

2
BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

5.12.64

Thrasybulos G. Georgiades

Das musikalische Theater

FESTREDE

MÜNCHEN 1965

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

DAS MUSIKALISCHE THEATER

FESTREDE

*gehalten in der öffentlichen Sitzung
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in München am 5. Dezember 1964*

von

THRASYBULOS G. GEORGIADES

o. Mitglied der philosophisch-historischen Klasse

MÜNCHEN 1965

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Theater ist die Darstellung des Menschen. Der Mensch aber ist die Unmittelbarkeit selbst, der Mensch sind wir. Natur, Lebewesen sind nicht unser Selbst, sie treten uns entgegen, wir können sie betrachten, studieren. Aber vor dem Menschen, vor der Unmittelbarkeit selbst, stehen wir hilflos. – Hier nun springt, geboren aus dem Trieb zum mimischen Spiel, das Theater ein: gleichsam ein Trick, der ermöglicht, den Menschen, diesen Inbegriff des 'Innen', in ein 'Außen' zu verwandeln: die Bühne, eine Experimentieranlage, die darin besteht, daß eine menschliche Begebenheit fingiert wird. Sie ist nicht 'wirklich', nicht die unsere; sie ist von unserer Wirklichkeit getrennt – darin besteht der Trick –, und so wird sie uns gegenübergestellt. – Diese unwirkliche, diese fingierte Begebenheit ist aber in anderer Hinsicht überaus wirklich: Wir nehmen leibhaftige Menschen wahr, die vor uns, als unser Gegenüber, agieren. Sie stellen eine Begebenheit handelnd dar. Würde über eine Begebenheit aus der Vergangenheit berichtet, ein Epos rezipiert, so würden wir weder das Leibhaftige noch das Gegenüber als konstitutive Momente dieser Kunstform auffassen. Denn das Berichtete ist ein uns fremdes Perfekt, das sich mit unserem eigenen Präsens vereinbaren läßt. Das Zusammenprallen von Präsens und Präsens ist es, das auf *ein* Mal den leibhaftigen Menschen und das Gegenüber hervorspringen läßt. Dieses Zusammenprallen bestimmt das Theater.

Mein Thema ist das musikalische Theater. Ich ziehe aber das Sprechtheater als Folie heran. – Ich beschränke mich auf das Abendland. Das griechische Theater läßt sich nicht durch die Kategorien des abendländischen Sprechtheaters und musikalischen Theaters erfassen. Sein Sinnträger war die μουσική, eine ursprüngliche, der griechischen Sprachstruktur innewohnende

Einheit von Sprache und Musik, eine Wirklichkeit, die jenseits unserer Erfahrung liegt. – Im Anschauungsstoff aus dem abendländischen Theater gehe ich nicht über das 19. Jahrhundert hinaus.

Ich möchte zunächst auf einige Seiten der Musik hinweisen, die uns im musikalischen Theater wiederbegegnen werden.

Die Musik verwendet Töne. Der Ton ist gesellig. *Ein* Ton genügt sich selbst nicht. Eine Sinneinheit nehmen wir erst bei mindestens zwei Tönen wahr. Denken Sie etwa an den Verständigungspfeiff: er könnte nicht aus nur einem Ton bestehen. – Aber der einsilbige Ruf genügt zur Verständigung: 'Hans!'; 'komm!'. Eine einzige Sprachlautexplosion *kann* also eine Sinneinheit mitteilen. Ja, sogar ein einzelner Sprachlaut ist eindeutig, ist sich selbst genug. – Also: Ein Sprachlaut, eine Silbe lassen sich als *Absolutes* eindeutig erfassen. Das Tonphänomen aber kommt erst in der Beziehung zur Geltung: in der *Relation*. Das Grundelement der Musik ist das Intervall: zwei Töne, nicht *ein* Ton. Auch der musikalische Rhythmus beruht primär auf Relation: Wir setzen die Dauer des einen Tons in Beziehung zu der des anderen. Das zeigt schon die Benennung der Notenwerte: Halbe, Viertel, Achtel. – Musik ist ein in den vielfältigen Relationen der Töne zueinander gründendes Ganzes. Das Primäre ist die *Übereinstimmung* der Töne, ihre *Harmonie*, das Tongefüge.

