen von Saverio Mercadante und Francesco Morlacchi wurden nicht aufgeführt, was möglicherweise mit Zensurbeschränkungen zusammenhängen könnte. Interessanterweise wurde das Libretto schon 1819 Giacomo Meyerbeer zur Vertonung angeboten, aufgrund seiner patriotischen Tendenz – um derentwillen der Autor der Vorlage, Silvio Pellico, ein Jahr später verhaftet wurde – jedoch von der Zensur verboten.

Das Buch welches mir von der Impresa zur Composition für diesen Carneval gegeben ward *Francesca da Rimini* (eines der schönsten lyrischen Drama's die je geschrieben worden sind) ist von der Censur verboten worden<sup>33</sup>.

Die Vertonung von Feliciano Streponi aus dem Jahr 1823 basiert vermutlich auf einer überarbeiteten Fassung, die das patriotische Element zugunsten der Liebesintrige abschwächt. Felice Romani entkräftet den sündenrelevanten Vorwurf der Untreue: Francesca wird zum Opfer eines göttlichen Justizirrtums. Nachdem sie den Entschluss gefasst hat, sich ins Kloster zurückzuziehen, geht sie ein letztes Mal zu Paolo, um sich für immer von ihm zu verabschieden. Gianciotto – bittere Ironie des Schicksals – tötet die rein und unschuldig Liebenden, Francesca nimmt den „Todesschleier“ („ho di morte il velo“). Der unerfüllte Eros strebt zum Tod, eine typisch romantische Lösung: „nella logica del melodramma romantico la violazione dell'ordine morale in virtù dell'amore, non trionfa mai e richiede, anzi, un'espiazione“ (Salveti)<sup>34</sup>.

## 5. Die phantastische Oper (Dante als Kunstfigur)

Einen ganz anderen Weg beschreitet *Françoise da Rimini* (1882) von Ambroise Thomas, Jules Barbier und Michel Carré, die u.a. das Libretto zu

33 Meyerbeer 1960-, Bd. 1, S. 391.

34 „Già nel desiderio di ritornare a Ravenna e nel dichiarare che la sua indole era in realtà fatta per il convento, Francesca manifesta un desiderio di purificazione, che nella scena finale la porta a fraporsi volontariamente tra Paolo e Gianciotto armati. Infine, dopo l'uccisione dei due, Gianciotto si pente del gesto che la difesa dell'onore lo ha costretto a compiere.“ Salvetti 1992, S. 133. In der Tradition von Pellico/Romani steht auch die in Deutschland erfolgreiche Oper in drei Akten *Francesca da Rimini* (1878) von Hermann Goetz. Der mit Gottfried Keller und Johannes Brahms befreundete Joseph Victor Widmann hatte hierzu die Vorlage geliefert. „Goetz schien einerseits eine Vertiefung der Handlung, andererseits die Einführung einer heiteren Gestalt (Diana) neben einer so furchtbar tragischen Haupthandlung wünschenswerth.“ Aus dem Vorwort des Herausgebers zum Klavierauszug, Leipzig 1878, S. 1.

Offenbachs „phantastischer Oper“ *Les contes d'Hofmann* (1881) geliefert haben. Die Vorliebe für phantastische Sujets mag auch der Grund sein, weshalb *Françoise da Rimini* ein phantastischer Prolog vorangestellt ist<sup>35</sup>. Das erste Tableau schildert Dantes Begegnung mit Vergil (begleitet von einem unsichtbaren Chor), das zweite den Eingang zur Hölle bis zum ersten Höllenkreis der wollüstigen Sünder, wo die beiden Wanderer Paolo und Francesca begegnen. Damit leitet der Prolog zur eigentlichen Handlung über, die in vier Akten auf die Ebene der historischen Aktion wechselt. Am Ende des vierten Aktes platzieren Barbier/Carré ein großes Schlusstableau<sup>36</sup>, das gleichzeitig auf den Prolog zurück- und über diesen hinausverweist, indem Vergil von Beatrice abgelöst wird. Seraphim singen einen Schlusschor.

Die eigentliche Handlung wird episodisiert. Barbier/Carré konstruieren eine hypotaktische Erzählperspektive, ähnlich derjenigen in *Les contes d'Hofmann*. Prolog und Epilog bilden einen Erzählrahmen, der ein Fenster in eine phantastische Realität jenseits der historischen Aktion eröffnet, die als Traum- und Bewusstseinsinhalt zur Person des Autors und Wanderers Dante in Beziehung gesetzt wird. Die polysemen Bedeutungsebenen werden musikalisch miteinander verschränkt, ein narratives Dispositiv, das vielen nachfolgenden Opernversionen und symphonischen Dichtungen zugrunde liegt<sup>37</sup>.

Besonders gelungen ist in dieser Hinsicht das – Ambroise Thomas gewidmete – „Drame lyrique“ in vier Akten *Dante et Béatrice* von Edouard Blau und Benjamin Godard, das am 13. Mai 1890 „dans des bien mauvaises conditions“ in der Pariser Opéra-Comique uraufgeführt wurde<sup>38</sup>.

Der dritte Akt endet mit einem großen Theatertraum: *Le rêve de Dante*, der in zwei Teilen – *L'Enfer* und *Le Ciel* (unter Auslassung des Purgatorio) die Gesamtstruktur der *Göttlichen Komödie* widerspiegelt.

---

35 Barbier; Carré 1882, S. 1-7.

36 Barbier; Carré 1882, S. 63-64.

37 Das erste Beispiel dürfte wohl das „Melodramma storico-fantastico“ *Dante e Bice* (1852) von Pavlos Carrer und Serafino Torelli sein. In einer allgemein narratologischen Perspektive wären hier auch die symphonischen Dichtungen von Pëtr Il'ič Čajkovskij (UA 1876) und Sergej Vasil'evič Rachmaninov (1906) auf ein Libretto von Modest Il'ič Čajkovskij, dem Bruder des Komponisten, einzuordnen. Drei Mal vertont – von Max d'Ollone (1899), Raoul Brunel (1901) und John Herbert Foulds (1906-1908) – wurde das „Poème lyrique“ *La vision de Dante* von Eugène und Edouard Adenis.

38 Godard hat auch eine Oper *Les Guelfes* (1880-1882, UA 1902) komponiert.

Première partie:

L'Enfer

18. Apparition de Virgile

19. La nuit

20. Chœurs des Damnés

21. Apparition d'Ugolin

22. Tourbillon infernal

23. Apparition de Paolo et Francesca

Deuxième Partie:

Le Ciel

24. Divines clartés

25. Chœurs célestes

26. Apparition de Béatrice

Das Modell der selbstreferentiellen Traumszene, in der Künstler ihre eigenen Werke träumen, geht auf Lesueurs *Ossian* (1804) und Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830) zurück. Dante wird hier – wie bei Baudelaire, dessen *Fleurs du Mal* unter dem ursprünglichen Titel *Les Limbes* als viertes Jenseitsreich neben Inferno, Purgatorio und Paradiso konzipiert waren – zum Vorläufer des Symbolismus.

## 6. D'Annunzio: Francesca da Rimini

Gabriele D'Annunzios *Francesca da Rimini*, „un poème de sang et de luxure“, wurde am 9. Dezember 1901 im Teatro Costanzi in Rom mit Bühnenmusik von Antonio Scontrino uraufgeführt<sup>39</sup>. Die weibliche Hauptrolle spielte Eleonora Duse, die Luigi Pirandello in der Premiere wie gelähmt erschien:

Credo di non aver mai sofferto tanto a teatro come alla prima della *Francesca da Rimini* al Costanzi di Roma. L'arte della grande attrice pareva paralizzata, anzi addirittura frantumata dal personaggio disegnato a tratti pesanti dal poeta, allo stesso modo che l'azione della tragedia è ostacolata, compressa e frantumata dall'immenso fiume della retorica dannunziana. Povera Francesca!<sup>40</sup>

1913 (UA Turin, Teatro Regio, 19. Februar 1914) vertonte Riccardo Zandonai den von Tito Ricordi stark gekürzten (teils auch erweiterten) Text<sup>41</sup>. Eine Literaturoper – wie Maeterlincks/Debussys *Pelléas et Mélisande* – ist Zandonais *Francesca da Rimini* eher nicht<sup>42</sup>, aber auch kein Musikdrama

39 Vgl. zu Zandonai den Aufsatz von Albert Gier: *Dante Alighieri und Die Göttliche Komödie im Musiktheater: Zwei Fallstudien*, in: FS Hirsbrunner, [im Druck].

40 Pirandello, zit. nach Armour in: Braida, Calè 2007, S. 36.

41 Vorausgegangen war eine Vertonung in einem Akt von Luigi Mancinelli auf einen Text von Arturo Colautti nach D'Annunzio (UA Bologna, Teatro Comunale, 11. November 1907).

42 Vgl. Maehder 1988, S. 92-128. „Wie sich im weiteren Verlauf der Zusammenarbeit zwischen Dichter, Librettist und Komponist zeigen wird, waren nicht nur ‚condensazioni‘ notwen-

Wagnerscher Prägung, wenngleich der Text mit zahlreichen Anspielungen auf *Tristan und Isolde* durchsetzt ist<sup>43</sup>. Stoffgeschichtlich nimmt das Libretto insofern eine Sonderstellung ein, als es von der Tradition der frühen Opern in einem wesentlichen Punkt abweicht: D'Annunzio bringt dem Stoff ein fast archäologisches Interesse entgegen. Sein Hauptinteresse ist auf die Milieuschilderung gerichtet, deren Authentizität durch die archaisierende Sprache und eine bis ins kleinste Detail ausgefeilte Inszenierung bekräftigt wird<sup>44</sup>. D'Annunzio schreibt ein historisierendes „Mittelalter-Pastiche“, das exemplarisch den Übergang vom Sprechdrama zum frühen Stummfilm illustriert, wie Antonella Braidà überzeugend darlegt:

The significance of D'Annunzio's project becomes evident when one considers the decision of Milano Films to turn their attention to the *Inferno* for a film that aimed to raise the status of film as an art form. Once D'Annunzio's play had earned the literary critics' support for a theatrical performance on Dante, film directors felt the *Commedia* could also be adapted into film. The two artistic directors of Milano Films' *Inferno*, Francesco Bertolini and Adolfo Padovan, aimed to produce a kind of monument to Dante by stretching the possibilities of the new art to its known limits<sup>45</sup>.

## 7. Dante im Film

Franz Werfel attestierte dem Kino 1935 ein einzigartiges Vermögen, „mit natürlichen Mitteln und mit unvergleichlicher Überzeugungskraft das Feenhafte, Wunderbare, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen“<sup>46</sup>. In dieser Hinsicht ist die *Göttliche Komödie* ein idealer Kino-Stoff, der das Wunderbare, Übernatürliche in eine konkret bildhafte Sprache übersetzt („un linguaggio che possedesse la forza di dare concretezza visiva al suo pensiero

---

dig, sondern sogar einige Erweiterungen, die D'Annunzio schließlich auch hinzufügte“ Roth 1999, S. 110.

43 Den Wagner-Kult des Fin de siècle untersucht Koppen 1973. „It is not difficult to imagine D'Annunzio thinking of many of these works, particularly *Francesca da Rimini*, as operas; his lines have a musical quality that is unique among the writers of his time, while the plays themselves are designed to accommodate numerous musical moments. D'Annunzio certainly conceived of *Francesca* in *Gesamtkunstwerk* terms, even if it was necessary for him to commission musical interludes and songs for the play from someone else, rather than being able to write them himself“ Mallach 2007, S. 309.

44 Die enge Verwandtschaft zwischen dem Theater D'Annunzios und dem romantischen Drama Hugos betont Gier 1998, S. 180.

45 Armour in: Braidà, Calè 2007, S. 46.

46 Werfel, zit. nach Hölter 2002, S. 309.

con il ricorso costante [...] a forme rappresentative che oggi sono patrimonio specifico dell'arte cinematografica<sup>47</sup>.

Betrachtet man die Dante-Vertonungen im Zusammenhang, so lässt sich mit Zandonai (1914) und Puccini (1918) ein gewisser Höhepunkt konstatieren, der sicher nicht zufällig mit dem Ersten Weltkrieg koinzidiert. Das lange 19. Jahrhundert neigt sich zwischen 1914 und 1918 welthistorisch und musikgeschichtlich seinem Ende entgegen. Die Häufigkeit der Opernvertonungen nimmt ab den 1920er Jahren signifikant ab. Der scheinbar eindeutige statistische Befund zeigt aber nicht, wie sich die Stellung der Oper im System der Künste durch die wachsende Bedeutung der neuen Medien der Phono-, Photo- und Kinematographie verändert<sup>48</sup>.

Das Kino reformiert die Hör- und Sehgewohnheiten, und es ließe sich eindrucksvoll darlegen, wie die Dante-Ikonographie in der bildenden Kunst (namentlich Doré) in kinematographisch bewegte Bilder übersetzt wird<sup>49</sup>. Vor dem Hintergrund dieses visuellen Transfer- und Transformationsprozesses kommt es auch zu einem musikalischen Medienwechsel, insofern nämlich die Vertonungen ab den 1920er Jahren nicht mehr primär auf die (postromantische) Oper, sondern auf das Kino fokussieren, das in Filmen wie *L'Inferno* (1909-1911) von Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro und Adolfo Padovan, *Beatrice* (1919) von Herbert Brenon, *Dante's Inferno* (1924) von Henry Otto, *Maciste all'inferno* (1925) von Guido Brignone und *Dante's Inferno* (1935) von Harry Lachmann bislang ungeahnte Möglichkeiten der Inszenierung eröffnet<sup>50</sup>. Man kann sich fragen, ob nicht gerade die Episodenstruktur der *Göttlichen Komödie* und insbesondere der Erzählgestus des „flanierenden Blicks“ im Kino ihre adäquate Umsetzung finden<sup>51</sup>.

Dabei spielt die Verwendung symphonischer Musik schon in der Stummfilm-Zeit eine tragende Rolle<sup>52</sup>.

47 Tigani Sava 2007, S. 12.

48 Vgl. das Kapitel „Epische und filmische Techniken im neueren Libretto“ und die exemplarische Analyse von *Francesca, o El inferno de los enamorados* (1989) von Alfredo Aracil und Luis Martínez de Merlo in: Gier 1998, S. 226-227.

49 Vgl. La Salvia 2004, S. 24-28.

50 Vgl. den Aufsatz von John P. Welle *Early cinema, Dante's Inferno of 1911, and the origins of Italian film culture*, in: Iannucci 2004, S. 21-50.

51 Diese These erhärtet Francesco Tigani Sava in seiner „lettura cinematografica della *Divina Commedia*“ (2007).

52 Auch nach dem Übergang zum Tonfilm greifen Regisseure wie Harry Lachmann in *Dante's Inferno* (1935) mit Musik von Rex Hazeltine Bassett, Peter Brunelli, Hugo Friedhofer und Sa-

Betrachtet man die Oper im Zusammenhang mit dem Kino, so ist der Unterschied zum 19. Jahrhundert weitaus weniger gravierend. Zwischen 1906 und 1937 entstehen insgesamt vierzehn Dante-Verfilmungen und außerdem vier Opern, also genauso viele Werke wie im gleich langen Zeitraum im 19. Jahrhundert, was den ersten Eindruck, die musiktheatralen Bearbeitungen (einschließlich der konzertant begleiteten Stummfilmadaptationen) nähmen in den 1920er Jahren an Zahl und Bedeutung ab, schlagend widerlegt.

### *L'Inferno*

Die erste Verfilmung der *Göttlichen Komödie* ist zugleich eine der spektakulärsten, nämlich *L'Inferno* (1909-1911) von Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro und Adolfo Padovan. Die Produktion nahm drei Jahre in Anspruch, nicht zuletzt aufgrund der für die damalige Zeit atemberaubenden Spezialeffekte, für die ein bis dahin beispielloser Aufwand betrieben wurde: von Doré inspirierte Bühnenbilder, spektakuläre Außenaufnahmen, Massenszenen mit über 150 Statisten, Schnitt- und Montageeffekte mit mehreren Überlagerungsspuren (Emilio Roncarolo) – Pionierleistungen in einer Zeit, in der das Kino noch weitgehend auf das „Abfilmen“ beschränkt war. Mögen die visuellen Effekte heute auch ungelentk wirken, so sind sie doch für die damalige Zeit höchst innovativ. Anleihen beim Kino des Wunderbaren (Méliès) sind unverkennbar<sup>53</sup>.

