

OSWALD PANAGL

LITERATUROPER: TERMINOLOGISCHE UND SEMANTISCHE ÜBERLEGUNGEN EINES LINGUISTEN

I. Vorbemerkung

Diesen Aufsatz habe ich zuerst geschrieben in Erwiderung auf die Einladung der Veranstalter des internationalen Janáček-Symposiums 2004, an ihren Beratungen und Diskussionen aktiv teilzunehmen. Die Tatsache, dass sie mich als ersten Redner auf das wissenschaftliche Programm setzten, könnte mich stolz machen und freudig stimmen, wäre damit nicht auch ein vielleicht allzu hoher Erwartungsdruck verbunden. Ich bin mir freilich klar bewusst, als Außenseiter im doppelten Wortsinn zu schreiben: als Musik- und Opernliebhaber einerseits, der für seine Aufgabe wenigstens eine künstlerische Reifeprüfung als Gesangssolist und in den letzten Jahren eine ausgedehnte nebenberufliche Tätigkeit als Kulturessayist und Dramaturg für das Musiktheater vorweisen kann. Weiters als Philologe und Linguist im Hauptberuf, der auch in diesem seinen eigentlichen Pflichtenbezirk immer wieder Fragestellungen von Wortbedeutung, Begriffsbildung, neologistischen Termini oder semantischen Profilen des Vokabulars begegnet. Diese doppelte Motivation zum gestellten Thema hat mich zu folgender Gliederung meines Aufsatzes geführt.

Im ersten Kapitel will ich an ausgewählten Beispielen die bisweilen heftige und polemisch geführte Diskussion um den Begriff der Literaturoper vorführen, also gleichsam Glanz und Elend einer zum Terminus geronnenen Augenblicks- und Gelegenheitsbildung exemplarisch belegen. Wenn ich mich auf nur wenige Autoren berufe, so bedeutet das nicht automatisch, dass ich weitere Standpunkte und ihre Quellen nicht kenne. Dann will ich in nüchterner und trockener sprachwissenschaftlicher Argumentation die semantischen und morphosyntaktischen Grundlagen des problematischen Terminus durchleuchten und erörtern. In einem weiteren Abschnitt möchte ich an drei Fällen von Opern bzw. Musikdramen, denen bedeutende literarische Werke zugrunde liegen, ohne dass sie zum unbestrittenen Kerninventar der Spezies Literaturoper zählten, das prekäre Verfahren einer eindeutigen Klassifikation und Zuweisung, also einer binären Ja-Nein-Entscheidung illustrieren und seine Fragwürdigkeit hervorkehren. Endlich will ich

wenigstens in groben Zügen eine in der Linguistik bewährte Methode vorstellen, welche die strikten Antinomien durch eine flexiblere Analyse und Bewertung ersetzt und so einer praktikablen Typologie zuarbeitet.

Mit dieser Vorgangsweise hoffe ich die exponierte Stellung meines Beitrags insofern zu rechtfertigen, als er von einer externen Warte aus auf die intern musikalischen Standpunkte vorausweist und einstimmt.

II. Im Spannungsfeld der Definitionen und terminologischen Kontroversen

Nimmt man Opernlexika aus neuester Zeit zur Hand, so erscheint der Begriff der *Literaturoper* durchwegs als eigenes Lemma und erweist damit zumindest nominell seine Akzeptanz. Das gegen Ende 2002 publizierte zweibändige *Lexikon der Oper* begnügt sich mit einem eher schmalen Artikel im Umfang weniger Zeilen: „Begriff für eine Oper, in der ein literarischer Text vertont wird, der auch gekürzt oder geringfügig verarbeitet (!) sein kann. Beispiele sind u. v. a. Dargomischkys *Der steinerne Gast* (1872) nach Puschkin, Debussys *Pelléas et Mélisande* nach Maeterlinck, Opern aus der Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal, Henzes *Ein Landarzt* (1951) nach Kafka.“¹ Was in dieser Darstellung auffällt, ist erstens (am Beispiel Strauss-Hofmannsthal) die fehlende Unterscheidung zwischen vertontem Drama (*Elektra*) und eigener Operndichtung (u. a. *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*), ist zweitens die Gleichstellung der Texteinrichtung durch den Komponisten selbst oder einen literarischen Mitarbeiter (allenfalls den Dichter selbst) und ist drittens, wie das Beispiel von Kafkas Erzählung zeigt, die großzügige Ausweitung des Terminus auf prosaische Vorlagen.