So können mehrere Töne auch gleichzeitig erklingen. Die Musik ruft den Zusammenklang hervor; erst als Mehrstimmigkeit verwirklicht sie sich gänzlich. Auch verschiedene Rhythmen werden gleichzeitig ausgeführt. Dieses Mit-, Durch- und Gegeneinander der Töne innerhalb der sie umgreifenden Harmonie erscheint wie das Vielerlei von Vorgängen innerhalb des sie beherbergenden einen Raums.

Ein Sprachlaut aber erträgt in der Gleichzeitigkeit keinen zweiten neben sich: Die Sprache kennt nur das strikte Hintereinander. Ein Sinngehalt – etwa das Ineinandergreifen von vielerlei Vorgängen im Zugleich – muß von der Sprache in mehrere aneinandergeordnete Worte und Sätze zerlegt werden.

Der Ton ist nicht allein dem Menschen eigen. Auch Instrumente tönen, auch in der Natur tönt es. Wo aber ein Sprachlaut, dort ein Mensch. Mensch – als Mensch, nicht als bloßes Lebewesen – und Sprache treten als *Einheit* in Erscheinung. Aber Mensch und Ton decken sich nicht; denn, wie ich sagte, nicht allein die menschliche Stimme bringt Töne hervor. Der Ton wird als ein *Medium* aufgefaßt, ein vom Menschen verwendeter Sinnträger. Er ist ein 'Etwas', ein '*Vorfindliches*', er hat körperhaften Bestand. – Der Zweiheit Mensch und Ton gegenüber steht die Einheit Mensch und Sprechen. Sie zeigt sich nun besonders darin, daß jeweils nur *ein* Mensch spricht (Sprechchor ist kein ursprüngliches Sprechen). Im Sprachvermögen meldet sich also die *Person*, der Mensch von der Person her, als Person.

Das gesprochene Wort ist als das *unmittelbare* Sich-Bekunden der Person kein 'Vorfindliches', wie der Ton, sondern: ein *Akt*. Ein Akt ist gegenwärtiges Geschehen. Das ist aber auch das Theater. Weil also Mensch und Sprache zusammenfallen, enthält schon die Sprache den Keim zum Theater.

Anders die Musik. Da der Ton nicht von Haus aus mit dem Menschen identisch ist, enthält die musikalische Struktur nicht von vornherein Theaterstruktur; die Musik schlägt nicht von selbst die Brücke zum Theater. Genauer: Sie ermöglicht nicht von selbst und unmittelbar ein genuin-musikalisches Theater. Dieses, das aus der Musik heraus konzipierte und zugleich echte Theater, ist die Ausnahme; es ist das Theater Mozarts. – Wir fassen zuerst die Oper außerhalb Mozarts ins Auge.

2

Den Anlaß zur Entstehung der Oper in Italien um 1600 gab der Wunsch nach Wiedererweckung der antiken Tragödie. Man wußte, daß in der Antike die Tragödie irgendwie mit Musik verbunden war, und man wollte ähnliches versuchen. Da aber keinerlei Musik aus der Antike überliefert war, konnte man sich nur an den sprachlichen Aufbau anlehnen: eine Aufeinanderfolge von gesprochenen

Partien – durch Personen in Monologen oder Wechselgesprächen – und von Chortexten. Bei der Vertonung lag es nah, an Gegebenheiten der damaligen Zeit, des 16. Jahrhunderts in Italien, anzuknüpfen. Solche mit Musik verbundene Gegebenheiten waren Festveranstaltungen, etwa im Florenz der Medici: Trionfi, prunkvolle Umzüge, mythologisch-allegorische Pantomimen mit Tanz-Einlagen, Pastoralen; sie enthielten Chöre und brachten auch gesungene Handlungs-Einlagen. Diese Geburtskonstellation, die Verbindung musikalischer Festveranstaltungen solcher Art mit dem Sprechtheater, bestimmt bis in die Neuzeit die ernste Oper, mit der wir uns zunächst befassen.

Soweit die ernste Oper das Dramatische beabsichtigt, eifert sie mit musikalischen Mitteln der Wirkung des Sprechtheaters nach. So bei Monteverdi, dem großen Begründer der Oper, so bei Gluck, Wagner oder Verdi.