*L'Inferno* wurde am 10. März 1911 im Teatro Mercadante in Neapel uraufgeführt. Zu den Premierengästen gehörte u.a. Benedetto Croce. Dank der austauschbaren Zwischentitel ließ sich der Film auch international – in London, Paris und in den USA – erfolgreich vermarkten. Bei einem Einspielergebnis von zwei Millionen Dollar allein in den USA kann man für die damalige Zeit von einem wahren „Blockbuster“ sprechen. Später geriet der Film in Vergessenheit und zählt heute zu den wiederentdeckten Meisterwerken der frühen Stummfilmära.

Zu den begeisterten Zuschauern gehörte auch der Komponist Ferruccio Busoni, der den Film 1913 in London sah:

---

muel Kaylin für die Darstellung der Inferno-Sequenzen auf präexistentes (orchestral instrumentiertes) Stummfilm-Material zurück.

53 Vgl. zu der Verfilmung Hölter 2002, S. 316-317.

Dieser Brief soll ein kleines Dokument abgeben, über einen Einfall, der für mich bedeutsam werden dürfte. Mit dem Nocturne Symphonique werde ich die Reihe vorbereitender Arbeiten vorläufig als abgeschlossen betrachten müssen; womit nicht ausgesprochen ist, daß ich „cammin facendo“ nicht mein musikalisches Vocabularium stetig vermehre.

Dem Alter und dem Stand meiner Reife nach, glaube ich aber nicht weiter zögern zu sollen, ein Haupt- und Monumental-Werk in Angriff zu nehmen, auf das schließlich alles Gethane gezielt hat.

Zugleich möchte ich den Lauf meines Stromes zu seiner Quelle zurückbiegen und versuchen daß mein Hauptwerk auch für Italien dasselbe bedeutete. Da muß man aber in's Vollste greifen, um mit einem Schlage alle Köpfe und alle Herzen zu treffen.

So meinte es Wagner mit den Nibelungen, die aber dem deutschen Volke verhältnismäßig fremd waren und nicht so direkt an's Ziel gelangten.

Italien besitzt Dante, der Allen gleich theuer und in den Hauptepisoden volkstümlich ist, trotz seiner Größe. Und sogar *außerhalb* Italiens.

Der Kinematograph brachte mich auf diese Idee, als ich am „Strand“ *Dante's Hell* als „Film“ angezeigt sah. Ich würde nicht bei der Hölle stehen bleiben, aber auch nicht bis zum Himmel mich vermessen; sondern mit der Begegnung der Beatrice enden.

Piazza della Signoria, mit Dante auf dem Stein sitzend, worauf er zu träumen pflegte; eine die Charakteristik der Zeit wiedergebende Straßen-Szene, vielleicht auch Beatrice vorübergehend. Und darauf etwa 6 Bilder der bezeichnendsten Episoden, Ugolino, Paolo e Francesca, ein paar Massenbilder, endlich das Aufsteigen mit Beatrice. – Und natürlich: in Italiano.

So, das ist wenigstens ein Anhaltspunkt auf längere Zeit...<sup>54</sup>

In dem Briefzitat fließen alle wichtigen Motive der Dante-Rezeption zusammen: die „bezeichnendsten Episoden“ (Ugolino, Paolo und Francesca), „ein paar Massenbilder“, der Kontrast zwischen Inferno und Paradiso und schließlich die Doppelung von historischer und phantastischer Aktion in der Figur des Dichters – „Dante auf dem Stein sitzend, worauf er zu träumen pflegte“. Die Stilisierung erinnert nicht zufällig an die berühmte Skulptur von Auguste Rodin, die den Dichter darstellt, wie er über das Schicksal der Menschen nachsinnt. Der Einfall, die *Göttliche Komödie* zu vertonen, kam Busoni durch das Massenmedium Film. Dass sich Busoni letztlich für *Faust* an Stelle der *Göttlichen Komödie* entschied, mag ebenfalls durch das Kino angeregt sein<sup>55</sup>.

Das Beispiel veranschaulicht zweierlei: Das Kino reagiert (zumindest musikalisch) auf Oper, sowie umgekehrt die Oper kinematographische Schnitt- und Montagetechniken aufgreift. Beide Genres teilen sich ursprünglich noch dieselben Theater.

Eine amüsante, als solche bislang nicht identifizierte Dante-Reminiszenz findet sich in einem der letzten Filme von Georges Méliès, *À la conquête du*

54 Busoni 1935, S. 271-272, Brief an seine Frau, [London], 25. Januar 1913.

55 Vgl. zu *Faust* im Kino Prodolliet 1978.



Abb. 1: Georges Méliès: *À la conquête du pôle* – *Conquest of the Pole*, Frankreich 1912, 16 mm, ca. 18 min. National Film Archive/British Film Institute. © 2011 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

*pôle* (1912). Es handelt sich hierbei um einen der aufwendigsten Filme, die Méliès jemals realisiert hat. Für die am Nordpol spielenden Szenen ließ der Kinopionier in seinem Atelier in Montreuil einen riesigen Yeti anfertigen. Im Auftrag der aeronautischen Gesellschaft erforscht Prof. Maboul „le mystère du pôle“. Mit einem Luftschiff erreicht er den Nordpol. Dort begegnen die Mitglieder der Polarexpedition dem „géant des neiges“ (12:01-13:54), den sie etwas unbeholfen mit Schneebällen bewerfen, woraufhin dieser kurzerhand einen der Polarforscher mit Haut und Haar verspeist. Unschwer ist in dem bis zur Brust im ewigen Eis festgefrorenen, menschenfressenden „géant des neiges“ Dantes Luzifer zu erkennen. Die Inspiration zu der Theatermaschine dürfte unmittelbar von dem italienischen Monumentalfilm *L’Inferno* von Bertolini, De Liguoro und Padovan ausgegangen sein, der 1911 auch in Paris gezeigt worden war.



## 8. Multimediale Umsetzungen

Der Exkurs über das Kino war notwendig, um die neueren Bearbeitungen zu verstehen, die die traditionellen Gattungen transgressiv in Richtung der elektronischen Medien überschreiten, allen voran die wegweisende filmische Adaptation der *Göttlichen Komödie*, *A TV Dante* von Peter Greenaway und Tom Phillips.

Der Prolog exponiert *in nuce* das ästhetische Programm der „TV-Mini-Serie“: „A good old text is always a blank for new things“. Phillips benutzt die illustrierte Übersetzung (1983, 1985) und die TV-Produktion (1989) als Formen der „remediation“, indem er die Polysemie des „good old text“ in interferierende, mehrfach überblendete Bildspuren überträgt<sup>56</sup>. Zusammengehalten werden die Bildsequenzen durch den voice-over-Erzähler Dante, im Film gesprochen von Bob Peck.

Peter Greenaway und Tom Phillips, dessen Übersetzung im Film erklingt, behandeln das Fernsehen als eine polyseme Kunstform, die vom Kino ebenso unabhängig ist wie die Oper vom Sprechdrama<sup>57</sup>. Das Video-Palimpsest ist, wie schon die illustrierte Übersetzung<sup>58</sup>, „rather [...] a visual commentary than a blow-by-blow illustrative description of the action“<sup>59</sup>.

Einen ähnlichen genreübergreifenden Ansatz vertritt der in Wien lebende Michael Mautner, der seine zwischen 1996 und 2001 entstandene Serie multimedialer Musik-Theater-Projekte als *COM.MEDIA* bezeichnet. Die *Göttliche Komödie* ist für Mautner ein Konzept, „das eigentliche Thema sind wir selbst“<sup>60</sup>. *Dantes Inferno. Rasend im Stillstand* hat einen doppelten Fokus auf dem Performer „D“ und dem Sprecher „Vergil“. Die polysemen Bedeutungsebenen des Textes werden auf drei Großbildleinwände, Projektionsflächen und das schemenhaft im Hintergrund agierende Ensemble verteilt. Szenische

56 Eine kontextsensitive Deutung von *A TV-Dante* gibt Calè 2007, S. 177-192. Die für April 2011 angekündigte Dissertation von Tabea Kretschmann war zum Zeitpunkt der Drucklegung noch nicht erschienen.

57 „Is television a medium in its own right with an individual grammar that would make it an art form as independent of cinema as opera is of drama?“ Phillips: Postscript. *A TV-Dante*, 1986, [o.S.]. Vgl. den medientheoretischen Aufsatz von Nancy J. Vickers: *Dante in the Video Decade*, in: Iannucci 1995, S. 263-276, und die Replik von Andrew Taylor: *Television, Translation, and Vulgarization. Reflections on Phillips' and Greenaway's A TV Dante*, in: Iannucci 2004, S. 145-152.

58 Vgl. La Salvia 2004, S. 41-45.

59 Phillips 1992, S. 237.

60 Mautner: Programmheft zu *COM.MEDIA*, [o.S.].

Aktion, computergenerierte Bilder und Videoeinspielungen ergänzen sich zu einem allegorischen Bilderbogen, der die Projektionen des erlebenden Ich in die Gegenwart des Lesers, Hörers und Zuschauers erweitert.

Mautners *COM.MEDIA* ist einer der wenigen Versuche im zeitgenössischen Musiktheater, die *Göttliche Komödie* konsequent als einen „Leerstellentext“ („a blank for new things“) zu vertonen<sup>61</sup>. Den drei Cantiche ist als Prolog eine konzertante Installation für 33 Lesende, 11 Instrumentalisten, 5 Sänger und Elektronik vorangestellt:

1. *Dantes Fest* – Eine konzertante Installation der *Divina Commedia* von Dante Alighieri für 33 Lesende, 11 Instrumentalisten, 5 Sänger und Elektronik, 1996, 55:00 min
2. *Commedia Madrigale I – Inferno* – für Sprecher, 5 Sänger, Instrumentalensemble und Videozuspielungen 1996 und 1997, ungef. 01:10:00 std, Besetzung: Kammerorchester/Ensemble, Solostimme(n)
3. *Genuß und Schmerz zugleich – Dantes Purgatorio* – multimediales Musiktheater für Sänger, Tänzer, Schauspieler, Video, Elektronik und Kammerorchester, 1999, ungef. 01:12:00 std, Besetzung: Kammerorchester/Ensemble, Solostimme(n), Chor, Elektronik
4. *Bevor die Wasser wiederum sich schließen – Dantes Paradiso* – multimediales Musiktheater für Sänger, Performer, Schauspieler, Kammerorchester, Video und Elektronik, 2001, ungef. 01:20:00 std, Besetzung: Kammerorchester/Ensemble, Solostimme(n), Chor, Elektronik<sup>62</sup>.

Dantes *Göttliche Komödie* steht aktuell mehr denn je im Fokus musikalischen Interesses, wie die Projekte von Michael Mautner (1996-2001), Boris Iwanowitsch Tischtschenko (1996-2005), Johannes Kalitzke (2004)<sup>63</sup>, Esther Hilsberg (2005), Marco Frisina (2007)<sup>64</sup> sowie Romeo Castelucci und Scott Gibbon (2008) beweisen.

Die *Göttliche Komödie* ist ein multimedialer Text *avant la lettre*, dessen breite Wirkung im Musiktheater trotzdem relativ spät – um 1800 – einsetzt. Librettisten und Komponisten richten ihr Augenmerk zunächst auf die historischen Figuren (Ugolino, Paolo und Francesca). Bekannte Episoden werden dekontextualisiert, ohne der Polysemie des Textes Rechnung zu tragen.

61 Innerhalb der traditionellen Genregrenzen bewegen sich die fünf Dante-Sinfonien op. 123 (1996-2005) von Boris Iwanowitsch Tischtschenko: Nr. 1 „Einleitung“ op. 123 Nr. 1 (1997), Nr. 2 „Inferno: 1. bis 6. Kreis“ op. 123 Nr. 2 und 3 (2000), Nr. 3 „Inferno: 7. bis 9. Kreis“ op. 123 Nr. 4 (2001), Nr. 4 „Purgatorio“ op. 123 Nr. 5, 6 und 7 (2003) und Nr. 5 „Paradiso“ op. 123 Nr. 8, 9 und 10 (2005), die auch als Ballett aufführbar sind.

62 Vgl. <http://db.mica.at/composerdb/details/composer/composer22563.asp>.

63 Vgl. zu Kalitzke den Aufsatz von Albert Gier (wie Anm. 39).

64 Zu Peter Greenaway und Marco Frisina vgl. die für April 2011 angekündigte Dissertation von Tabea Kretschmann: „*Höllenmaschine/Wunschapparat*“. *Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes Divina Commedia*.

Dante als Kunstfigur steht erstmals 1852 bei Pavlos Carrer im Mittelpunkt einer Oper. Die Symbolisten (Thomas, Godard u.a.) sehen in Dante einen Vorläufer. Durch die Unterscheidung zwischen historischer und phantastischer Aktion erweitert sich das Bedeutungsspektrum der *Göttlichen Komödie* zum eigentlichen Welt-Theater. Der Text wird zum allegorischen Dispositiv zeitloser Gegenwart, die eine Hintergrundfolie für die politische Realität des 20. Jahrhunderts bildet. Die zunehmende Bedeutung der *Göttlichen Komödie* für das Musiktheater und die neuen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts liegt nicht sowohl in ihrer Intermedialität als vielmehr in ihrer mittelalterlichen, allegorisch-phantastischen Sinnstruktur.

## 9. Bibliographie

### Primärliteratur

Titel	Musik	Text	UA
Ugolino	Carl Ditters von Dittersdorf	Friedrich August zu Braunschweig-Oels	1797
Ugolino (Kantate)	Niccolò Antonio Zingarelli	Inf. XXXIII	1805
Ugolino (Kantate)	Francesco Morlacchi	Inf. XXXIII	1806
Ugolino	Ignaz von Seyfried	Ferdinand von Biedenfeld	1821
Francesca da Rimini	Feliciano Streponi	Felice Romani	1823
Francesca da Rimini	Luigi Carlini	Felice Romani	1825
Francesca da Rimini	Giovanni Galzerani		1825
Ugolino (Kantate)	Gaetano Donizetti	Inf. XXXIII	1828
Francesca da Rimini	Saverio Mercadante	Felice Romani	1828
Francesca da Rimini	Massimiliano Quilici	Felice Romani	1829
Francesca da Rimini	Pietro Generali	Paolo Pola	1829
Francesca da Rimini	Giuseppe Staffa	Felice Romani	1831
Francesca da Rimini	Giuseppe Mazza		1832
Francesca da Rimini	Ruggiero Bassi-Manna		1832

Francesca da Rimini	Giuseppe Fournier-Gorre	Felice Romani	1832
Ugolino (Kantate)	Francesco Morlacchi	Inf. XXXIII	1834
Francesca da Rimini	Orsola Aspri		1835
Francesca da Rimini	Giuseppe Tamburini	Felice Romani	1835
Pia de' Tolomei	Luigi Orsini	Gerolamo Maria Mariani	1835
Francesca da Rimini	Francesco Morlacchi	Felice Romani	1836
Francesca da Rimini	Emanuele Borgatta	Felice Romani	1837
Pia de' Tolomei	Gaetano Donizetti	Salvatore Cammarano	1837
Francesca da Rimini	Gioacchino Maglioni		1840
Francesca da Rimini	Eugen Nordal	Paolo Pola	1840
Francesca da Rimini	Pio Bellini, Giuseppe Devasini (I), Giovanni Battista Meiners (II)		1841
Francesca da Rimini	Francesco Canetti	Felice Romani	1842
Pia de' Tolomei	Nicola Zamboni-Petrini		1843
Francesca da Rimini	Antonio Brancaccio		1843
Francesca da Rimini	Enrico Rolland		1844
Francesca da Rimini	Vincenzo Sassaroli	Felice Romani	1846
Francesca da Rimini	Salvatore Pappalardo		1847
Francesca da Rimini	Casimir Gide		1850
Dante e Beatrice	Pavlos Carrer	Serafino Torelli	1852
Francesca da Rimini	Pietro Ruggieri		1855
Francesca da Rimini	Pietro Pinelli		1856
Francesca da Rimini	Giovanni Franchini	Felice Romani	1857
Piccarda Donati	Pietro Platania		1857
Piccarda Donati	Antonio Marchisio		1860
Francesca da Rimini	Francesco Zescewich		1860
Piccarda Donati	Vincenzo Moscuzza	Gaetano Daita	1863
Francesca da Rimini	Marius Boullard		1866
Le Dante	Alexandre Massa		1868