Das gleiche Stichwort wird in einem konkurrierenden Unternehmen, *Reclams Lexikon der Opernwelt*, ungleich ausführlicher, grundlegender und spezifischer behandelt. So schon in der einleitenden Definition „Bezeichnung für eine Oper, deren Text kein speziell hierfür geschriebenes oder bereits existierendes Libretto verwendet, sondern einen vorhandenen Schauspieltext unverändert (eventuell gekürzt) und unbearbeitet übernimmt.“² Als erstes Beispiel wird (mit Carl Dahlhaus) Mussorgskis Fragment *Die Heirat* nach Nikolaj Gogols gleichnamigem Theaterstück genannt, das die Textvorlage wortwörtlich, freilich nur bruchstückhaft, in Musik setzte. Auch im nächsten Punkt von Dahlhaus geprägt, verweist der Artikel auf die Verquickung der frühen russischen Literaturoper, aber auch späterer westeuropäischer Tendenzen, „mit dem Bekenntnis zu einer historisch-realistischen Oper“ bzw. generell „eines musikalischen Realismus im Musiktheater“, der Ende des 19. und anfangs des 20. Jahrhunderts nur im Italien Giacomo Puccinis und der Veristen an der Tradition des bewährten ‚Librettos‘ festhielt. Als

¹ Elisabeth Schmierer (Hg.), *Lexikon der Oper: Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*, 2 Bde. Laaber: Laaber-Verlag, 2002, Bd. 2, S. 57.

² Rolf Fath, *Reclams Lexikon der Opernwelt in sechs Bänden*. Stuttgart: Reclam, 1998, Bd. 4, S. 87 f.

besonders auffällige rezente Beispiele der Untergattung nennt der Verfasser die Vertonungen von Peter Handkes *Über die Dörfer* (Walter Zimmermann, 1988), Franz Xaver Kroetz's *Stallerhof* (Gerd Kühr, 1988) und Rainer Werner Fassbinders *Bremer Freiheit* (Adriane Hölszky, 1988).

Der schon zweimal erwähnte Carl Dahlhaus hat sich in einer Reihe von Aufsätzen mit der Problematik der Notwendigkeit, Aussagekraft und Treffsicherheit des Begriffs auseinandergesetzt: ich erwähne hier nur „Zur Dramaturgie der Literaturoper“³ sowie „Literaturoper und Historie“.⁴ Sein darin dargelegter Standpunkt zeugt sowohl von pragmatischer Besonnenheit wie von gelassener Einsicht in einen offenkundigen Benennungsbedarf. Es ist allemal sinnvoll, einen veränderten Phänotyp oder ein neues Bündel musikdramaturgischer Merkmale originell zu bezeichnen, selbst wenn der dafür gewählte Ausdruck entweder zu mächtig erscheint oder im anderen Extrem nur einen Teilaspekt der Innovation bezeichnet. Denn Schlagwörter sind kaum durch Argumente zu widerlegen, sondern lassen sich allenfalls durch andere griffige Fahnenvokabel überholen und ersetzen. Immerhin lieferten der inflationäre Gebrauch des Terminus und ein zunehmendes Unbehagen kritischer Autoren schon im Sommer 1980 den Anlass zu einer Tagung auf Schloss Thurnau, deren Ergebnisse von Sigrid Wiesmann veröffentlicht wurden.⁵ Besonders aufschlussreich ist darin der Diskurs zwischen Musikologen, Theaterwissenschaftlern und Komponisten, die den Begriff und das damit verbundene Arbeitsverfahren subjektiv und vorwiegend positiv beleuchteten. So begegnet etwa Giselher Klebe dem permanenten Angriff der Kunstkritik auf die Literaturoper, ja derem „ewige(m) und langweilige(m) Herummäkeln“ mit dem Vorwurf mangelnden Verständnisses des Wesenskerns der Oper an sich. Denn diese war, in unterschiedlicher Relation und mit wechselndem Primat „von Anfang an eine Verbindung heterogener Elemente zu einer höheren Einheit.“ Daher sei die Forderung unabdingbar, dass Text und Musik in einer gemeinsamen Dramaturgie aufgehen müssen. „Das Wort Dramaturgie ist hier als umfassender Begriff für den Verschmelzungspunkt der jeweils vorliegenden heterogenen Elemente verwendet“.⁶ Deshalb soll über der Nörgelei an dem bloßen Klassifikationskonstrukt *Literaturoper* nicht die primäre Frage des jeweiligen Stils und der angewandten kompositorischen Technik überwuchern. Und endlich ist die Qualität und Eignung der vertonten Textvorlagen vorrangiger und erheblicher als deren Herkunft als eigens verfasste Libretti oder adaptierte Sprechdramen. Für Aribert Reimann wiederum, damals noch ganz unter dem Eindruck seiner schöpferischen

³ Carl Dahlhaus, „Zur Dramaturgie der Literaturoper“, in: Ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München/Mainz: Piper/Schott, 1989, S. 294–312.