Sprechtheater wurzelt durch die Sprache in der Person. Es ließe sich also erwarten, daß die in Anlehnung an das Sprechtheater entstandene Oper ebenfalls die Person greifbar macht. Nun erinnern wir uns daran, daß der Einheit Person und Sprache die Zweiheit Mensch und Ton gegenübersteht. Auf das Theater angewandt bedeutet das: der Schauspieler des Sprechtheaters ist als der ganze Mensch die Verkörperung der Person, etwa der Hamlet-Rolle. Durch den Schauspieler lernen wir geradezu Hamlet persönlich kennen. Das Medium ist hier der Schauspieler selbst – der, als Mensch, eben auch spricht. Aber das Medium des Opernsängers ist, genau besehen, nicht er selbst, sondern der Ton, jenes körperhafte Etwas. Da der Ton nicht, wie der Sprachlaut, mit der Person identisch ist, fassen wir den Opernsänger primär nicht, wie den Schauspieler, als den ganzen Menschen auf, der die Rolle darstellt, sondern als denjenigen, der die Rolle vor allem *singt*. (Aber vom Schauspieler sagen wir nicht: 'Er *spricht* den Hamlet', sondern: 'Er spielt ihn'; oder: 'Er ist der Hamlet'.) Der Oper liegt nicht die Identität von Person und Medium, von Darstellendem und Dargestelltem, von Person und Sprache zugrunde. Daher lernen wir – das sagt unsere Opernerfahrung – keine dargestellten Personen,

wie den Hamlet, kennen. Was die Musik einfängt, sind nur die Gefühle der Personen, die sie beherrschenden Affekte, durch die Bühnensituation bedingte Spannungen, gewisse allgemein gehaltene Eigenschaften des Charakters. Aber die Person verbirgt sich uns. Eigenartig: In demjenigen musikalischen Theater, das, sich an das Sprechtheater anlehnend, von der Person her konzipiert zu sein scheint, verblaßt die Person.

Um so stärker wird jene andere, dem Festlichen verpflichtete Seite hervorgekehrt: die Liebe zum Glanzvollen, Prächtigen, oder zur Überhöhung durch das Mythische; die Neigung zu Apotheosen. Nach innen gewendet zeigt sich dieser Zug als das Weihevollen, als das Hinführen zu Verklärung, Erlösung. Auch Irreales, Visionen, oder Jenseitiges werden einbezogen. Das alles ist nicht nur in der Herkunft der Oper von den musikalischen Festen der Renaissance begründet, sondern wird zugleich durch das Wesen der Musik begünstigt. Die Musik ist es, die nicht allein das Verblässen der Person bewirkt, sondern, damit verknüpft, auch das Tragische verdeckt oder gar auflöst. Am Schluß des 'Fliegenden Holländers' wirft sich zwar Senta in die Fluten, aber eine Gloriole wird daraufhin sichtbar; auf den Tod folgt die Verklärung. Tristans und Isolde's Tod wird als Erlösung überhöht – und als tragisches Ende verdeckt. Der König Lear aber trägt seine tote Cordelia, er ruft ihr zu: 'Oh, du kehrst nimmer wieder' und hämmert uns ein: 'Niemals, niemals . . .', fünfmal hintereinander, den ganzen Vers ausfüllend – ohne Raum für Selbsttäuschung.

Das Tragische wird durch die Musik verdeckt, weil die Musik Harmonie ist, Übereinstimmung im Tongefüge, Tonrelation. Weil die Musik Harmonie ist, drängt sie geradezu nach einem harmonischen Schluß; sie drängt nach Aufhebung der Trübung. Daß ein Moll-Stück bis zu Bachs Tod in der Regel in Dur schließt, ist nichts anderes als die Herstellung des 'harmonischen' Schlusses. Moll ist getrübt Dur. Der durch die Mollterz getrübt Dreiklang wird am Schluß des Stücks durch das Erklängen nun der Durterz in ungetrübt, strahlende Schlußharmonie verwandelt. Die Natur

der Musik liebt nicht einen Schluß wie den des 'König Lear': Tod auf Tod, und den Ausblick in die 'trübe Zeit, der, klagend, wir gehorchen müssen'. Die Musik, als die Harmonie, will nicht am Schluß des Werks 'Weh!'-klagen; sie strebt danach auszurufen: 'Alle Menschen werden Brüder!' Das Schließen in Dur, strahlend, wie in Beethovens Neunter Sinfonie, ist für mehrsätzliche, in Moll stehende Werke die Regel.