Francesca da Rimini	Francisco de la Riva y Mallo		1870
Francesca da Rimini	Giuseppe Marcarini	Matteo Benvenuti	1871
Francesca da Rimini	Konradin Ferdinand Kreuzer		1875
Francesca da Rimini	Pjotr Il'ič Čajkovskij		1877
Francesca da Rimini	Vincenzo Moscuza		1877
Francesca da Rimini	Antonio Cagnoni	Antonio Ghislanzoni	1878
Francesca da Rimini	Hermann Goetz	Joseph Viktor Widmann	1877 2. Fassung 1891
Les Malatesta	Pons Moreno	Pons Moreno	1879
Francesca da Rimini	Ambroise Thomas	Jules Barbier, Michel Carré	1882
Francesca da Rimini	Carlo Graziani-Walter	Rafaello Svicher	1885
Dante e Beatrice	Benjamin-Louis-Paul Godard	Edouard Blau	1890
Francesca da Rimini	Paul Gilson		1892
Francesca da Rimini	Riccardo Zandonai	Inf. V	1899
Ugolino	Riccardo Zandonai	Inf. XXXIII	1899
La vision de Dante	Max d'Ollone	Eugène und Edouard Adenis	1899
La vision de Dante	Raoul Brunel	Eugène und Edouard Adenis	1901
Francesca da Rimini	Antonio Scontrino	Gabriele D'Annunzio	1901
Francesca da Rimini	Eduard Francevič Nápravník	O.O. Paleček und E.P. Ponomarev (nach Stephen Phillips)	1902
Francesca da Rimini	Gabriel Pierné	Marcel Schwob (nach Francis Marion Crawford)	1902
Francesca da Rimini	Sergej Vasil'evič Rachmaninov	Modest Il'ič Čajkovskij	1906
The vision of Dante	John Herbert Foulds	Henry Wadsworth Longfellow	1906

Francesca da Rimini	Luigi Mancinelli	Arturo Colautti (nach Gabriele D'Annunzio)	1907
Dante	Stanislao Gastaldon		1909
La tragedia del beso	Carlos Fernández Shaw	Francisco Guerreó	1910
La tragedia del beso	Carlos Fernández Shaw	Conrado Del Campo	1911
Francesca da Rimini	Emil Abrányi	Emil Abrányi	1912
Francesca da Rimini	Franco Leoni	Marcel Schwob (nach Francis Marion Crawford)	1913
Francesca da Rimini	Riccardo Zandonai	Tito Ricordi (nach Gabriele D'Annunzio)	1914
Dante	Jean Nouguès	Victorien Sardou, Emile Moreau	1914, 1929
Les amants de Rimini	Max d'Ollone	Max d'Ollone	1916
Gianni Schicchi	Giacomo Puccini	Giovacchino Forzano	1918
Francesca da Rimini	Claude Haydon		1920
Francesca da Rimini	Robert Hernried		1920
Pia de' Tolomei	Ferruccio Sicuriani		1927
Francesca da Rimini	Dorothy James		1932
Laborintus II	Luciano Berio	Edoardo Sanguineti	1965
The Labyrinth	Per Nørgård		1967
Ulissee	Luigi Dallapiccola	Luigi Dallapiccola	1968
Inferno	Irma Urteaga		1971
Paradiso Choruses	Donald Martino		1974
Francesca, o El infierno de los enamorados	Alfredo Aracil	Luis Martínez de Merlo	1989
Dantes Fest	Michael Mautner		1996
Commedia Madriga- le I – Inferno	Michael Mautner		1997

Genuß und Schmerz zugleich – Dantes Purgatorio	Michael Mautner		1999
Bevor die Wasser wiederum sich schließen – Dantes Paradiso	Michael Mautner		2001
Inferno	Johannes Kalitzke	Johannes Kalitzke (nach Peter Weiss)	2004
Dantes Inferno und der Weg ins Paradies	Esther Hilsberg	Kerstin Weiß	2005
La Divina Commedia	Marco Frisina	Marco Frisina, Gianmario Pagano	2007
Die Tabelle basiert auf Roglieri: 2001, S. 281-304.			

## Sekundärliteratur

ANTOINE-VINCENT ARNAULT, *Œuvres*, Paris [u.a.] 1824-1827.

RUDOLF BAEHR, *Dantes Verhältnis zur Musik*, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 41/42 (1964), S. 126-143.

GUGLIELMO BARBLAN, *Lettura di un'opera dimenticata: Pia de' Tolomei di Gaetano Donizetti*, in: Chigiana 24 (1967), S. 221-243.

FERDINAND VON BIEDENFELD, *Die comische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen. Ein flüchtiger Blick in die Welt, wie sie war und ist*, Leipzig 1848.

ARNALDO BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno 1904.

ANTONELLA BRAIDA; LUISA CALÈ (Hrsg.), *Dante on view. The reception of Dante in the visual and performing arts*, Aldershot [u.a.] 2007.

FERRUCCIO BUSONI, *Briefe an seine Frau (1913-1923)*. Hg. von Friedrich Schnapp, Zürich [u.a.] 1935.

LOUIS-CHARLES CAIGNIEZ; PIERRE VILLIERS, *Ugolin, ou La Tour de la faim. Mimodrame en 3 actes. Musique de M. Sergent*, Paris 1820 [Cirque Olympique].

FRANCESCO CIABATTONI, *Dante's journey to polyphony*, Toronto [u.a.] 2009.

ALESSANDRO COSÌ, *Poesia come musica nella commedia di Dante*, Lecce 1996.

ALBERT COUNSON, *Dante en France*, Erlangen [u.a.] 1906.

WERNER P. FRIEDERICH, *Dante's fame abroad (1350-1850)*, Chapel Hill 1950.

ALBERT GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.

ALBERT GIER, *Dante Alighieri und Die Göttliche Komödie im Musiktheater. Zwei Fallstudien*, in: Gedenkschrift für Theo Hirsbrunner, [im Erscheinen].

GIOVANNA GRONDA; PAOLO FABBRI (Hrsg.), *Libretti d'opera italiani. Dal Seicento al Novecento*, Mailand 1997.

REINHOLD HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern [u.a.] 1962.

ERIC HAYWOOD (Hrsg.), *Dante metamorphoses. Episodes in a literary afterlife*, Dublin 2003.

EVA HÖLTER, *Der Dichter der Hölle und des Exils. Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*, Würzburg 2002.

AMILCARE A. IANNUCCI, *Dante today*, Toronto 1989.

AMILCARE A. IANNUCCI, *Dante, cinema and television*, Toronto [u.a.] 2004.

ERWIN KOPPEN, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin 1973.

ANGELA KREWANI, *Peter Greenaway's TV Dante. Literarische Videoästhetik fürs Fernsehen*, in: *Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*. Hg. von Julika Griem, Tübingen 1998.

ADRIAN LA SALVIA, *Himmel und Hölle. Dantes Göttliche Komödie in der modernen Kunst*, Ausstellungskatalog des Stadtmuseums Erlangen, Erlangen 2004.

ADRIAN LA SALVIA, *La vie du Dante de Michel-Paul-Guy de Chabanon*, in: *Musicorum* (2007-2008): Michel-Paul-Guy de Chabanon et ses contemporains, S. 97-130.

GUGLIELMO LOCELLA, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik*, Esslingen 1913.

ERICH LOOS, *Die Bedeutung der Musik im Werk Dantes*, Stuttgart [u.a.] 1988.

JÜRGEN MAEHDER, *The origins of Italian „Literaturoper“ – Guglielmo Ratcliff, La figlia di Iorio, Parisina and Francesca da Rimini*, in: *Reading Opera*. Hg. von Arthur Groos und Roger Parker, Princeton 1988, S. 92-128.

ALAN MALLACH, *The autumn of Italian opera. From verismo to modernism (1890-1915)*, Boston 2007.

GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*. Hg. von Heinz Becker, Berlin 1960-.

LOUIS SÉBASTIEN MERCIER, *Mon bonnet de nuit*, Lausanne 1785.

HONORÉ GABRIEL DE RIQUETI DE MIRABEAU, *Des lettres de cachet et des prisons d'état. Ouvrage posthume composé en 1778*, Hamburg 1782.

MICHAEL PITWOOD, *Dante and the French romantics*, Genève 1985.

TOM PHILLIPS, *Works and texts*, London 1992.

ERNEST PRODOLLIET, *Faust im Kino. Die Geschichte des Faustfilms von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Freiburg 1978.

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca 1996.

MARIA ANN ROGIERI, *From „le rime aspre e chioce“ to „la dolce sinfonia di Paradiso“*, in: *Dante studies* 113 (1995), S. 175-208.

MARIA ANN ROGIERI, *Dante and music. Musical adaptations of the „Commedia“ from the sixteenth century to the present*, Aldershot [u.a.] 2001.

MARIA ANN ROGIERI, *Twentieth-century musical interpretations of the „anti-music“ of Dante's „Inferno“*, in: *Italica* 79 (2002), S. 149-167.



- OLAF ROTH, *Die Opernlibretti nach Dramen Gabriele d'Annunzios*, Frankfurt/M. [u.a.] 1999.
- GUIDO SALVETTI, *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, Milano 1994.
- PATRICK JOHN SMITH, *The tenth muse. A historical study of the opera libretto*, New York 1970.
- ANDREA SOMMARIVA (Hrsg.), *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, Firenze 1996.
- EMILIO TEZA, *Il conte Ugolino e Scotta, tramelogedie ideate da Vittorio Alfieri*, in: *Nuova Antologia* (Februar 1867), S. 289-297.
- FRANCESCO TIGANI SAVA, *Dante scrive il cinema. Per una lettura cinematografica della Divina Commedia*, Catanzaro 2007.
- RICHARD WAGNER, *Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonk (1853-1871)*. Hg. von Richard Sternfeld, Berlin 1924.



FRANCIS HÜSERS (Hamburg)

## ***Drei Helden* von Jörn Arnecke – Ein Werkstattbericht des Librettisten<sup>1</sup>**

Die Oper mit dem Titel *Drei Helden. Farce für Musik* von Jörn Arnecke auf ein Libretto von mir wurde am 30. Mai 2004 als Auftragswerk der Musikakademie Rheinsberg im Schlosstheater in Rheinsberg uraufgeführt.

Die praktische Entstehungsgeschichte, die künstlerische Konzeption des Werkes sowie die allgemeinen ästhetischen Problemstellungen aufgrund der Situation der Kuschtschaffenden heute sind dazu im Folgenden aus meiner Perspektive dargestellt.

### **Selbsterfahrung zwischen Moderne und Postmoderne**

Bei meiner praktischen Arbeit als Librettist<sup>2</sup> wie ihrer theoretischen Reflexion geht es immer auch um die Frage, ob und wie das Musiktheater heute (wieder) narrativ sein und direkte Identifikationsangebote an den Rezipienten machen kann, dabei gleichzeitig aber die formale Geschichte der Gattung – und mit ihr also auch die Destruktion des Narrativen – nicht nur in seiner formalen Struktur reflektieren, sondern diese Reflexion zum Ausdruck des Gehalts selbst, also inhaltlich, nutzen kann. Pointiert formuliert: Gibt es eine ‚neue Oper‘ zwischen breitenwirksamem Musical einerseits und elitär, selbst-referentiellem Avantgarde-Stück andererseits? Dabei spielt für mich die Auseinandersetzung mit der Ästhetik der klassischen Moderne und dem, was eine Zeit lang unter dem Begriff der „Postmoderne“ diskutiert wurde,

---

1 Der Vortragsduktus des Textes wurde beibehalten, nur die unbedingt notwendigen Anmerkungen wurden ergänzt.

2 Siehe u.a. Jörn Arnecke, *Das Fest im Meer. Musiktheater in drei Abschnitten*. Text von Francis Hüsers nach dem Roman *To the Wedding* von John Berger, uraufgeführt am 17.6.2003, Hamburgische Staatsoper; Jörn Arnecke, *Drei Helden. Farce für Musik*. Text von Francis Hüsers nach Motiven von Homer, Daniel Defoe und Miguel de Cervantes, uraufgeführt am 30.5.2004, Musikakademie Rheinsberg; Alexander Muno, *Vom Meer. Oper in drei Akten*. Text von Francis Hüsers nach *Fruen fra havet* von Henrik Ibsen, Uraufführung geplant für den 29.4.2011, Stadttheater Heidelberg.

eine besondere Rolle. Als Schlagwörter, die das mit „klassisch moderner“ Ästhetik Gemeinte in Erinnerung rufen sollen, wären etwa zu nennen:

- Avantgardismus als künstlerisch kulturpolitische Haltung, was die so genannte „Aporie der Avantgarde“ einschließt, also der Kampf der avantgardistischen Kunst um (soziale und ökonomische) Anerkennung, obwohl mit Erreichen dieser Anerkennung der avantgardistische Status automatisch verloren ist – der Arrivierte ist nicht mehr Avantgardist;
- Bereitschaft zum Experiment mit der Form;
- dabei gleichzeitig und mitunter scheinbar im Widerspruch dazu: erkennbare Tendenz der Reinheit und Klarheit von Formen und Strukturen;
- Anspruch der absoluten Autonomie des Kunstwerks;
- Konstruktivismus als gern angewandtes ästhetisches Verfahren, wobei Konstruktivismus allgemein als Betonung des Formaspekts über den Inhaltsaspekt verstanden werden kann, und bezogen auf die Musik explizit als „Kompositionsweise mit Überbewertung des formalen Satzbaus“ definiert wird.

Kunsthistorisch wäre etwa die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, oder grob: die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, als Hochzeit „klassisch moderner“ Ästhetik zu verorten, weil in dieser Zeit in allen Künsten (Literatur, Malerei, Theater, Musik etc.) „moderne“ Werke im Sinne der genannten Kriterien entstehen, die zu diesem Zeitpunkt eben stets auch (noch) „avantgardistisch“ sind.

Demgegenüber könnte die Diskussion um eine „postmoderne“ Kunst heute grob für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts als dominierend gesehen werden, insbesondere aber von den 1960ern bis in die 1990er Jahre hinein, wobei sie hier sowohl für die Kunstproduktion, als auch und vielleicht viel mehr noch für die ästhetische Reflexion als wichtigste ‚Strömung‘ analysierbar ist. Die folgenden Entwicklungen sind in diesem Zusammenhang von Hans Robert Jauß als Kennzeichen „postmoderner“ Ästhetik genannt worden<sup>3</sup>:

- weg vom esoterischen Experiment, hin zur exoterischen Bejahung sinnlicher Erfahrung, zu Genuss und satirischem Überschwang;
- weg von der Proklamation vom „Tod des Subjekts“, hin zur Bewusstseinsentgrenzung;

---

3 Vgl. Hans Robert Jauß, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/M. 1989, S. 13-14.

- weg vom Autonomieanspruch des Kunstwerks, hin zu einer Öffnung der Kunst in Richtung Industrie, Konsum, neue Medien;
- zunehmende Intertextualität, verstanden als „freieste Verfügung über alle vergangene Kultur“;
- weg vom Formexperiment, hin zum steigenden ästhetischen Interesse an Rezeption und Wirkung;
- Verschmelzung von Hoch- und Massenkultur.

Spezifizierend ist noch zu betonen, dass schon mit den hier genannten Begriffen „Satire“ und „Intertextualität“ natürlich auch die Ironie als wichtiges Element postmoderner Kunst nachvollziehbar wird, sie lässt sich theoretisch jedoch durchaus auch von den genannten Begriffen abgrenzen und als eigene Qualität beschreiben<sup>4</sup>.