⁴ Carl Dahlhaus, „Literaturoper und Historie“, in: Ders., *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München/Mainz: R. Piper, 1982, S. 93–110.

⁵ Sigrid Wiesmann (Hg.), *Für und wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*, Laaber: Laaber-Verlag, 1982.

⁶ Giselher Klebe, „Zum Thema Literaturoper“, in: Wiesmann, *Für und wider die Literaturoper* (s. Anm. 5), S. 177 f.

Erfahrung mit dem *Lear*-Sujet, ist eine triftige und paradigmatische literarische Vorlage als Opernstoff bereits zum Normalfall geworden.⁷ Der fallweise hinzugezogene Librettist ist sodann der Vermittler zwischen den Änderungswünschen des Komponisten bzw. den ästhetischen Ansprüchen des neuen Genres und dem textuellen wie dramaturgischen Angebot des zugrunde liegenden Werks. Großen Wert legt dieser Musiker auf einen leicht nachvollziehbaren Duktus der Handlung, auf Entfaltungsmöglichkeiten der Protagonisten in bedeutenden Soli mit einer ebenso sangbaren wie aussagestarken Sprache, aber auch auf bestimmte Sängerpersönlichkeiten, deren Timbre, Stimmumfang und Ausdrucksregister den Musiker bei der Rollengestaltung leiten können.

Auch Carl Dahlhaus ist in diesem Sammelband mit einem Beitrag vertreten. Unter dem Titel „Am Text entlang komponiert“⁸ setzt er sich mit einem zum Stehsatz verkommenen Vorurteil der Musikkritik gegenüber der stereotypen zeitgenössischen Literaturoper auseinander. Dabei tritt er vor allem den folgenden Vorwürfen sowie Unterstellungen des kritischen Lagers deutlich entgegen. Wenn dort behauptet wird, dass in zeitgenössischen Opern die Sprache so stark vorherrscht, dass die in rezitativen Passagen erweckten Hoffnungen durch das Ausbleiben arioser Elemente enttäuscht werden, so mag das in vereinfachter Diktion „eine Verarmung der Oper und eine Preisgabe des sprachlich gestützten musikalischen Dialogs an den musikalisch gestützten sprachlichen Dialog“ bedeuten. Dem hält Dahlhaus mehrere Argumente entgegen: So die Besonderheit des einzelnen Dramas, „dessen szenische Wirkung für die Wahl der musikalischen wie der sprachlichen Mittel die letzte Instanz darstellt.“ Weiters verweist der Autor im Zusammenhang mit der Orchestermelodie Richard Wagners auf die komplementäre Ergänzung bzw. das funktionale Zusammenspiel zwischen einer „reduzierte(n), den Redetonfall nachzeichnende(n) oder ihm angeglichen(e)n Vokalmelodik“ und dem Widerpart der „Instrumentalmotivik“. Auf den Zuhörer bezogen, demnach rezeptionsästhetisch, gibt Dahlhaus zu bedenken, dass „bei modernen Opern, deren Tonsprache atonal ist, die Orientierung der musikalischen Wahrnehmung am melodisch stilisierten Redetonfall manchmal (als) der einzige Zugang [...] einem gegenüber den Strukturprinzipien der Neuen Musik zunächst noch ratlosen Publikum überhaupt offen steht.“ Endlich lässt eine Einbettung der Opernentwicklung in den größeren Zusammenhang der Theatergeschichte erkennen, dass „großes Pathos und ungehemmte Expressivität auf der modernen Sprechbühne [...] zu einer Verlegenheit geworden sind, der die Regisseure ausweichen.“ Da aber ein pathetischer Tonfall einem Musikdrama auch in der Gegenwart noch ansteht, kann ein „am Text entlang komponieren“ in der Ab-

⁷ Aribert Reimann, „Wie arbeite ich an einer Oper?“ und „Warum ist das Komponieren von komischen Opern so schwierig geworden?“, in: Wiesmann, *Für und wider die Literaturoper* (s. Anm. 5), S. 181–184.