Dieses Sich-Selbst-Finden der Musik, das Aufgehen in Harmonie, das Ausstoßen der Trübung äußert sich nun in der Oper als das Festliche, die Apotheose, die Erlösung – wir dürfen sagen: als der günstige Ausgang im weiteren Sinn. Das erinnert uns an die griechische Sage, wonach die Harmonie die Tochter des Ares und der Aphrodite ist, des Kriegsgotts und der Liebesgöttin.

Aber auch der im engeren Sinn günstige Ausgang, das 'lieto fine', das Happy-End, bildet bis ins 19. Jahrhundert hinein die Regel. Ein Beispiel: Der primär als Sprechtheater konzipierte 'Orfeo' des Angelo Poliziano, Ende des 15. Jahrhunderts, endet tragisch, mit dem Tod der Euridike. In Monteverdis 'Orfeo', 1607, verliert zwar Orpheus seine Euridike; aber dann steigt Apoll in einer Wolke herab und nimmt Orpheus in den Himmel auf. Das Werk schließt also mit Überhöhung, mit Apotheose. Auch in Glucks 'Orpheus' erscheint zum Schluß der Deus ex machina, der hier Euridike ins Leben zurückführt, worauf sich die allgemeine Freude in einem Ballett spiegelt. – Ich nenne noch den berühmten Opern-Textdichter Metastasio, dessen Libretti die Grundlage unzähliger Opern des 18. Jahrhunderts bildeten: Er pflegte, auch bei tragischem Vorwurf, mit günstigem Ausgang zu schließen.

Die Oper des 17. und 18. Jahrhunderts beherrschte Europa. Das wirkte sich auf das Theater im allgemeinen, also auch auf das Sprechtheater aus. Das sogenannte Barocktheater, so Calderon, ist ja kein genuines Sprechtheater wie das Shakespeares. Es ist vom Geist der Oper durchtränkt: mit Verknüpfung von Diesseitigem und Jenseitigem, Visionen, Überhöhungen, Phantastischem. Solches Theater wirkt auch in Goethes 'Faust' nach. In den Gesprächen mit Eckermann heißt es, 'Faust' fange wie eine Tragödie

an und ende wie eine Oper; der erste Teil erfordere die ersten Künstler der Tragödie, so wie nachher im Teile der Oper die Rollen mit den ersten Sängern und Sängerinnen besetzt werden müßten.

Aus dem musikalischen Theater des 19. Jahrhunderts habe ich Wagner erwähnt. Wie steht es aber mit Verdi? Er scheint nicht ganz in die Oper, wie ich sie umschrieben habe, hineinzupassen. Verdi war vom tragischen Theater, er war von Shakespeare besessen, und auch vom Drang, ihn in Musik zu setzen. So übernahm er auch den tragischen Schluß des Sprechtheaters, z. B. im 'Otello'. Verleugnet denn Verdi die Musik? Verdi ist nicht allein der große Theatermann, sondern zugleich durch und durch Musiker. Für Opernsänger schreibt er eine hinreißende Musik. Nun, Verdi behält zwar aus dem äußeren Gang des Sprechtheaters den tragischen Schluß bei – übrigens hierin in Übereinstimmung mit der Tendenz jener Zeit zum Naturalismus; aber seine Oper bleibt ihrer Herkunft, ihrer musikalischen Natur, sich selbst trotzdem treu: sie verdeckt die Person. Es werden musikalisch nicht Personen hingestellt, sondern – sagen wir – Personifizierungen: Jago ist der Böse, der negierende Geist, der Teufel schlechthin. Er selbst spricht das gleichsam apodiktisch in seinem großen Monolog, dem 'Credo', zu Beginn des zweiten Aktes aus. Er ist kein Mensch; wir lernen ihn nicht kennen. Othello und Desdemona sind Personifizierungen des Eifersüchtigen, der aber ein gutes Herz hat, und der reinen Seele. Auch bei Shakespeare ist Jago böse, sind Othello und Desdemona die Opfer. Aber Jago ist hier ein Mensch; sein Haß gegen Othello wird begründet. Und auch Othello und Desdemona sind nicht frei von Schuld. Die Vorgeschichte, gleichsam die Herkunft der Personen, somit sie selbst, lernen wir in Shakespeares erstem Akt kennen, der in Verdis 'Otello' getilgt ist. Dafür beginnt die Oper mit einer musikalischen Situationsatmosphäre, mit einem Naturgeschehen, dem Sturm. Auch am Schluß des ersten Akts ein Stimmungsbild: die Sternennacht und das Liebesduett; auch in ihm lernen wir nicht die Personen Othello und Desdemona kennen, sondern werden von der verzaubernden Atmosphäre des durch diese zwei Menschen belebten Raums überströmt. Wollen