Das – quasi biographische – Problem ist nun, dass ich persönlich in meinen ästhetischen Wahrnehmungen und also meiner gesamten Kunstrezeption – mit Pierre Bourdieu könnte man sagen: meinem Habitus<sup>5</sup> – wesentlich stärker von der klassisch modernen Ästhetik geprägt bin als von einem postmodernen „Anything goes“. Gleichzeitig muss aber auch ich anerkennen, dass die Zeit der klassischen Moderne als Avantgarde schon lange vor meiner Geburt vorbei war, was nicht nur bedeutet, dass die von mir geschätzte Kunst einer viel früheren Epoche angehört, mein ‚Geschmack‘ also vergangenheitsorientiert ist, sondern auch, dass die sozial-kulturellen Bedingungen heute als zeitgenössische Kunst eigentlich doch eine andere erfordern müssten als eben jene klassisch „moderne“. Und spätestens hier wird die Arbeit als Autor, als Librettist zum Selbsterfahrungsprozess.

### ***Drei Helden* als konstruktivistisches Werk**

Die Handlung der „Farce für Musik“<sup>6</sup> *Drei Helden* wurde im Programmheft der Uraufführungsproduktion wie folgt zusammengefasst:

---

4 Vgl. hierzu etwa: Linda Hutcheon, *Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies*, Toronto 1991.

5 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1987.

6 Die Bezeichnung als „Farce“ spielt einerseits auf die so benannte Gattung der Literatursatire im 18. Jahrhundert an und ist andererseits als ironisches Wörtlich-Nehmen der ursprünglichen Wortbedeutung (lat.: *farcire* = vollstopfen) gemeint. Wie schon die Verwendung des Begriffs „Helden“ ist so auch die Werkbezeichnung in wenigstens teilweise distanzierender Absicht vorgenommen.

Teil I „Odysseus“

Zu Hause. An einem einzigen Tag.

Wir sehen ein Ehepaar in der Krise. Der Mann hat eine Psychose erlitten. Aus der Psychiatrie nach Hause entlassen, spricht er mit seiner Frau in den Gesängen Homers, die sie sich in besseren Ehe-Tagen vorgelesen haben. Die Mutter des Mannes nimmt dabei die Rolle der Eurykleia an, der Amme des Odysseus. Doch der Versuch, wieder zu einander zu finden, scheitert offenbar an der Krankheit des Mannes.

Teil II „Robinson“

In einer psychiatrischen Klinik. Im Ablauf mehrerer Wochen.

Der Mann wird medikamentös behandelt. Sein Pfleger findet ein Buch neben seinem Bett und liest ihm daraus vor, es ist *Robinson Crusoe*. Also spielen sie Robinson und Freitag, während die Frau die Notwendigkeit der Trennung erklärt. Der Arzt moderiert den Trennungs- und den Heilungsprozess. Wieder gesund, wird der Mann entlassen.

Teil III „Quijote“

Draußen. Im Ablauf mehrerer Monate.

Der Mann hat sich mit seinem ehemaligen Pfleger angefreundet, der ihm helfen will, die Frau wiederzugewinnen. Sie stellen ihr auf der Straße nach, doch die Frau will keinen Kontakt. Auf einem Sommerfest flirtet der Mann mit einer Spanierin, die sich wohl in ihn verliebt hat, aber auch das endet im Fiasko. Erst im Herbst ist es der Mutter und dem Pfleger gelungen, ein Treffen von Frau und Mann zu arrangieren. Zum ersten Mal sprechen sie sich aus, zum ersten Mal verstehen sie. Die Frau sieht Chancen für einen Neuanfang, doch der Mann lehnt ab.

Zur Musik von Jörn Arnecke in *Drei Helden* bzw. zu den verwendeten musikalischen Verfahren seien hier nur zwei Hinweise gegeben, die den hohen Grad von Konstruktivität auch für die Musik illustrieren mögen.

So ist zum einen festzuhalten, dass das gesamte musikalische Material der Oper bereits in Teil I „Odysseus“ exponiert ist. Mit Beginn des Teil II „Robinson“ läuft dann die Musik quasi ‚rückwärts‘. Das ist beim Übergang von Teil I zu Teil II noch deutlich im sich scheinbar wiederholenden Motiv der Holzblocks hörbar, die zu Beginn von Teil II ‚rückwärts spielend‘ in der gleichen Weise einsetzen, wie sie den ersten Teil eben erst beendet haben. Das musikalische Material wird im weiteren Verlauf der Teile II und III dann allerdings einer Dehnung unterworfen, so dass sich ein Wiedererkennungseffekt beim Hörer bis auf einzelne markante Figuren, die dann wie (umgekehrte) Zitate oder Allusionen wirken, de facto nicht einstellt. Am Ende von Teil III sind wir jedoch tatsächlich wieder am Anfang der Partitur angelangt, d.h. das Spiel, die Oper könnte nun genau wieder mit dem ersten Takt beginnen, weshalb der Text auch mit „Wir sehen uns wieder“ endet.

Zum anderen kann in Arneckes Vorliebe für Mikrotonalität ein zweiter Hinweis für den konstruktiven Charakter seiner Komposition gesehen werden, denn die Aufspreizung des konventionellen Intervallschemas durch die Nutzung von Vierteltonschritten kann strukturalistisch als ‚innere‘ Ausdehnung des tonalen Materials bei sozusagen gleichem ‚äußeren‘ Umfang verstanden werden. Arnecke selbst führt freilich in einem Interview nicht primär strukturalistische, sondern wahrnehmungsästhetische Gründe hierfür an: „Die Viertelöne sollen die klangfarbliche Skala erweitern, einerseits für frische, unerhörte, leuchtende Zusammenhänge sorgen, andererseits aber auch die harmonische Sprache schärfen“<sup>7</sup>.

Der musikalischen Struktur entspricht eine konstruktivistische Struktur des Librettos, deren wichtigste Merkmale sich etwa wie folgt beschreiben lassen.

Eine sehr simple Geschichte aus unserer ‚heutigen‘ Alltagswelt (ein Mann erleidet eine Psychose, seine Frau trennt sich von ihm, er akzeptiert schließlich die Trennung) wird unter Bezugnahme auf drei der bekanntesten Werke der Weltliteratur erzählt. Fortlaufend über die drei, mit den Namen der ‚Helden‘ der Weltliteratur betitelten Teile der Oper zeigen sich dabei folgende Entwicklungen in der Verweisstruktur des Textes.

- a. Die erzählte Zeit nimmt von Teil I (ein einziger Tag) über Teil II (mehrere Wochen) bis zu Teil III (mehrere Monate) zu, dem entspricht die Zunahme des Textumfangs (= „Erzählzeit“), nicht jedoch die musikalische Dauer der einzelnen Teile.
- b. Der Dialogtext ist in Teil I größtenteils dem Text Homers in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß direkt entnommen, also von heutiger Alltagssprache weit entfernt, dabei aber nicht als Zitat markiert – die Figuren sprechen miteinander ‚in der Sprache Homers‘. In Teil II sind demgegenüber die wörtlichen Zitate aus dem Roman von Daniel Defoe in der Übersetzung von Carl Courtin (Stuttgart 1836) als solche erkennbar – die Figuren ‚spielen‘ offenbar wissentlich die Romanrollen nach und benutzen im Übrigen heutige Alltagssprache. In Teil III schließlich wird nur noch an einer Stelle (beim Auftritt der Spanierin) Text aus dem Roman von Miguel de Cervantes zitiert, dies geschieht in der spanischen

---

7 Programmheft der Uraufführung von *Drei Helden*, Musikakademie Rheinsberg, Rheinsberg Mai 2004, S. 15.

Sprache des Originals und ist damit als Zitat noch einmal besonders hervorgehoben – was die musikalische Gestaltung als liedhafte Passage ebenfalls unterstützt. Der Dialog der Figuren findet demgegenüber in Teil III ausschließlich in heutiger Alltagssprache statt.

- c. Der Plot zeigt eine zur Entwicklung des Dialogtextes genau umgekehrte Veränderung, denn in Teil I sprechen die Figuren zwar weitgehend in ‚Homers Sprache‘, die Handlungslogik der Szenen entspricht jedoch der Geschichte aus unserer heutigen Alltagswelt, nämlich dass die Psychose des Mannes (offenbar zum wiederholten Male) manifest wird und die Frau sich entschließt, ihn in die Psychiatrie zu bringen. In Teil II orientiert sich der Plot dann erkennbar teilweise an der Alltagsgeschichte und teilweise an Defoes Roman, so lässt sich z. B. die Szene der „Gesprächstherapie“, in der die Frau dem Mann ihre Absicht zur Trennung erklärt, unschwer auf eine heutige Alltagswelt zurück führen, während natürlich die Szenen mit Mann und Pfleger der Geschichte von Robinson und Freitag nachgebaut sind. In Teil III schließlich sind bis auf die Aussprache zwischen Mann und Frau am Schluss der Oper alle Szenen dem Plot nach aus Episoden des *Don Quijote*-Romans heraus konstruiert. Dabei nimmt die Frau prinzipiell die Position der phantasierten Geliebten Don Quijotes, Dulcinea, ein, der Pfleger die von Sancho Pansa, der Mann besetzt die Position Don Quijotes, und die Spanierin des Librettos geht auf Altisidora zurück, eine der Damen am Hof des Herzogs, der Don Quijote aufnimmt. Altisidora schmachtet Quijote mit einem Ständchen an, wird von ihm wegen seiner Treue zu Dulcinea jedoch abgewiesen und verflucht ihn deshalb schließlich, wobei unklar bleibt, ob ihr Verführungsversuch von vorneherein inszeniert war – eine Episode, die in meinem Libretto in der Szene des Gartenfestes mit dem Auftritt der singenden Spanierin ihre Entsprechung findet.
- d. Interne Verweise als direkte (wörtlich zitierte) oder indirekte (semantische) Wiederholungen oder Vorausdeutungen sollen zwischen den einzelnen Teilen Verbindungen schaffen sowie ‚quer stehende‘ Assoziationen ermöglichen. Sie sind vor allem an Nebenfiguren ausgearbeitet: Die Mutter, der Arzt, die Spanierin treten deshalb an Stellen auf oder sind jedenfalls musikalisch hörbar, an denen sie eigentlich nichts zu suchen haben. Sie bedienen sich dabei vor allem aus dem ihnen jeweils als Haupttext zugeordneten Material, so ist für die Mutter der als Gebet verwendete Psalm zentral, für den Arzt der „Heimatmonolog“ und für



die Spanierin das auf Spanisch gesungene Lied der Altisidora aus *Don Quijote* – Textmaterial mithin, das sowohl im Kontext der Librettohandlung zwischen Mann und Frau wie im Hinblick auf die Romanvorlagen als Fremdkörper erscheinen muss.

### **Einige (selbst)kritische Fragen zur Konzeption von *Drei Helden***

Mit der Uraufführung und der dabei erlebten Aufnahme des Werks liegt inzwischen genügend Material vor, anhand dessen sich die oben erläuterte Konzeption selbstkritisch diskutieren lässt. Hierzu scheinen mir vor allem drei Fragebereiche wichtig.

- a. Was leistet der konstruktive Charakter des Werks? Schreckt die Komplexität den Rezipienten ab oder macht sie ihn neugierig?

Die Idee war, eine an der Oberfläche einfach nachvollziehbare Geschichte von heute zu erzählen, mit Figuren, die uns direkte Identifikationen erlauben. Die intertextuellen Bezugnahmen sollten dabei als Verstörungen dieser Rezeption zu weiterführenden Assoziationen einladen, ohne sich als solche aufzuzwingen. Dabei besteht natürlich die Gefahr, dass die Verweisstruktur als solche vom Rezipienten gar nicht erkannt wird, so dass zwangsläufig die in den Titeln der einzelnen Teile explizit benannten Bezugnahmen als inhaltslose Labels erscheinen, die mehr versprechen, als der Text zu halten scheint. Lohnt sich angesichts dieser Gefahr das Konstrukt der Verweisstruktur überhaupt?

Dass die Bezugnahmen auf die Weltliteratur tatsächlich meist nicht nachvollzogen werden konnten, spiegelt sich recht deutlich in den – insgesamt allerdings spärlichen – Kritiken zur Uraufführungsproduktion. So war zum Beispiel zu lesen: „Die literarischen Helden sind nicht greifbar“<sup>8</sup>, oder: „Abgesehen davon, dass die drei Helden nicht in Erscheinung treten, sondern nur ein Held, nämlich der Schizophrene“<sup>9</sup>. Dabei wurde zum Teil allerdings auch versucht, das Unverständnis hinsichtlich der intertextuellen Bezüge doch noch auf eigene Weise ertragreich zu interpretieren, so etwa in dem angesichts seiner grundsätzlichen Wohlgesonnenheit bei spürbarem Unbehagen

8 Martina Helmig, *Musiktheater. Schizophrene Welt*, Berliner Morgenpost 30.5.2004.

9 Ruth Eberhardt, *Ein Held statt drei. Uraufführung der Farce für Musik von Jörn Arnecke im Schlosstheater*, Rheinsberger Anzeiger 1.6.2004.

schon fast rührenden Versuch von Barbara Lieberwirth in der Neuen Musikzeitung, die schreibt: „Die Handlung wirft Fragen auf: Brauchen wir Helden, um in einer Welt der Isolation, Entfremdung und Orientierungslosigkeit zu überleben? Ist unser Selbstbewusstsein abhanden gekommen? Welche Rolle spielt heute der Begriff Heimat?“<sup>10</sup>

Dass insbesondere der Zusammenhang zwischen Teil III des Librettos und dem Roman von Cervantes regelmäßig nicht erkannt wurde, war natürlich erwartbar. Denn dieser Teil setzt wegen des Dialogtextes in heutiger Alltagssprache eine präsente Detail-Kenntnis des *Don Quijote*-Romans voraus, um die strukturellen Bezüge des Plots wie auch einzelne Figurencharakterisierungen (z.B. die Vorliebe für Sprichwörter, die der Pfleger natürlich von Sancho Pansa hat) als Intertextualitäten erkennen zu können. Überraschend war für mich jedoch festzustellen, dass – weit schlimmer als die bloße Ignoranz – offenbar gerade eine sozusagen mittel gute Kenntnis des Romans zu Fehldeutungen der Bezüge führen kann, was dann zwangsläufig eine Totalablehnung zur Folge hat. So war in einer Kritik zu lesen: „Im Falle des Cervantes ist dem Autor im Bezug zum Roman nur noch eingefallen, eine spanische Schöne, eine Art Dulcinea, einzuführen. Das verändert die Perspektive. Schade“<sup>11</sup>.

- b. Was ‚bedeutet‘ die in unserer Alltagswelt angesiedelte Geschichte (Frau und psychisch kranker Mann) inhaltlich? Birgt sie unabhängig von allen Intertextualitäten einen Gehalt in sich?

Mein thematischer Ausgangspunkt ist wohl am besten in einer als „Monolog“ gefassten Reflexion über den Begriff „Heimat“ aus dem Prosa-Fragment *Phenothiazine* greifbar, das ich als Vorstudie, Stimmen- und Handlungs-Skizze geschrieben hatte und bei der Librettoerstellung dann als Materialsammlung benutzte. Dieses später nur noch als „Heimatmonolog“ bezeichnete Textstück, von dem immerhin einzelne Partikel dem Arzt im *Drei Helden*-Libretto in den Mund gelegt sind, endet wie folgt.

Im normalen, durchschnittlich gesunden Lebensverlauf wird vor dem Hintergrund solcher Desillusionierungserfahrungen das Ich auf sich selbst (zurück-)verwiesen: Nur das eigene Bewusstsein, der Intellekt, das Denken, der Geist der eigenen Person, verbleibt allein als verläss-

10 Barbara Lieberwirth, *Brauchen wir eigentlich noch Helden? Uraufführung von Jörn Arnekes Farce für Musik Drei Helden*, nmz 7-8/2004, S. 45.

11 Lucie Walter, *Psychiatrie-Gesang. Drei Helden in Rheinsberg*, MO 12.6.2004.

liche Ich-Instanz, die offenbar nur in der totalen Bewusstlosigkeit (in der Ohnmacht? im Delirium? im Tod?) aufzuheben ist. Wenn alles verlierbar ist, alles verloren ist (die Mutter, der Ort der Kindheit, der Körper, das Gegenüber), bleibt doch das eigene Bewusstsein dem Ich erhalten, das Denken ihm treu.

Die Konfrontation mit Psychosen zerstört auch diese Sicherheit. Bei Schizophrenen etwa kommt es in der akuten Psychose häufig zum Hören von Stimmen, die dem Ich Befehle erteilen, zum Gefühl, dass ich-fremde Mächte das eigene Ich kontrollieren und dominieren. Vorstellbar ist sogar, dass dem psychotischen Bewusstsein das halluzinäre Wesen solcher Stimmen durchaus klar ist, es sich ihnen aber dennoch nicht entziehen kann. Die vielleicht partiell noch mögliche Erkenntnis, was Einbildung, was äußere Realität ist, hilft nicht gegen den Zwang, dem Wahn folgen zu müssen. Das Ich ist wissentlich entmündigt. In diesem Punkt mag die im Alltag gebräuchliche Bedeutung von „schizophren“ als zwiespältig mit dem psychiatrisch beschriebenen Syndrom übereinstimmen. Im Stadium der nicht akuten Psychose verfügt die schizophrene Person über ein normal gesundes Bewusstsein mit allen Reflexions- und Differenzierungspotentialen, doch die Sicherheit darüber ist verloren. Der Schizophrene weiß, dass jederzeit die Stimmen wieder kommen könnten. Die bloße Tatsache psychischer Erkrankungen zerstört die letzte denkbare Möglichkeit von Sicherheit, Zuverlässigkeit und Vertrautheit. Es gibt keine Heimat, aber wir brauchen sie.

Wenn der Operntext demgegenüber überhaupt wissentlich eine Utopie andeuten sollte, dann sicher die, gerade angesichts solch totaler Desillusionierungen nur umso stärker und sozusagen wider besseres Wissen die nicht vereinnahmende Begegnung mit dem anderen zu suchen.

- c. Was bedeuten in diesem Zusammenhang aber dann die drei „Helden“ aus der Weltliteratur inhaltlich?

Odysseus, Don Quijote und Robinson Crusoe sind alle drei Suchende, Weggezogene, Wiederkehrende, also im klassischen Sinne „Abenteurer“ fern der Heimat. Bis zur Romantik werden die literarischen Abenteuer des Ich wohl meist noch in ein tatsächlich als räumliches „Außen“ definiertes Bild gesetzt – als geographische Distanz imaginiert. Erst in der Romantik und dann zuhauf in der Moderne kommt jedoch die „Reise nach Innen“ mehr und mehr auch direkt als Psychotrip des Ich zur Darstellung. Und auch hier kommt mir im Übrigen Cervantes barocker *Don Quijote* von 1615 – der heimliche Hauptbezugstext des gesamten Librettos – viel moderner vor als Defoes Genre-Roman *Robinson Crusoe* von 1719.

Die Bezugnahme auf die drei Ikonen der Weltliteratur will so auch nichts Geringeres als die abendländische Kulturgeschichte der Ich-Versicherung in ihrer inhaltlichen Kontinuität und ihrer formalen Diskontinuität erkennbar machen. Ist das zuviel gewollt?

## Die praktische Entstehung der *Drei Helden*

Möglicherweise als eine Art Selbstdenunziation ist (als Gegensatz?) zu dieser werk-immanenten, ‚offiziellen‘ Beschreibung nun die handfeste Entstehungsgeschichte der Oper *Drei Helden* wie folgt zu erzählen.

Noch während der Zusammenarbeit zwischen Jörn Arnecke als Komponist und mir als Librettist bei der Oper *Das Fest im Meer* (uraufgeführt 2003), bat Arnecke mich für ein neues Opernprojekt um meine Mitarbeit. Er hatte von der Musikakademie Rheinsberg den Auftrag für eine Kammeroper in Aussicht gestellt bekommen, die zu Pfingsten 2004 uraufgeführt werden sollte. Als Grundlage wollte er dabei sein 2001 in München uraufgeführtes, etwa 20 minütiges Musiktheaterstück *Wieder sehen* verwenden, da ihm zur Komposition eines völlig eigenständigen, abendfüllenden Werkes keine Zeit blieb.

Arneckes *Wieder sehen* basiert auf einer Text-Collage unter Verwendung von Textpartikeln sehr unterschiedlicher Provenienz. Dabei setzen allerdings die Zitate aus den Gesängen 19 bis 23 von Homers *Odyssee* in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß, in denen die Heimkehr des Odysseus erzählt wird, inhaltlich den entscheidenden Akzent. Für eine Neufassung und Ausweitung dieser Vorlage schien es mir vor allem zwingend, die Dominanz der Figur Odysseus zu relativieren. Dies konnte nur durch den Rückgriff auf andere Figuren der Weltliteratur geschehen, die einen ähnlich hohen Bekanntheitsgrad besitzen. Aufgrund persönlicher Vorlieben sowie stofflicher Bezüge entschied ich mich hier für Robinson Crusoe und Don Quijote.

In einem nächsten Schritt erstellte ich unter Verwendung auch autobiographischen Materials eine Textsammlung in Prosa (unter dem Titel *Phenothiazine* – eine Wirkstoffgruppe von Neuroleptika), um mir so quasi selbst eine Vorlage für ein Libretto zu schaffen. Darauf folgte die Konstruierung des Plots und die konkrete Abfassung des Operntextes, wobei ich in Teil I an vielen Stellen neuen Text auf die bestehende Musik legen musste, um hier einerseits die Zitierung des Homerschen Textes auszuweiten und andererseits die Erfordernisse meines Plots erfüllt zu sehen. Insbesondere auf Wunsch der Musikakademie Rheinsberg als Auftraggeber verzichtete ich schließlich auf *Phenothiazine* als Operntitel und schlug stattdessen den – zugegeben in deutlich anderer Richtung akzentuierenden – Titel *Drei Helden* vor. Alle diese Arbeitsschritte fanden in enger Abstimmung mit dem Komponisten Jörn Arnecke statt.

Bei der Uraufführungsproduktion in Rheinsberg versuchte der Regisseur Johannes Erath – von mir dazu durchaus ermuntert –, eine nochmals eigene Interpretation der Oper zu erarbeiten, anstatt nur möglichst ausschließlich die heutige Alltagsgeschichte zu illustrieren, wodurch man womöglich die Komplexität reduzieren und das Ganze vielleicht verständlicher hätte machen können, wie manche sicher von ihm erwartet hatten. Bei Uraufführungen schwer zugänglicher Stücke klammern sich Regisseure manchmal ja gern an jeden noch so dünnen narrativen Strohalm, um im Namen vermeintlicher Verständlichkeit ihre Bilder als Illustrationen einer ‚Geschichte‘ legitimieren zu können, obwohl dies vom Stück selbst gar nicht gefordert sein muss. Die Inszenierung der Uraufführung der *Drei Helden* hat demgegenüber den Assoziationsraum eher noch weiter hinein ins Surreale geöffnet und eigene, mir bis dahin wenig bewusste Aspekte des Stücks umso stärker betont. Dazu zählt insbesondere die Beziehungslosigkeit der Figuren und ihr Gefangensein in ihrer je eigenen, isolierten Geschichte, was insbesondere an den durch die Inszenierung aufgewerteten Nebenfiguren wie etwa der Mutter des Mannes sehr deutlich wurde. Ironischerweise war das jedoch wohl ein Grund dafür, dass bei der Kritik vor allem die Inszenierung negativ bewertet wurde, obwohl doch eigentlich das Stück – hier also im Grunde einzig das Libretto – der wahre Gegenstand des Missfallens gewesen sein dürfte. Jedenfalls blieb bei mir der Eindruck hängen, dass die Kritik den Regisseur abstrafte, um Komponist und Librettist zu schonen. Die Produktion war insgesamt also eher kein Erfolg. Aus Unverständnis entstand offenbar Ablehnung.

Bleibt zu hoffen, dass unsere Oper *Drei Helden* sich einreihet in die vielen heute berühmten und beliebten Opern großer Komponisten, die zunächst Misserfolge waren und erst später entdeckt wurden, weil sie auch erst später wirklich ernst genommen worden sind...



# ***Die Tragödie des Teufels***

## **Ein Werkstattgespräch mit PETER EÖTVÖS und ALBERT OSTERMAIER**

Moderation: ALBERT GIER

ALBERT GIER [A.G.] Peter Eötvös ist in vielen Bereichen tätig: als Dirigent, vor allem für die Musik des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, als Lehrer (er war viele Jahre Professor in Karlsruhe), und vor allem natürlich als einer der profiliertesten Komponisten auch und ganz besonders im Bereich des Musiktheaters. Seine erste große Oper, *Drei Schwestern* nach dem Schauspiel von Anton Tschechow (ur aufgeführt 1998 in Lyon), darf heute schon als Bestandteil des internationalen Repertoires gelten.

Das Faszinierende am Musiktheater von Peter Eötvös ist, daß uns jedes seiner Stücke in eine völlig neue Welt führt, mit jedem Werk erschließt er sich und uns andere Themen und eröffnet andere Perspektiven: Auf die *Drei Schwestern* folgte die Adaptation von Tony Kushners Schauspiel *Angels in America*, das in den USA der frühen neunziger Jahre spielt, dann die wundervolle Kammeroper *Lady Sarashina*, nach dem Tagebuch einer japanischen Hofdame aus dem 11. Jahrhundert. Im letzten Jahr (2008) wurde *Love and Other Demons*, die Adaptation eines Romans von Gabriel García Márquez, in Glyndebourne ur aufgeführt. Seine neueste Oper basiert nun auf einem klassischen Werk der ungarischen Literatur des 19. Jahrhunderts: Imre Madáchs *Tragödie des Menschen*. (Natürlich steckt Peter Eötvös zur Zeit mitten in den Proben, und wir freuen uns sehr, dass er und sein Textdichter Albert Ostermaier sich dennoch die Zeit genommen haben, für diesen heutigen Abend nach Bamberg zu kommen.)

Albert Ostermaier hat nach der Vorlage von Madách das Libretto – *Die Tragödie des Teufels* – verfasst; auf den neuen Titel kommen wir natürlich zurück. Albert Ostermaier ist hier bestens bekannt, erst im Mai 2008 war er für eine Lesung an unserer Universität zu Gast. In der Einladung hieß es durchaus zu recht: „Albert Ostermaier zählt zu den renommiertesten deutschsprachigen Gegenwartslyrikern und -dramatikern“; sein Werk umfasst etwa ein Dutzend Gedichtbände und mehr als zwanzig Dramen. Zu der schon

stattlichen Reihe von Auszeichnungen, die er erhalten hat, wird in ungefähr zwei Wochen der Bertolt-Brecht-Preis der Stadt Augsburg hinzukommen, wozu wir natürlich herzlich gratulieren. – *Die Tragödie des Teufels* ist im übrigen Albert Ostermaiers drittes Libretto, er hat vorher schon Texte für die Komponisten Heinz Reber (*Fingerkuppen*, 2001) und Wolfgang Mitterer (*Crushrooms*, 2005) geschrieben.

Herr Eötvös, Sie haben bei Ihren Werken für das Musiktheater mit Textdichtern aus unterschiedlichen Ländern und Sprachräumen zusammengearbeitet. Wie ist das Projekt mit Herrn Ostermaier entstanden, und war von Anfang an klar, dass die gemeinsame Oper auf Madáchs *Tragödie des Menschen* basieren sollte?

PETER EÖTVÖS. Der Auftrag für diese Oper kam von Kent Nagano, der jetzt musikalischer Leiter der Münchner Oper ist. Mit ihm zusammen habe ich auch meine erste Oper, die *Drei Schwestern* in Lyon, gemacht, und gleich danach hat er eine weitere Oper bestellt, damals noch für Los Angeles. Dort konnte das Projekt nicht realisiert werden, und als Kent Nagano nach München kam, hat er den Auftrag aufrecht erhalten.

Die Geschichte dieser Oper ist lustig: Die erste Besprechung mit dem damaligen Intendanten der Münchner Oper fand in Amsterdam statt. Er sagte mir damals, die Münchner Oper habe einen sehr großen, wunderbaren Chor, und man müsse die große Besetzung und einmalige Qualität dieses Chors für das neue Werk nutzen – ich sollte also eine Choroper schreiben. Das war mir sehr recht, denn ich schreibe sehr gern für Chor. Dann habe ich mit meiner Frau versucht, dafür geeignete Themen zu finden; meist stellt der Chor entweder Volk oder Sklaven dar, die Frage war, was man sonst noch mit einem Chor anfangen kann. Wir hatten große Schwierigkeiten, denn wir haben nichts Geeignetes gefunden. Wenn der Chor eine Hauptrolle in dem Stück spielen sollte, gab es nicht viele Möglichkeiten. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats* von Peter Weiss wäre in Frage gekommen, wo es aber auch nur kleine Chor-Gruppen gibt; oder eben *Die Tragödie des Menschen*, da gibt es im Drama von Madách einen Engelchor, und auch in einigen Szenen, die in Paris oder in London spielen, hätte es Möglichkeiten für Chor-Auftritte gegeben. Aber das war nicht genau das, was wir wollten.

Inzwischen kam der Zeitpunkt, zu dem ich etwas für München schreiben sollte, immer näher und näher, und es gab ein erstes Gespräch mit dem neuen Intendanten, Herrn Bachler, vor etwa zweieinhalb Jahren, glaube ich...



ALBERT OSTERMAIER. Vor drei Jahren – es war 2006.

PETER EÖTVÖS. Das Gespräch war sehr lustig: Ja, Herr Eötvös, was haben Sie mitgebracht? – Ich habe diese Choroper ... – Eine Choroper, um Gottes willen, Herr Eötvös, bitte nicht! Doch keine Choroper! Etwas Vernünftiges, bitte! – Ich habe nichts anderes; das einzige, was ich sagen könnte... Und ich hätte schon fast Madách gesagt, da meinte er: Wissen Sie, was? Ich kenne ein Stück, das wir in Wien gespielt haben, von einem ungarischen Schriftsteller, ich weiß nicht, wie er heißt, ein berühmtes Stück... Ich fragte: Madách? – Ja, genau, der!

Das Thema lag sozusagen in der Luft; der Intendant hat es sich ausgedacht, ich habe zugestimmt und habe ihm gleich mitgeteilt, dass ich den originalen Madách-Text nicht komponieren kann: Das Stück ist wunderbar zu lesen, aber für die Bühne nicht geeignet, obwohl es in Ungarn sehr oft gespielt wird, aber immer mit großen Schwierigkeiten und in Bearbeitungen. Deshalb habe ich Herrn Bachler vorgeschlagen: Gut, machen wir dieses Stück, aber in einer bearbeiteten Fassung. Weil ich den Auftrag aus München hatte, wollte ich es unbedingt auf deutsch machen. Das ist meine erste deutschsprachige Oper, die anderen sind auf russisch, französisch, amerikanisch, englisch, aber diese wollte ich auf einen deutschen Text schreiben. Ich habe dann Albert Ostermaier als Textdichter vorgeschlagen, den ich damals noch nicht kannte; ich hatte nur ein Buch von ihm gelesen, das fand ich sprachlich so fantastisch, dass ich ihn empfohlen habe.

Das war wiederum sehr lustig, denn Bachler sagte: Das ist doch mein Freund, mein Mitarbeiter, und hat ihn sofort angerufen: Albert, komm mal her, sagte er, und Albert war in fünf Minuten da. Bei diesem Gespräch haben wir uns kennengelernt; wie es weiterging, kann Albert besser erklären.

ALBERT OSTERMAIER. Ich war also der Dichter auf Bestellung; aber ich wusste, dass Peter Eötvös sich für meine Arbeit interessiert, das war die Verbindung. Deshalb war es dann eine unglaublich schöne Fügung, als Klaus Bachler mich angerufen hat und wir im Gespräch dann die Idee hatten, zusammen diese Oper zu machen, ausgehend von der *Tragödie des Menschen*.

A.G. Herr Ostermaier, für ihre ersten beiden Libretti hatten Sie keine literarischen Vorlagen. Herr Eötvös hat schon angedeutet, warum bei der *Tragödie des Menschen* eine tiefgreifende Bearbeitung notwendig war. Madács

Schauspiel ist natürlich ein Stück Weltliteratur, es ist aber auch ein Stück 19. Jahrhundert. Wie verlief der Bearbeitungsprozess? Bei der Lektüre des Librettos habe ich mich gewundert, dass Sie – trotz der Änderungen, die es selbstverständlich gibt – dem Gang der Handlung recht genau folgen. Wie ist es dazu gekommen? War das Ihre gemeinsame Entscheidung? Und wie sind Sie mit der Vorlage umgegangen?