wir die Tragödie 'Othello', das von den Personen getragene Handeln kennenlernen, so müssen wir auf Shakespeare zurückgreifen. Verdis 'Otello' ist wie ein Auskosten des 'Othello' von Shakespeare; er ist die Auswirkung der Tragödie Shakespeares als Oper – und zwar Oper des 19. Jahrhunderts. Sie ist nicht eine 'musikalische Tragödie', sondern der musikalische Ausdruck der Gefühle, die die Tragödie auslöst. Nicht die Tragödie selbst wird komponiert, sondern ihre *Wirkung* auf den Zuschauer.

Am nächsten der Struktur des Sprechtheaters steht innerhalb der Oper des 19. Jahrhunderts ein russisches Werk: Mussorgskis 'Boris Godunow', nach Puschkins Dichtung. Zwar ist auch Mussorgskis Werk ein musikalisches Umsetzen der Wirkung des Dramas. Aber hier verdeckt die Musik nicht so stark die Person wie in den Opern des Westens. Das hängt auch damit zusammen, daß Puschkins 'Boris' nicht ausschließlich in den Personen, sondern zugleich in dem sie tragenden Grund, dem Volk, wurzelt. Mussorgski hat dieses Moment in den Vordergrund gestellt: Er hat Puschkins Herrschertragödie in eine Volkstragödie verwandelt. Puschkins Werk endet aber als Sprechdrama: mit der Ermordung der Zarin und des Sohns des Boris. Mussorgski hat nun diese Schlußszene durch eine andere ersetzt: durch eine große Volksszene und den triumphalen Einzug des neuen Zaren, des falschen Dimitri. Er hat also einen der Oper gemäßen Schluß geschaffen. Darauf folgen allerdings – nachdem sich die Bühne geleert hat – noch die Worte des Blödsinnigen: 'Fließet, fließet, heiße, bitt're Tränen . . . Weh' dir, du armes Volk!' – ein dem Sprechtheater abgelauschter Epilog (freilich in Musik gesetzt). Diese krasse Konfrontierung von Opern- und Sprechtheater-Struktur veranschaulicht Mussorgskis Haltung. Sein 'Boris Godunow' ist die am weitesten gehende Synthese innerhalb der Oper des 19. Jahrhunderts.

Bis jetzt habe ich über die ernste Oper gesprochen. Wir sahen: Diese Oper ist von der Tragödie abgeleitet. Die Tragödie aber konstituiert den Menschen, und zwar von der Person her. Die Musik ist anders geartet. Sie baut nicht die Person auf, sie kann

den Menschen nicht von der Person her konstituieren. So wird im musikalischen Theater mit tragischem Vorwurf der Mensch durch die Musik verdeckt. Dafür tritt in den Vordergrund das musikalisch Überhöhende und die musikalische Darstellung der – nun verselbständigten – menschlichen Leidenschaften, der Konflikte, der Situationen. Insofern hier nicht der leibhaftige Mensch konstituiert wird, begegnet uns hier nicht das spezifische Merkmal des genuinen Theaters.

Wir wenden uns nun dem Theater Mozarts zu.

3

Die Tragödie gründet in den großen Menschen. Sie, die Helden der Tragödie, gehen zugrunde, und was bleibt, sind die Kleineren. Denken Sie an 'Hamlet': So gut wie alle Hauptpersonen sterben; es bleiben lediglich Herolde am Leben, die der Nachwelt von jenem großen Geschehen Kunde bringen: Horatio und der neue König, der Fremdling, der nun das Erbe antritt. Da nun die Tragödie in den großen Menschen gründet, wird der Titel so gut wie immer durch den Namen des Haupthelden, eben des Titelhelden, bestimmt: 'Othello', 'Macbeth', 'König Lear' – oder 'Romeo und Julia'.