ALBERT OSTERMAIER. Klar, ich fand, dass das ein faszinierender Text ist, aber eher ein Lesedrama, dem – wie Peter schon sagte – nicht die Situationen für die Bühne eingeschrieben sind; es ist natürlich etwas da an dramatischem Potential, was auch wichtig war für die Komposition und für die Bühne. Mich hat die Thematik interessiert, mich hat auch das interessiert, was immer eine große Herausforderung ist, der faustische Stoff, dann diese Perspektive bis in die Zukunft. Und so hat es viele Seiten in mir angesprochen; da war natürlich auch dieser Wunsch, den ich immer hatte, alles Verbotene zu machen, das heißt, einen Faust und zugleich Science Fiction zu schreiben. Madách schrieb ja in der gleichen Zeit wie Jules Verne. Viele Assoziationen, die ich bei der Lektüre hatte, dass ich an Kubrick dachte, brachten mich auf die Idee, dass, wenn man mit diesem Text umgeht, wenn man ihn als Folie nimmt und ihn weiterschreiben, in einen Dialog mit diesem Text treten will, man ihn natürlich gegenwärtig sehen muss.

Das Problem liegt für mich mehr als bei den Menschen bei der Figur des Teufels; und mehr darin, dass wir heute in unserer Struktur horizontal sind, nicht mehr vertikal. Mir war sofort klar, dass der Schauplatz dessen, was bei Madách ein Stationendrama ist, das bis in die Zukunft geht, bei mir eine Stadt sein müsste auf einem verlassenen Planeten, unter einer großen Blase, die man vielleicht am ehesten mit Las Vegas assoziieren kann, einem Ort, der voller Zeitzonen ist, voller verschiedener Geschichten; einem Ort, wo man bei den alten Ägyptern sein kann und wo man in der Zukunft sein kann, oder im Italien der Renaissance – ein virtueller Ort, ein Ort der verschiedenen Realitäten. Das hat mich gereizt.

Natürlich ist das auch ein intertextueller Ort, wo man verschiedene Sprachen spricht, verschiedene Sprachstile assoziieren kann. Das war für mich der Anreiz, so mit diesem Text umzugehen. In meinen Texten gibt es immer Referenzen, auch zu klassischen Texten. Ich habe den Text von Madách sehr ernst genommen, habe ihn aber natürlich auch in vielem weitergeschrieben und weitergedacht, für mich und für meine Zeit radikalisiert. Das war dann

die erste Fassung – die Geschichte unserer Fassungen ist sehr spannend. Ich hatte Peter damals gewarnt: Die erste Librettofassung hatte 140 Seiten, das ist für einen Komponisten wie ein Inferno. Wie viele Jahre hättest Du daran arbeiten müssen?

PETER EÖTVÖS. Wie viele haben wir jetzt? Vierzig, nicht? Ich habe mir große Mühe gegeben, alles durchzustreichen. Die Oper hat natürlich eine vollkommen andere Textstruktur wie die Prosa. Ich glaube aber, 140 Seiten zu schreiben ist notwendig, damit man dann – nicht die richtigen, wie soll ich sagen? die für eine Oper möglichen auswählt. Das liegt daran, dass ein Operntext gesungen wird, und ich lege sehr viel Wert darauf, dass es möglichst verständlich bleibt. Auf dem Plakat haben wir das Stück auch als Werk von Peter Eötvös und Albert Ostermaier angekündigt. Ich habe darauf geachtet, dass diese Gleichwertigkeit erhalten bleibt.

Wenn man den Text verständlich machen möchte, muss man möglichst im selben Tempo, im Textrhythmus komponieren. Ich würde noch weiter gehen: Man sollte versuchen, die Gesangsmelodie aus dem Text abzuleiten, natürlich mit Interpretation. Wenn etwas lieblich gesagt wird, bekommt das einen entsprechenden Tonfall. Aber ich gehe eher davon aus, wie der Text im Schauspiel gesprochen würde, und versuche das dann allmählich in die Musik zu transponieren.

ALBERT OSTERMAIER. Es war ein wahnsinnig spannender Prozess, dass Peter Eötvös mir ausgehend vom ursprünglichen Text ganz klar und transparent gemacht hat, wie ein Komponist arbeitet, wie die Strukturen sind, welche Techniken und welche Möglichkeiten es gibt und was für sprachliche und musikalische Konsequenzen das jeweils hat. So war eigentlich die Arbeit an dem Text mit dem vergleichbar, was sonst die erste Inszenierung eines Theatertextes wäre. Es gab schon die erste Inszenierung, Verdichtung und Konzentration vor der Komposition. Es war so, dass ich diese einzigartige Chance hatte, in Peter Eötvös Hirn zu schauen und zu sehen, wie dort die Musik entsteht. Dieser Entstehungsprozess war wirklich ein teuflisches Vergnügen.

A.G. Wie geht ein solcher Reduktionsprozess konkret vor sich? Dass ein Schauspiel gekürzt werden muss, wenn es für die Opernbühne bearbeitet wird, ist offensichtlich. Es gibt auch diverse Versuche, die Unterschiede zwischen Schauspiel- und Operntext begrifflich zu fassen, z.B. Busonis Ka-

tegorie des Schlagworts. Man scheint sich auch darüber einig zu sein, dass der Text im Musiktheater Dinge eher hinstellt, benennt, als sie in einen argumentativen Zusammenhang einzuordnen. Das ist alles ziemlich abstrakt; vielleicht können Sie es für uns konkretisieren. Können Sie etwas darüber sagen, wie der Streichungsprozess abgelaufen ist, haben sich dabei Gesetzmäßigkeiten ergeben?

ALBERT OSTERMAIER. Es hat sich die Gesetzmäßigkeit ergeben, dass immer die nächste Fassung die bessere war (oder sein sollte). Ich habe eigentlich immer schon beim Arbeiten eine unglaubliche Lust verspürt, ein weiteres Mal daran zu gehen. Erst einmal schaut man: Was sind die Aspekte, was sind die Metaphern, was sind die Figurenprofile, die einen interessieren. Was entwickelt sich aus der Thematik, aus der inhaltlichen Zuspitzung.

Das Herausragende an Peter war, dass wir zunächst den Text als Text behandelt, erst einmal geschaut haben: Wie ist der Text an sich – so stark als nur irgend möglich, auch vom Dramatischen, Situativen, und dann haben wir gesehen, und er hat mir verdeutlicht, was für Notwendigkeiten sich für die Komposition ergeben. Z.B. ganz Banales wie: was an Umfang da ist, was eine Arie bedeutet, die natürlich eine eigene Sprache verlangt. Was in den ersten Fassungen vielleicht näher an der Poesie, und viel mehr dramatisches Gedicht war, haben wir dann – und das war, glaube ich, der entscheidende Prozess – übersetzt in Situationen und versucht, Action-Theater zu machen, so dass es in Handlung geht, dass die Sprache die Poesie behält, aber zugleich auch sehr gestisch wird. Das war uns ganz wichtig. So hat sich das immer mehr verdichtet. Was ich auch vom Musikalischen her sehr spannend fand: Man muss in der Oper immer schauen, dass man ganz klare Konflikte hat, dass die Dinge wirklich sichtbar und darstellbar sind. Es ist natürlich immer gut, wenn jede Figur eine Not hat. Diese Not der Figur, und diese Reibungsflächen sind entscheidend. So habe ich dann auch gelernt, je mehr wir uns da angenähert haben, je mehr man auf das Wesentliche reduziert hat, desto mehr Möglichkeiten haben sich für Peter ergeben.

A.G. Herr Eötvös, Sie haben gesagt, dass Sie das Stück unbedingt auf deutsch schreiben wollten. Hier scheint mir nun der Vergleich mit den *Drei Schwestern* interessant: Der Librettist war Claus H. Henneberg, der ein deutsches Libretto verfasst hatte. Die Uraufführung wurde dann aber russisch gesungen, und zwar vor einem französischen Publikum, das den Text natür-

lich nicht verstand. Sie haben heute abend schon darauf hingewiesen, wie wichtig Ihnen die Textverständlichkeit ist, und Sie haben das auch in Interviews (z.B. zu *Angels in America*) öfter gesagt. Daraus ergeben sich für mich zwei Fragen: Warum sollte der Text der neuen Oper auf deutsch sein (der Ort der Uraufführung spielt sicher eine wesentliche Rolle, aber vielleicht gab es ja noch andere Gründe), und welchen Stellenwert hat für Sie der Parameter Textverständlichkeit?

PETER EÖTVÖS. Im Sprachtheater wird alles gesagt: eine Situation, in der wir uns befinden, in welcher Zeit die Geschichte spielt, was für Kleider jemand trägt, das alles wird mit Wörtern erklärt. Das war auch eine Erfahrung bei Tschechow: Wie er die drei Schwestern beschreibt; das Stück hat vier Akte, und alles wird bis zum letzten Punkt verbal ausgedrückt. Meine erste Arbeit, gerade mit Herrn Henneberg, hat mir eine interessante Lehre vermittelt. Er hat damals sozusagen einen reinen Auszug aus dem Tschechow-Text gemacht, alles genau in der Reihenfolge, wie Tschechow es geschrieben hat. Seine Arbeit bestand eigentlich nur darin, bestimmte Dinge wegzulassen. Die Handlung verlief linear, genau wie bei Tschechow. Als ich diesen Text von ihm bekam, habe ich festgestellt: Das ist eine Kurzfassung von einem schönen Theaterstück, aber als Oper ist es zu zersplittert, weil die Natur der Oper völlig anders ist: Was im Schauspiel mit Wörtern beschrieben wird, z.B. eine Situation, kann man in der Oper mit zwei, drei Tönen ausdrücken, man kann mit zwei, drei Tönen beschreiben, wo wir uns befinden, in welchem Zustand wir sind, ob wir gerade glücklich oder traurig sind, ob viele Leute da sind oder ob jemand allein ist. Gerade das ist der Zauber der Musik.

Ich habe damals den Text von Henneberg doch nicht verwendet; er war so lieb und nett und sagte mir: Peter, es ist Deine Oper, es ist Dein Projekt, mach, was Du willst. Da habe ich gesagt: Vielen Dank; dann habe ich den Text zur Seite gelegt und noch einmal das Tschechowsche Original, die russische Version, etwas vergrößert auf einzelne Blätter photokopiert, und dann haben meine Frau und ich den russischen Text (ich kann russisch nur lesen, sprechen kann ich nicht, aber ich wusste, was auf dem Papier stand) so zerschnipselt, dass wir jeweils die Sätze einer Person zusammenstellen konnten. Ich habe dann gesagt: Ich möchte jetzt zuerst eine Kollektion um Irina herum machen, das ist eine der drei Schwestern. Alles, was Irina sagt, haben wir hintereinander gelegt – nicht in der Reihenfolge, wie Tschechow es gemacht hat, sondern in der jetzigen, logischen Reihenfolge, einfach um zu sehen: Dieser

Satz könnte nach diesem anderen kommen – stimmt – OK, das bleibt hier. Wir haben also ein kleines Puzzle-Spiel gemacht; und dasselbe habe ich dann auf die anderen Personen umgesetzt, und so entstand ein Teil für Mascha, die andere Schwester, und ein Teil für Andrej, den Bruder.

Ich habe das nur deswegen erzählt, weil das sozusagen meine Schule war: Ich habe dabei erfahren, wie man ein Libretto so herstellen kann, wie ich es mir gewünscht habe damals. Dieser Schritt war dann doch sehr entscheidend, weil ein großer Teil der Qualität der *Drei Schwestern* gerade daher kommt, dass es nicht eine erzählte Geschichte ist, sondern in drei Sequenzen abläuft. Ich nenne es Sequenzen, nicht Akte; das Wort „Sequenz“ bezeichnet, dass einige Szenen sich wiederholen. Man sieht genau dieselbe Situation aus dem Blickwinkel von Irina, dann von Mascha. Verschinin kommt herein, die Frage ist: Wie hat das Irina gesehen? Wie hat das Olga gesehen? Dann kommt Verschinin noch einmal herein: Wie sieht das Mascha? Und so weiter. Dazu kann man musikalisch jeweils eine völlig andere Sehweise ausdrücken.

Nach dieser Erfahrung bin ich später an die anderen Texte ähnlich herangegangen. Ich konnte nicht mehr eine so mutige Umstellung vornehmen wie bei Tschechow, aber das war auch nicht nötig. Das nächste Projekt war *Le Balcon* von Jean Genet, wo man natürlich die Frage gestellt hat: Möchten Sie das jetzt wieder so umschneiden? Aber ich sagte: Nein, hier ist das nicht nötig; die Reihenfolge ist völlig richtig. Ich würde sie beibehalten, man muss nur kürzen. Dabei hatte ich Unterstützung von einer Französin, die mir dabei geholfen hat, die Texte zusammenzustreichen – ich spreche zwar französisch, aber nicht so gut, dass ich den Mut gehabt hätte, den Text allein zu bearbeiten.

Die nächste Oper war dann *Angels in America*, ein riesiges Stück von Tony Kushner, sieben Stunden lang, in zwei Teilen. Das war ein Projekt für das Théâtre du Châtelet in Paris. Ich war an diesem Stück sehr interessiert. Ich muss vielleicht hier einschieben, dass die Auswahl der Texte, die ich für eine Oper verwende, rein instinktiv erfolgt. Ich lese viele Bücher durch. Wenn ich das Gefühl habe, dass ich beim Lesen sofort etwas höre – eine bestimmte Dichte, einen bestimmten Klang – ich kann das nur mit einem Maler vergleichen, der sich ein Bild vorstellt und sagt: Ich habe noch keine Ahnung, was ich malen werde, aber es wird ungefähr blau oder grün sein, oder blaugrün. Dann beginnt man zu arbeiten, man lebt und arbeitet in dieser Welt. So ist es auch beim Komponieren: Ich habe eine ganz bestimmte Klangvorstellung, die ich dann allmählich im Detail ausarbeite.

Ohne Text kann ich nicht arbeiten. Meine Art Opern sind Spielopern, so wie ein Theater mit Musik. Ich brauche Aktionen, ständige Dialoge, manchmal auch Texte, die traditionell ‚Arien‘ genannt werden, also längere Texte für eine Figur. Jedenfalls sehr viel Aktion, und Konflikte. Ohne Konflikt kann ich keine Oper schreiben. Was ich wirklich nicht mag, ist, wenn die Oper als Oratorium aufgefasst wird. Ich verstehe wirklich nicht, wie man eine statische Oper auf die Bühne stellen kann, die man genau so wunderbar auf einem Konzertpodium aufführen könnte. Ich mache da einen großen Unterschied, auch aus meiner Erfahrung als Dirigent heraus; ich weiß, was für mich auf ein Konzertpodium und was auf die Bühne gehört.

Die weiteren Textbearbeitungen – um noch kurz bei diesem Thema zu bleiben – gingen so vor sich, dass ich *Angels in America* mit meiner Frau machen konnte – sie ist keine Schriftstellerin, aber sie versteht unglaublich klug auszuwählen und hat einen guten Blick, nicht nur in der Literatur, sondern in allem, Gottseidank. Alles, was sie auswählt, gibt sie mir und fragt: Kannst Du damit arbeiten? Ich sage dann: Ja, wunderbar; oder: Nein, das lassen wir weg, und: Bitte mach weiter. Auf diese Weise hat sie – über lange Zeit, ich glaube, es hat anderthalb Jahre gedauert – daran gearbeitet, aus dem riesigen Kushner-Text ein Opernlibretto zusammenzustellen. Das haben wir dann an Tony Kushner geschickt. Er war einverstanden, er sagte: Ja, das ist möglich, machen Sie weiter. Auf diese Weise entstehen solche Produktionen, wo ich entweder eigenhändig oder mit meiner Frau oder mit einem anderen Helfer den Text einrichte.

Es gibt nur zwei Stücke, in denen ich einen Schriftsteller als Mitarbeiter gebraucht habe: *Love and Other Demons* nach Gabriel García Márquez – der Text ist reine Prosa, die man nicht als Libretto verwenden kann, es musste ein neuer Text geschrieben werden. Dafür habe ich in Budapest einen Schriftsteller gefunden, Herrn Kornél Hamvai, der Theaterstücke schreibt. Da er in England studiert hatte, konnte er perfekt englisch, und so konnte ich wunderbar mit ihm zusammenarbeiten. Der Text wurde auf englisch von ihm erfunden, gedichtet, natürlich auf der Grundlage des Romans von Márquez.