Die Komödie aber gründet nicht in den großen Menschen, sie kennt keine 'Helden'. Ihre Titel lauten: 'Ein Sommernachts-
traum', 'Was ihr wollt', 'Der Sturm', 'Der Widerspenstigen Zäh-
mung'. Sie nehmen Bezug auf die Situation, das Ambiente, die Handlung. Solche Titel sind bezeichnend für die Struktur der Komödie, dafür, daß die Komödie primär von der *Gemeinschaft* ausgeht. In der Gemeinschaft erscheint der Mensch nicht als die große Person, gleichsam nicht primär als 'Absolutes', sondern in seinen 'Relationen' zu den anderen Menschen. Die Gemeinschaft ist ein Relationsgefüge. Das aber ist – so stellten wir früher fest – auch die Musik. Komödienstruktur und musikalische Struktur sind verwandt. Die eine ist wie das Bild der anderen. So hat man oft, und mit Recht, festgestellt, daß Shakespeares Komödien von

einer musikalischen Atmosphäre getragen werden, daß sie 'wortgewordene Musik' sind. (Es wird auch vielfach Musik verwendet und auch öfters über Musik gesprochen.) Sofern aber die Komödie *Sprechtheater* ist, baut sie den Menschen nicht ausschließlich von der Gemeinschaft her auf; denn beim nackten Sprechen meldet sich von selbst auch die Person.

Mozart schrieb zunächst sowohl ernste als auch komische Opern. Aber die großen Werke seiner reifen Zeit entstammen dem Bereich der komischen Oper, also der Komödie. Ihre Titel lauten: 'Die Entführung aus dem Serail', 'Le Nozze di Figaro' ('Die *Hochzeit* des Figaro'; nicht 'Figaro'), 'Cosi fan tutte', 'Die Zauberflöte'. Also keine Personennamen als Titel.

Doch wie steht es mit 'Don Giovanni'? 'Don Giovanni' – denkt man – kommt der Tragödie nah. Nun, der originale Titel lautet: 'Il Dissoluto punito' ('Der bestrafte Wüstling') als Haupttitel (eine moralische Sentenz, also ebenfalls kein Personenne) und an zweiter Stelle folgt: 'ossia il Don Giovanni'. Dem Titel wird hinzugefügt: 'Dramma giocoso' ('heiteres Drama'), in der ursprünglichen Fassung sogar 'Opera buffa'. Gewiß enthält 'Don Giovanni' auch tragische Züge. Und sobald das Werk zum Tragischen hin tendiert, ragt die Person hervor, hier Don Giovanni. Die Basis ist aber auch hier die Gemeinschaft. Es handelt sich also im 'Don Giovanni' um eine Synthese auf der Grundlage der Buffa, und somit der Gemeinschaft. Don Giovanni selbst: eine große Person, der 'Böse' des Stücks. Er durchzieht wie eine Achse das ganze Werk, sich immer mehr in sein Schicksal verstrickend. Er wird durch die höheren Mächte vernichtet, in die Hölle geworfen, vom ewigen Feuer verschluckt. Doch das, worauf das Werk hinausläuft, ist der Triumph der Gemeinschaft. Es schreitet fort bis zum Ausstoßen des Bösewichts, und weiter bis zur Herstellung der geläuterten Gemeinschaft, der Gemeinschaft als Harmonie. Anders in der Tragödie, der Tragödie Shakespeares, wo alles in Flammen aufgeht, wo die großen Menschen, auch die Guten, zugrunde gehen.

Aber bei Shakespeare gibt es eine Parallele auch für 'Don Giovanni': 'Der Kaufmann von Venedig'. Auch dieses Werk ist eine Komödie mit tragischen Zügen: Shylock, eine große, ausgeprägte

Person, der 'Böse' des Stücks, verstrickt sich immer mehr in sein Schicksal, bis er von der Gemeinschaft ausgespien wird. Und der letzte Akt des 'Kaufmann', dieses Fest der Gemeinschaft, ist ins musikalische Element getaucht, ist Harmonie. So enthält er auch, nach dem Zwiegespräch 'In solcher Nacht', zwischen Lorenzo und Jessica, den Hymnus an die Musik als die Harmonie: die Stelle über die Sphärenharmonie.

Neben 'Don Giovanni' und dem 'Kaufmann von Venedig' könnte man auch Molières 'Le Tartuffe' erwähnen (so, mit Artikel, lautet der französische Titel; also nicht als Personenname gemeint, sondern analog zu 'Le Misanthrope', 'L'Avare', als Eigenschaft – 'Der Heuchler'; und es wird ein Untertitel hinzugefügt: 'ou L'imposteur' – 'oder Der Betrüger'). Auch hier der 'Böse', der sich in sein Schicksal verstrickt und von der Gemeinschaft ausgestoßen wird; es trifft ihn sein Verhängnis durch den Deus ex machina – im 'Don Giovanni' war es der Komtur, im 'Kaufmann' die als Rechtsgelehrter verkleidete Porzia; im 'Tartuffe' ist es der Kommissar des Fürsten. Was bleibt, ist wieder die zur Harmonie zurückfindende Gemeinschaft.