Die Oper mit Albert ist jetzt unsere letzte Produktion; ich habe von ihm einen unglaublichen Text bekommen; es war unglaublich schön, damit zu arbeiten, weil der Text so reif und so stark ist. Schon beim Lesen ist er von unglaublicher dichterischer Qualität. In der ersten Phase unserer Zusammenarbeit hat er mir in Salzburg den ersten Teil gezeigt; es gab darin zwei Arten von Texten, der eine in Dialogform, Gespräche mit Fragen und Antworten,

das andere waren reine Gedichte, freie, fließende Texte. Damals haben wir zum ersten Mal darüber gesprochen, dass Dialoge gut sind bis zu einem bestimmten Punkt. Mit Musik kann man das ungefähr zwei, drei Minuten aushalten, dann wird es langweilig. Es kann nicht immer nur hin und her gehen wie beim Tischtennis, das muss begrenzt werden. Deswegen kann ich mit der Dichtung musikalisch viel freier arbeiten, denn die Dichtung erlaubt mir, ein anderes Tempo zu nehmen. In den Dialogen muss ich das Dialog-Tempo und den Dialog-Rhythmus benutzen, damit der Text verständlich bleibt. In den Gedichten habe ich meine Freiheit.

In diesem Stück, der *Tragödie des Teufels*, habe ich dann eine solche Struktur oder Libretto-Form entwickelt, dass z.B. die erste Szene zuerst ein Monolog ist, dann wird es dialogartig. Die zweite Szene ist teils Dialog, teils Gedicht; es kommt aber auch ein Quartett vor. Alles, was ich hier erzähle, ist deswegen sehr wichtig, weil der dramaturgische Ablauf einer Oper eigentlich doch vom Komponisten festgelegt wird. Der Textdichter kann mir Vorschläge machen, aber das, was ich bekomme, muss ich sofort daraufhin prüfen, ob es im dramaturgischen Ablauf der Oper funktionieren kann oder nicht. Bis hierhin – erster Teil Dialog, zweiter Teil Arie/Dialog – geht es. Die dritte war dann schon eine zerspaltene Szene: Dort musste ich eine neue Situation schaffen. Sofort danach habe ich gestoppt und gesagt: Jetzt nehmen wir ein Gedicht. Für die Gedichte gibt es in diesem Stück ein Gesangsterzett, Koloratursopran, Mezzosopran und Alt. Diese drei Figuren heißen die drei Rumata (darüber können wir gleich noch etwas sagen). Wenn sie zu singen beginnen, ist es fast unnötig, dass man die Worte versteht, denn die Musik drückt den Textinhalt so aus, dass man allein aus der Musik erraten kann, was sie gesagt haben.

ALBERT OSTERMAIER. Was daran noch sehr spannend war: Die Zusammenarbeit ist immer ein Dialog. Es ist nicht so, dass die Literatur die Vorlage war und die Musik darauf reagiert hat, sondern aus der Komposition und aus der wunderbaren Musik von Peter haben sich einfach Konflikte ergeben mit dem Text, wo man gemerkt hat, dass die Musik auf eine Zuspitzung zuführt, für die Figuren und die Tiefenschärfe der Figuren, so dass durch die Musik Figuren auf einmal ihre eigenen Wege gehen, wie man es ja auch beim Schreiben kennt. So haben sich einfach Fragestellungen ergeben, die dann wieder Rückwirkungen haben auf den Text. Das Libretto hat auf diese Weise ganz neue Wege eingeschlagen, was wahnsinnig spannend war. Am Ende sah



manches ganz anders aus, als wir es uns vielleicht in der ersten Konzeption gedacht haben. Es war sehr schön, dass ich auf die Musik, die musikalische Dramaturgie, auch wieder literarisch reagieren konnte.

Was die Rumata betrifft: Es gab immer wieder den Versuch, oder die Herausforderung, verschiedene Sprachstile zu haben. Für die Rumata als Gegenwelt, oder als ein Sinnbild für das Verlorene, mussten wir eine Sprache haben, die aus der Natur kommt, die all das verkörpert, was eigentlich längst verloren ist. In einem Film, der für mich beim Schreiben wichtig war, *Soylent Green*, einem Film aus den Siebzigern mit Charlton Heston [Regie: Richard Fleischer], gibt es auch eine utopische Gesellschaft; alle scheinen dort im Glück zu leben, aber irgendwann ist es so weit, dass sie diese Gesellschaft verlassen müssen, dass sie sterben müssen. Sie dürfen noch einmal in ein Kino gehen, und auf der Leinwand sieht man dann auf einmal Wiesen, hört klassische Musik, und dann verschwinden sie. Wie sich später herausstellt, werden all diese Menschen einfach verbrannt; so wird die Energie für diesen Planeten gewonnen. Genauso war es mit den Rumata, die für all das stehen, was man sich wünscht, was aber längst verloren ist. Sie stehen für die Sehnsucht nach einer Welt und nach einem Zustand von Welt, der nicht mehr erreichbar ist. Es war schön, immer eine poetische Sprache, die nach eigenen Gesetzen funktioniert, einer antiken Sprache entgegenzusetzen, oder einer Sprache, die aus dem Pop kommt, oder (im neunten Bild, das „Shop“ heißt) der Sprache einer Welt, in der eigentlich schon alles zerstört ist.

(An dieser Stelle las ALBERT OSTERMAIER aus dem Libretto Bild 2 „Paradies/Sündenfall“ und Szene 9/B „Lucifer’s Lied“.)

PETER EÖTVÖS. Dieses Gedicht [„Lucifer’s Lied“] habe ich sozusagen nachträglich bestellt. Ich war schon im zweiten Teil der Komposition und habe gesehen, dass die Rolle Lucifers irgendwie zu Ende ging. Er hatte weniger und weniger Text, ganz zuletzt war von ihm nicht mehr die Rede. Wenn wir die Oper in München aber als *Die Tragödie des Teufels* angekündigt haben, musste man sie doch wohl mit Lucifer beenden. Es kann nicht sein, dass seine Rolle mit dem ersten Teil endet und dass der zweite Teil ohne ihn abläuft.

Ich brauchte also unbedingt eine neue Linie, um die Lucifer-Rolle weiterzuführen, seine Tragödie neu zu definieren. Das war ziemlich schwer. Ich glaube, es ist auch jetzt noch nicht leicht, mit Worten zu beschreiben, wor-

in seine Tragödie liegt. Dramaturgisch habe ich mir folgende Lösung ausgedacht: Wenn ich von ganz hinten rückwärts denke, ist ganz sicher, dass die Oper mit der Lucifer-Figur enden muss. Er ist der Hauptdarsteller, wir müssen erfahren, was seine Tragödie ist, also muss er bis zum Schluss da sein, und auch etwas sagen. Seine letzten Worte können ruhig kurz sein, aber er muss sich äußern. Um diese Schlussituation vorzubereiten, müsste er – nicht unbedingt an der Aktion teilnehmen, aber mehrmals erscheinen, damit wir, die Zuschauer, seine Präsenz noch wahrnehmen. Wenn die Oper dann zu Ende ist, gehen wir nach Hause und sagen: Aha, Lucifer hatte das letzte Wort; was ist eigentlich sein Problem?

So bin ich zu dem Schluss gekommen, dass ich, wenn ich am Schluss einen Auftritt Lucifers haben muss, dazu drei Textteile brauche – drei ist die magische Zahl (zwei ist nicht genug, vier ist zu viel). Wenn ich seine Auftritte gegen Ende sozusagen dosiere, kann ich mit drei Liedern Lucifers musikalisch und dramaturgisch auf den Schluss vorbereiten. Um ihm aber noch eine besondere Rolle zu geben, habe ich noch eine andere musikalische Entscheidung getroffen: Lucifer wurde im ersten Teil die ganze Zeit vom Orchester begleitet und hat bei der Bühnenaktion mitgemischt. Das Lied konzentriere ich jetzt allein auf Lucifers Gesang, und schalte die Orchester – es gibt zwei verschiedene Orchester, hinter ihm und vor ihm – ganz aus. Im Orchestergraben gibt es Gottseidank zwei Pianisten; sie werden dieses Lied dann so begleiten wie bei einem Liederabend. Lucifer tritt auf; er gibt den Pianisten ein Zeichen: Bitte fangen Sie an, und von da an haben wir eine völlig neue Situation, wie bei einem Liederabend. Das erhöht die Wichtigkeit von Lucifers Rolle; in diesem Moment ist er nicht mehr nur einer der Darsteller, sondern er ist Lucifer, er gewinnt besondere Bedeutung dadurch, dass er in eine völlig andere Situation integriert wird.

A.G. Die Oper, Sie haben es schon angesprochen, wird im Titel als ‚Tragödie‘ bezeichnet. Als Literaturwissenschaftler reagiert man natürlich auf diesen Terminus; schon bei der Lektüre des Dramas von Madách stockt man: Darüber, ob es sich wirklich um eine *Tragödie* des Menschen handelt, könnte man lange diskutieren. Ihre Oper heißt *Die Tragödie des Teufels* – das leuchtet insofern unmittelbar ein, als schon bei Madách der Teufel der Spielleiter und damit die Hauptfigur ist; außerdem scheitert er auf eine Weise, die man vielleicht als tragisch bezeichnen könnte. Beachtung verdient freilich auch Ihr Untertitel: „Komisch-utopische Oper in zwölf Bildern“; und im ersten

Bild sagt Lucy: „die tragödie des teufels ist eine göttliche komödie“. Nicht nur, weil ich in diesem Semester eine Dante-Vorlesung halte, möchte ich gern nach dieser „göttlichen komödie“ fragen, Herr Ostermaier.

ALBERT OSTERMAIER. *Die Göttliche Komödie* war sicher für mich einer der zentralen Texte überhaupt. Das ist hier ein Verweis auf mehreren Ebenen: zum einen fand ich an der *Göttlichen Komödie* so radikal und ungaublich, dass Dante eben diese Chuzpe hatte, nicht nur eine Form zu finden, um die ganze Geschichte zu bewerten, Haltungsnoten und Strafen auszusprechen und sich Gott gleichzusetzen, sondern sich dazu noch einen der größten Dichter überhaupt an die Hand zu nehmen, sich Vergil herzuholen. Hier mit einem solchen Text zu arbeiten und sich Paten zu holen von Goethe bis Madách, war natürlich auch etwas, was mir eine gewisse Freude gemacht hat. Und wie immer ist in der Tragödie die Komödie eingeschrieben, und in der Komödie auch die Tragödie.

Die Tragödie des Teufels meint in diesem Fall natürlich auch das, was ich vorhin mit horizontal und vertikal zu beschreiben versucht habe: dass wir in unserer Zeit und in dieser Gesellschaft auch das Böse nicht mehr einfach personifizieren und festmachen können; daß wir sagen: hier ist der Gott und dort ist der Teufel, die vielleicht da sind, sondern dass wir in einer Situation, einer Zeit leben, wo das Ganze horizontal, und daher viel schwerer zu identifizieren ist. Damit fehlt auch das klare Gegenüber, und folglich auch der Teufelspakt. So wird der Teufel gegenstandslos, oder wirkungsohnmächtig. Auf der anderen Seite ist natürlich die Tragödie des Teufels, dass es eine Teufelin gibt, die jünger, radikaler und moderner ist als er – dass der Teufel genauso obdachlos geworden ist wie Gott.

PETER EÖTVÖS. Diese Teufelin – Lucy – ist eine neue Figur. Sie ist das neuerfundene weibliche Pendant zu Lucifer, über Lilith.

ALBERT OSTERMAIER. Genau. Grundlage der Utopie ist diese Geschichte aus den Apokryphen, dass nicht erst Adam geschaffen wurde und dann aus seiner Rippe Eva, sondern dass Mann und Frau gleichwertig geschaffen worden sind. Mit Adam wurde Lilith geschaffen, seine erste Frau, die aber dann, nachdem sie sich doch für das patriarchale Modell entschieden haben, als Dämon vertrieben wurde. Diese Lilith kommt bei uns als Lucy zurück und versucht, die Geschichte neu zu formen und mit Adam zu einem neuen

Anfang zu kommen. Das utopische Ende ist dieser Neuanfang, in dem Adam und Lilith gleich auf gleich sind und wirklich mit gleichen Rechten ein neues Geschlecht begründen.

A.G. Dabei ist mir eines unklar geblieben: Bei ihrem ersten Auftritt weigert sich Lucy, ihren Namen zu sagen; es ist Lucifer, der entscheidet, dann werde er sie eben Lucy nennen. Dann heißt es im Textbuch: Boris (eine Nebenfigur) ergänzt (oder korrigiert) „leise“: Lilith. Wie haben Sie das komponiert, Herr Eötvös? Soll das Publikum an dieser Stelle bereits verstehen, dass Lucy Lilith ist, oder wird das erst am Ende von der Musik enthüllt?

PETER EÖTVÖS. Es hat bei mir auch lange gedauert, bis ich das verstanden habe...

ALBERT OSTERMAIER. (*lacht*) Aber diese Zeile im Libretto stammt von Dir!

PETER EÖTVÖS. Diese neue Figur einzubeziehen, war überhaupt eine unserer ersten Ideen – bei Madách gibt es nur die drei Hauptfiguren Adam, Eva und Lucifer, wie Sie wissen. Unser Ziel war nicht, den Text von Madách zu kürzen oder nur eine deutsche Übersetzung zu geben, sondern auf der Basis von Madáchs *Tragödie* etwas grundlegend Neues zu schaffen. Da hat es sich von selbst ergeben, dass, wenn wir Adam, Eva und Lucifer haben, eine vierte, weibliche Figur sehr schön passen würde – und die sollte Lucy heißen. Lucy war schon sehr lange im Spiel, bis ich auf einmal entdeckt habe, dass diese Lucy Lilith ist.

Ich wusste absolut nichts von Lilith, ich hatte vorher noch nie von ihr gehört. So habe ich begonnen nachzulesen – bei Google können Sie tausende Seiten über Lilith finden. Da habe ich sehr interessante Informationen bekommen. Wir haben beide – du auch, glaube ich – ein Buch benutzt (ich habe es auch auf ungarisch gefunden), von Graves, erschienen in den 1960er Jahren: *Die hebräischen Mythen*<sup>1</sup>. Das ist eine Sammlung der verschiedenen apokryphen Versionen der Schöpfungsgeschichte, von den Assyriern, den Babyloniern, sehr alte Texte, die ungefähr auf die gleiche Weise erzählen, wie die Welt entstanden ist, wie Gott die Welt geschaffen hat. Da kommt Lilith sehr oft vor. Lilith wurde unmittelbar nach Adam geschaffen – beide

---

1 Robert Graves/Raphael Patai, *Hebrew Myths: The Book of Genesis*, 1964; dt. unter dem Titel *Hebräische Mythologie*.

aus Staub geformt, deshalb waren sie gleichwertig. Später, als Lilith Adam verlassen hatte (vermutlich deshalb, weil Adam sich zunehmend herrisch benahm), wurde sie ein Dämon. Den Mythen zufolge war Adam also allein, und beklagte sich bei Gott: Ich brauche eine Frau, so allein kann ich nicht leben. Dann wurde Eva aus der Rippe Adams geschaffen. Das ist eine wesentliche Veränderung: Eva ist ein Teil von Adam, während Lilith eine eigenständige Person war. Wenn jetzt in unserer Geschichte Lilith zurückkommt, um mit Adam neu anzufangen, muss ihre Beziehung auf Gleichberechtigung gebaut sein – darin liegt der wesentliche Unterschied. Das ist auch eine Utopie.