Werke wie die drei erwähnten erinnern also zwar durch gewisse Züge an die Tragödie, sind aber nur scheinbar mit ihr verwandt. In Wirklichkeit wird hier die Komödienstruktur noch ausdrücklicher als sonst in der Komödie: die Gemeinschaft als die Harmonie leuchtet um so stärker dadurch hervor, daß sie einen Fremdkörper als zentrale Figur enthält, den es auszustoßen gilt.

Von dieser Seite her gesehen weist auch Beethovens 'Fidelio' Komödienstruktur auf: Ausstoßen des Bösewichts (Pizarro), günstiger Ausgang, strahlende Musik, Triumph des Menschen als Harmonie, Triumph der Gemeinschaft und der 'Ehelichen Liebe' (so lautet der ursprüngliche Titel des Vorwurfs; nicht 'Leonore' oder 'Fidelio', sondern 'L'Amour conjugal'; also wieder kein Personenname).

Genuin-musikalisches Theater verwirklicht sich als Komödienstruktur. Nur die Sprache bringt auch Tragödie als genuines Theater hervor. Die Sprache birgt beides in sich, Tragödie und Komödie,

sie schafft den Menschen von der Person und von der Gemeinschaft her; als das Urphänomen des Menschlichen ist die Sprache allumfassend. (So vermeint man einzusehen, weshalb Shakespeare *vor* Mozart gelebt hat.)

Daß die Sprech-Komödie etwas 'Musikalisches' hat, bedeutet nicht, daß sie eine hybride Form ist: Was die Phänomene selbst anlangt, so sind beide, Tragödie und Komödie, genuines Sprechtheater. Denkt man aber an ihre Herkunft, gleichsam vor der Verwirklichung als Theater, so ist man geneigt zu sagen: Die Tragödie entsteht aus der eigenen Machtvollkommenheit der Sprache allein. Wäre aber im Menschen nicht auch die Anlage zur Musik eingepflanzt, so wäre er – das ist natürlich eine Fiktion – nicht auf die Komödie gekommen.

Das Gemeinsame von Musik und Komödie ist es, was in Mozarts komischer Oper zum genuin-musikalischen Theater führt.

Mozarts Oper wurzelt in der italienischen Opera buffa und im deutschen Singspiel; sie kommt, wie auch Shakespeares Komödie, von der Commedia dell'arte, der Stegreifkomödie her: Spiel, Requisit, Verkleidungen, Verwechslungen, Intrige beherrschen die Bühne. Es bleibt kein Raum für die Entfaltung von der Person her; ein Hamlet kann hier nicht auftreten. Hier ist das *Zusammenwirken* das Primäre: die Beziehungen im gemeinsamen, durch die Menschen realisierten Raum, die vielfältigen, ineinandergreifenden Bewegungen mit den unvorhergesehenen Auftritten, den Überraschungen.

So liegt es nah, daß hier das *Ensemble* in den Vordergrund rückt: eine musikalische Nummer, die aus echter Handlung besteht, wobei mehrere Menschen handelnd singen, und zwar verschiedene Texte zugleich. Die ernste Oper kannte in der Zeit von Monteverdi bis Gluck das Ensemble nicht. Erst in der italienischen komischen Oper wurde das Ensemble – zu dem auch das Finale eines Akts gehört – ausgebildet. Von dort hat es Mozart übernommen und zum Kernstück seiner Opern gemacht.

Für Mozarts Ensemble gilt im besonderen, was ich allgemein über die Musik sagte: Musik sei ein in den vielfältigen Relationen der Töne gründendes Ganzes. Das Mit-, Durch- und Gegenein-

ander der Töne und Rhythmen innerhalb der sie umgreifenden Harmonie erscheint wie das Vielerlei von Vorgängen innerhalb des sie beherbergenden einen Raums.

Mozarts Ensemble ist aber mehr: Es verkörpert die menschliche Gemeinschaft dadurch, daß es genuines Theater und in einem von der *Musik* her konzipiertes Theater ist.