Die Figur Lilith wird deswegen nicht gleich zu Anfang Lilith genannt, weil das ganze Geheimnis der Geschichte darin besteht, dass diese Frau gleich am Anfang, sehr früh erscheint, und wir wissen nicht, wer das ist. Eigentlich weiß es niemand, bis auf die Boris genannte Figur, einer von fünf Männern, die zusammen mit Lucifer den Himmel verlassen haben, weil alle sechs zusammen in die Tiefe stürzten. Von Boris zu hören: Das ist Lilith, ist eine Anspielung auf die Ewigkeit dieser Figur. Dieser Boris und die vier anderen Männer sind genau wie Lucifer seit Ewigkeit da und werden auch ewig leben, und dieser Boris hat Lilith irgendwann einmal gesehen. Lucifer kennt sie nicht; das ist nicht verwunderlich, beide hielten sich in verschiedenen Regionen auf. Lucifer erinnert sich selbst am Ende des Stücks nicht an Lilith (merkwürdigerweise). Er fragt: Lilith? Hab ich noch nie gehört. Du fieberst doch, Adam; mit Dir stimmt etwas nicht. Lucifer möchte noch am Ende, obwohl er doch Bescheid weiß, nicht wahrnehmen, dass er von dieser Teufelin besiegt worden ist.

Da gibt es nun einen dramaturgischen Trick: am Anfang ganz leise – Sie werden es nicht hören – den Namen zu nennen. Aber das ist wichtig für die Geschichte, dass einige, die das doch aufmerksam hören, den Namen Lilith erfassen; es geht vorbei, und später, in der zweiten Hälfte, überlegt man: Lilith? Das hab ich schon mal gehört, wer ist das? Es geht also eher um diesen dramaturgischen Trick.

A.G. Sie haben vorhin schon auf eine wichtige Stelle hingewiesen: Lilith fordert Adam in der Schlusszene auf: „beginnen wir ein neues geschlecht / von gleich zu gleich“. Wenn man Literaturwissenschaftler ist, blättert man dann zurück (man kann nicht anders) und stellt fest, dass Adam im vierten Bild, wenn er seine Wette mit Lucifer abschließt, seinem teuflischen Kontra-

henten prophezeit: „Gott wird mir die Hand reichen von Gleich zu Gleich.“ Wie ist diese wörtliche Übereinstimmung zu verstehen?

ALBERT OSTERMAIER. (*lacht*) Das Weibliche ist doch das ewig Göttliche, oder? – Nein, das ist natürlich diese Utopie; was am Ende wichtig ist – und das erkennt Adam von vornherein – ist das „gleich auf gleich“, das „auf Augenhöhe“, und ich glaube, das ist für jede Gesellschaft und für jedes Zusammenleben wichtig. Am Ende brauchen sie eigentlich auch gar keinen Gott mehr, sondern sie brauchen sich beide und sie brauchen, dass sie sich als gleichwertig und gemeinsam verstehen.

A.G. Deswegen ist Gott ja auch als Person im Stück gar nicht präsent. – Wie steht es eigentlich mit dem im Untertitel genannten Komisch-Utopischen? Kleiner Umweg, um die Frage zu präzisieren: Sie muten dem Zuschauer und dem Leser des Textbuchs ja durchaus einiges zu. Wer z.B. Miltiades ist, musste ich nachschlagen – die Zeit, als wir im Geschichtsunterricht das alte Griechenland durchgenommen haben, liegt halt schon ziemlich weit zurück. Madáchs eigentlich utopische Szene, die in einer Phalanstère spielt, einem kollektivistischen Gemeinwesen, wie es sich die französischen Frühsozialisten, speziell Fourier, vorstellten, haben Sie allerdings weggelassen. Zugegeben, was eine Phalanstère ist, weiß heute fast niemand mehr. (Die neue deutsche Übersetzung, die Krisztina Horváth für Aufführungszwecke erarbeitet hat, ersetzt das Wort daher durch ‚Basislager‘.) Wenn diese Utopie also fehlt, wo liegt das utopische Element, und speziell das Komisch-Utopische, in Ihrer Oper?

ALBERT OSTERMAIER. Das Komische an einer Utopie ist ja immer ihr Scheitern. Dieses Scheitern wiederholt sich ständig – jede Höllenschleife, die die Figuren durchziehen, ist ja immer wieder von Scheitern gekennzeichnet. Natürlich sind einige – gerade die gescheiterten – Utopien dargestellt; gerade wenn man das neunte Bild „Shop“ nimmt, das in der Zukunft spielt – das ist eigentlich sehr statisch, und die Leute können sich diese virtuelle Realität einspielen und all das werden, was sie sich wünschen. Man sieht erst die Szene, wo die Leute alle da sind, aber alles passiert nur in ihren Köpfen. Lucifer und Adam fragen sich: Was passiert eigentlich mit diesen Menschen? Sie schauen in sie hinein, und da kann dann einer der Minotaurus sein oder jede Figur, die er sich vorstellt. Natürlich ist das Utopie: dass wir alle unsere Wün-

sche leben, und sei es nur virtuell. Und natürlich führt auch diese scheinbare Erfüllung aller Wünsche, Vorstellungen und Phantasien nicht zum Glück. Das Komische liegt deswegen immer wieder im Verlust des Horizonts.

A.G. Herr Eötvös, Sie haben vorhin schon auf die beiden Orchester hingewiesen. Wie wird überhaupt die musikalische Faktur des Werkes sein? Wie werden die Möglichkeiten genutzt, einen musikalischen Raum zu schaffen?

PETER EÖTVÖS. Wie gesagt, es gibt zwei Orchester. Die Überlegung dabei war: Da der Text verständlich bleiben sollte, dachte ich, wenn ein großes Orchester im Graben sitzt und alle alles ausspielen, würde das akustisch alles zudecken, was auf der Bühne gesungen wird. Die Worte sind wichtig, es ist eine Sprachoper – ich meine nicht, dass die Darsteller sprechen, sie singen schon, aber man muss den Text verstehen können. Deshalb ist es besser, wenn ich mich vorn akustisch etwas leiser verhalte und eine kleinere Orchesterbesetzung nehme, damit die Bühne nicht zugedeckt wird. Im Orchestergraben sitzen jetzt nur fünf Streicher: ein Streichquartett und ein Kontrabass. Außerdem gibt es ein Klavier, einen großen D-Flügel mit zwei Spielern (vierhändig), und noch eine Celesta (die spielt einer der Pianisten), Harfe, Akkordeon und zwei Schlagzeuger. Das ist so wie ein Ensemble. Vorn ist der Dirigent, an seinem üblichen Platz. Der Dirigent (in diesem Fall ich und mein Kollege, der die späteren Aufführungen übernimmt) ist zuständig für das Ensemble und die Bühne.

Für ein längeres Stück, das mehr als fünfzehn, zwanzig Minuten dauert, kann man in einem großen Opernhaus mit einem so kleinen Ensemble nichts anfangen, das würde langweilig. Es produziert keine Klangmasse, weil es einfach zu klein ist. Deswegen ist es wichtig und nötig, dass ich ein großes Orchester – in diesem Fall etwa 60, 70 Instrumentalisten – hinter der Bühne placierte. Sie sind unsichtbar: In diesem Fall würden sie stören, wenn man sie sähe. Ein akustisch durchlässiger schwarzer Vorhang isoliert sie von der Bühne. Vor ihnen steht der zweite Dirigent. Die beiden Dirigenten haben Kamera- und Monitor-Kontakt, das ist sehr einfach und funktioniert sehr gut, wir können uns gegenseitig sehen und dirigieren zusammen. Das große Orchester kann seinen Klang dann ruhiger entwickeln und ruhig laut spielen, denn durch die Entfernung kommt genau die richtige Klangmasse nach vorn. Wegen der räumlichen Entfernung kann das Publikum auch beide Orchester einzeln wahrnehmen; man hört, dass es hinten laut und vorn leise ist. Man

kann beide Klangquellen miteinander in einen Klangraum stellen, und die Sänger sind dazwischen. Für sie ist das ideal, weil sie sehr viel Unterstützung bekommen, sehr viel Klanginformation über Tonhöhe und Klangcharakter, von hinten und von vorn, ganz egal, wo sie gerade stehen, sie sind immer vom Klang umgeben.

Diese Technik hatte ich vorher nur einmal, gleich in meiner ersten Oper, den *Drei Schwestern*, verwendet. Dort gab es allerdings einen ganz anderen Grund dafür. Es hat damals sehr gut funktioniert. Später habe ich das nicht mehr gemacht, weil es dramaturgisch nicht mehr notwendig oder nicht möglich war. Jetzt greife ich wieder auf die Technik mit dem Doppelorchester zurück, das scheint auch sehr gut zu funktionieren. Wir haben diese Woche schon die Musik beider Orchester einzeln durchgespielt; am Donnerstag beginnen dann die Proben mit beiden Orchestern zusammen.

A.G. Lassen Sie mich noch einmal den Bogen zur Thematik unserer Veranstaltungsreihe schlagen, es geht dabei ja um Welttheater. Wir haben schon Beispiele für eine Form von Welttheater kennengelernt, die für das 19. Jahrhundert typisch ist: Theater, das so etwas wie eine humanitäre, profane Religion des Mitleids propagieren will – außerhalb der Kirche, zum Teil sogar in aggressiver Opposition gegen die Kirche. Ein Beispiel dafür wären die Lese-dramen von Edgar Quinet, ein anderes (das in unserer Reihe nicht zur Sprache gekommen ist) wäre sicher Richard Wagners *Parsifal*. Vielleicht könnte man auch Madách (der die Thematik natürlich ganz individuell gestaltet) in diesen Zusammenhang stellen.

Im 20. Jahrhundert zeigt sich nun, dass diese Werke ganz unterschiedlich rezipiert werden. Edgar Quinet gerät ziemlich schnell in Vergessenheit. Eine mögliche Erklärung dafür wäre, dass Werke, deren Substanz sich in dieser humanitären Botschaft erschöpft, der späteren Zeit nichts mehr zu sagen haben, während Werke, die zugleich mehr und anderes sind wie etwa *Parsifal*, sich im Repertoire der Bühnen behaupten können. In unserer Zeit wird *Die Tragödie des Menschen* in Ungarn zweifellos intensiver rezipiert als im übrigen Europa, aber Madáchs Werk ist bis heute nicht in Vergessenheit geraten. Wenn meine Theorie stimmt, müsste es in diesem Stück also einen Mehrwert geben, irgendeine Botschaft, die auch für unsere Zeit noch relevant ist. Das führt mich zur letzten Frage an unsere Gäste: Worin könnte dieser Mehrwert liegen, und inwieweit ist *Die Tragödie des Teufels* Welttheater für das 21. Jahrhundert?



ALBERT OSTERMAIER. Tja – das können wir eigentlich nicht selbst beantworten. (*lacht*) Das wird die Zeit zeigen; aber ich denke, worum es geht, was auch dem Madách-Text schon eingeschrieben ist, ist die Suchbewegung; das Wirkliche und Entscheidende (was natürlich ein altes Motiv ist) wäre das Suchende – das, was Achternbusch einmal genannt hat: Du hast keine Chance, aber nutze sie. Dass man begriffen ist in Widersprüchen und diese Widersprüche ertragen kann. Und dass man sich aber von dieser Komplexität, diesem scheinbaren Ende der Geschichte, der scheinbaren Ohnmacht nicht derart abschrecken und entmutigen lässt, dass man aufgibt. Das Utopische in diesem Stoff ist, dass es sich um eine Suche handelt, und um den Versuch, aus dem Teufelskreislauf auszubrechen – vielleicht nur in den nächsten Teufelskreislauf, aber wenn man genügend Energie hat, kommt man raus.

PETER EÖTVÖS. In unserer Form, mit Lucy-Lilith, ist das Stück eigentlich die Prophezeiung einer neuen Weltepoche. Das ist der große Unterschied zu der Version von Madách. Dessen Drama endet „nur“ damit, dass Adam gezwungen ist, die Weltgeschichte zu starten, dadurch, dass Eva sagt: Ich bin schwanger. Danach konnte er nicht mehr Selbstmord begehen, er musste die Welt auf ihre Laufbahn schicken. In unserer Geschichte wird – das empfinde ich als die neue Weltepoche – durch die Gegenwart von Lilith eine zukünftige matriachale Ordnung prophezeit. Interessanterweise lese ich in den letzten Jahren mehr und mehr darüber, immer mehr Interviews, immer mehr Leute beschäftigen sich damit zu sagen, dass sich die Welt – ganz langsam – wieder in Richtung auf eine matriachalische Form bewegt, was ich sehr begrüßen würde. Ich finde, das wäre eine notwendige Erneuerung. Insofern ist unsere Oper doch ein Stück Welttheater: Sie beschäftigt sich mit dieser Problematik.

Außerdem geht es in unserer Geschichte um die Entstehung der Welt. Sehr interessant ist dabei das Verhältnis zwischen Gott und dem Teufel, der nicht mehr der Böse ist; er tut nie etwas Böses, er verführt nur die Leute, Böses zu tun (und das, was sie tun, ist nur eventuell böse, aber nicht unbedingt). In unserer Geschichte ist im übrigen nicht der Teufel, sondern Lilith diejenige, die Adam dazu verführt, Eva zu töten, weil die ihr im Wege steht. Wenn Lilith Adam wieder haben möchte, muss Eva aus der Geschichte verschwinden.

In der Vorbereitung gab es eine lange Phase, wo Albert das nur so definieren konnte, dass Lilith und Eva zu einer Person verschmolzen wären. Damit konnte ich sehr schwer leben, weil ich mir nicht vorstellen konnte, wie

man das auf der Bühne realistisch hätte darstellen wollen. Wie kann man das sinnvoll und glaubwürdig auf dem Theater realisieren. Ich fand schließlich sehr interessant, wie wir das gelöst haben. Jetzt haben wir Februar; ich habe das Stück am 22. Dezember beendet, und die Idee zu diesem Schlussmoment, dass Adam Eva tötet (bzw. Lilith Adam dazu verführt, Eva zu töten), habe ich von Albert am 2. November bekommen. Bis dahin war die ganze Oper schon fertig, nur diese Schlusszene hat noch gefehlt, weil die ursprüngliche Idee nicht realisierbar war. Ich habe darauf gewartet, da sagte Albert mit der größten Selbstverständlichkeit: Wieso, der Schluss ist doch fertig? – Erzähl mal, wie ist das denn? Und dann sagte er, dass Adam Eva tötet. Merkwürdigerweise war es so selbstverständlich. Wir hatten vorher nie daran gedacht. Auf einmal stand dieser Schluss im Raum und war sehr logisch. Alle, denen ich das bis jetzt erzählt habe, und alle, die das Stück gelesen haben, sagten: Ja, so stimmt es. Es ist kein Gewaltakt, es ist einfach der logische Schluss unserer Geschichte.

A.G. „Schluss“ ist unser Stichwort; ich danke Ihnen beiden, Herr Eötvös und Herr Ostermaier, ganz herzlich für diese faszinierende Diskussion, für die faszinierenden Einblicke in das nun sehr bald kennenzulernende Werk. Es war ungemein spannend, und, so denke ich, für uns alle sehr aufschlussreich.



UNIVERSITY OF BAMBERG PRESS

Theater kann nicht nur Welt abbilden, sondern auch die Welt selbst als ein Theater darstellen, in dem Gott (oder das Schicksal) die Rollen verteilt und Regie führt. So wurde 'Welttheater' im europäischen Barock aufgefasst. Seit der Aufklärung schwindet der Glaube an den göttlichen Regisseur, die Denkfigur 'Welttheater' behält aber auch im 19. und 20. Jahrhundert ihre Attraktivität.

Im Rahmen einer Ringvorlesung an der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Wintersemester 2009/2010 wurden dreizehn Beispiele modernen Welttheaters aus Sprech- und Musiktheater Frankreichs, Italiens, Ungarns, Rußlands und Deutschlands vorgestellt (mit Ausblicken zu Film und Fernsehen), von Goethes *Faust* über Wagners *Ring des Nibelungen*, Imre Madàchs *Tragödie des Menschen*, Hofmannsthals *Großes Salzburger Welttheater* oder Paul Claudels *Seidenen Schuh* bis hin zu Tankred Dorsts *Merlin* und Karlheinz Stockausens *LICHT-Zyklus*. Den Abschluss bildet ein Werkstattgespräch mit dem Komponisten Peter Eötvös und seinem Librettisten Albert Ostermaier, deren Oper *Die Tragödie des Teufels* im Februar 2010 in München uraufgeführt wurde.

ISBN: 978-3-86309-011-1

ISSN: 1867-5042

Preis: 20,50 €