Die Musik schlägt nun nicht von selbst, wie die Sprache, die Brücke zum Theater. Denn – so sahen wir – Mensch und Ton fallen nicht, wie Mensch und Sprache, zusammen. Die Musik enthält als Relationsgefüge nur die Anlage dazu, das Bild der Gemeinschaft zu werden, also den Menschen darzustellen. Damit die Musik ihrerseits den Menschen als körperhaftes, hier und jetzt in unserer Gegenwart handelndes Wesen auf die Bühne stellen kann, muß sie – über die Harmonie, das Gesellige der Töne hinaus – eine musikalische *Theaterstruktur* aufweisen. Musikalische Struktur und Theaterstruktur müssen sich decken.

Das ist aber entscheidend: Darin liegt der innere musikalische Grund, weshalb nur in der Zeit der Wiener Klassiker, Haydns, Mozarts und Beethovens, das genuin-musikalische Theater entstehen konnte. Denn nur hier erreichte die musikalische Struktur die Stufe, die das Theater, den Menschen, der frei handeln kann, heraufbeschwor. Theater aber, sagte ich, ist die Konfrontierung von Präsenz und Präsenz, die Konfrontierung der Präsenz unseres Ich und der Bühnenwirklichkeit; erst das Aufeinanderprallen von Präsenz und Präsenz läßt auf *ein* Mal das Körperhafte und das Gegenüber hervorspringen. Es mußte also die Stufe erst erreicht werden, die musikalisch nicht mehr – wie die ältere instrumental konzipierte Musik – gleichsam im Imperfekt spricht, sondern im Präsenz; die nicht eine epische, sondern eine handelnde Struktur aufweist; die nicht sagt: 'Es war', sondern: 'Es ist'. Und auch: die nicht – wie die spätere Musik – sagt: 'Ich fühle', sondern: 'Wir sind'. Solche musikalische Struktur ist nur die Wiener klassische. Um dies zu erhärten, wäre notwendig, auf musikalisch-satztechnische Fragen einzugehen, was füglich heute unterbleiben muß.

Die Theaterstruktur dieser Musik beschränkt sich nun aber nicht auf das Ensemble und das Finale. Sie ergreift auch die Arie.

Welt mitten in ihrem Entstehen, wir ertappen uns als Zeugen der Erschaffung der Welt, der Welt sub specie der menschlichen Gemeinschaft. Nach diesem Finale kennen wir uns; wir wissen um uns als der Welt. – In der ersten Oper gibt es Überhöhungen; wir werden in 'andere Bereiche' geführt; oder wir werden durch die Auswirkung menschlicher Schicksale, Konflikte, Leidenschaften, erschüttert: wir 'erleben'. Im 'Figaro'-Finale nichts davon: Wir träumen nicht, erleben nicht. Wir sind wir selbst. Wir sind.

Die in diesem Vortrag ohne nähere Begründung oder nur andeutungsweise vorgebrachten Punkte: a) μουσική (S. 3 f.), b) Gegenüberstellung Sprachlaut – Ton (S. 4 f.), c) Der Wiener klassische musikalische Satz und seine Theaterstruktur (S. 15) werden vom Verfasser behandelt in:

zu a) Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache, Hamburg 1949.

Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik, Hamburg (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie 61) 1958.

zu b) Abhandlung 'Das Nennen und das Erklängen' in Vorbereitung.

Vorläufig vgl.: Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung (Archiv für Musikwissenschaft 14, 1957, S. 223 ff.).

Musik und Schrift. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1962, 2. Aufl. 1964.

zu c) Abhandlung über den Wiener klassischen musikalischen Satz in Vorbereitung.

Vorläufig vgl.: Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters (Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg 1951, S. 76 ff.).

Zur Musiksprache der Wiener Klassiker (Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg 1953, S. 50 ff.).

Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954, bes. Kap. 11 (Die Wiener Klassiker) und 12 (Stufen musikalischer Wirklichkeit).

Anschaungsstoff zu dem im Vortrag dargestellten Sachverhalt brachte über das 19. Jahrhundert hinaus bis zur Gegenwart (vgl. S. 4) die Opernvorlesung 'Verdi, Bizet, Mussorgski und die heutige musikalische Situation' (Universität München, Wintersemester 1958/59), deren Veröffentlichung geplant ist.