⁸ Carl Dahlhaus, „Am Text entlang komponiert“, in: Wiesmann, *Für und wider die Literaturoper* (s. Anm. 5), S. 185–195.

sicht geschehen, „durch Musik ein Pathos zu retten, das als bloßer Text brüchig geworden ist.“⁹

Abschließend stellt der Verfasser die Problematik in den Kontext des Gegensatzes zwischen der Wagnerschen Ästhetik und Brechts Theatertheorie. Denn gerade aus der letzteren Alternative nährt sich die Ansicht, dass ein textorientiertes Komponieren Tautologien schaffe, weil es das sprachlich und/oder szenisch Vorgegebene nur wiederhole bzw verdopple, „statt den Text oder den sichtbaren Vorgang ‚kontrapunktisch‘ zu durchkreuzen oder ‚intermittierend‘ zu unterbrechen“, also im Sinne Brechts „ein ‚Verhalten‘ zur Fabel des Stücks (zu) demonstrieren.“¹⁰ Damit aber erweist sich also der permanente Vorwurf an die Adresse des gegenwärtigen Musiktheaters nur als eine Fortsetzung der Kritik an einer missverstandenen Leitmotivik Wagners sowie an der Affektdarstellung der Opera Seria. Da aber die Musik dem schieren Text oder dem szenischen Repertoire stets einen semantischen Mehrwert und eine neue ästhetische Dimension verleihe, könne man allenfalls von einer Bereicherung oder Ausdrucksvertiefung durch die Ton- sprache, aber nicht von Redundanz oder gar von Tautologie sprechen.

Als ein kritischer Beurteiler unseres Gegenstandes erweist sich Albert Gier in seinem jüngsten Buch *Das Libretto*.¹¹ Schon die Überschrift eines eigenen Kapitels „Eine problematische Kategorie: Die sogenannte Literaturoper“ bringt seinen eher skeptischen Standpunkt zu Tage. Zwar konstatiert und bestätigt auch er für den Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert „die wachsende Neigung der Komponisten, ein fertig vorliegendes Schauspiel als Libretto zu wählen“.¹² Denn in einer Wendezeit von Autorenanspruch und Publikumsgeschmack hat die Librettistik als routiniert betriebenes Handwerk mit dem Hang zur Massenproduktion weitgehend ausgedient. Greift der Komponist aber auf ein objektiv bedeutendes oder ihm subjektiv zusagendes Sprechstück als Textvorlage zurück so „sind alle ästhetischen und dramaturgischen Entscheidungen bereits gefallen, Überraschungen, wie sie in der Zusammenarbeit mit einem Schriftsteller oder Dichter häufig vorkommen, sind nicht mehr zu befürchten.“¹³

Die Einwände Giers gegen einen Terminus, der immerhin schon auf das Buch von E. Istel,¹⁴ also auf das Jahr 1914, zurückgeht, betreffen vor allem seine unscharfen Ränder, die wechselnde, demnach nicht stringente Definition und damit die ungenügende Tauglichkeit zum strengen Fachbegriff. Diesen Mängeln auf der intensionalen Ebene der semantischen Merkmale entsprechen im Bereich der

⁹ Carl Dahlhaus, ebd., S. 190.

¹⁰ Carl Dahlhaus, ebd., S. 193.

¹¹ Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikalischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

¹² Gier, *Das Libretto*, S. 199.

¹³ Gier, *Das Libretto*, S. 199.

¹⁴ Edgar Istel, *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs nebst einer dramaturgischen Analyse des Librettos von Figaros Hochzeit*, Berlin/Leipzig: Schuster & Loeffler, 1914.

Extension (also im Begriffsumfang und daher der Zahl der zutreffenden Objekte) unterschiedliche Zuordnungen von Werken der musikalischen Bühne. Während sich die Experten leicht auf ein Werk wie Debussys *Pelléas et Mélisande* einigen können, da es alle Voraussetzungen einer Literaturoper geradezu ideal erfüllt, gibt es bei anderen Kandidaten für die Zugehörigkeit zu diesem Genre durchaus konträre Ansichten. Denn nur wenige Stücke erfüllen restlos die Bedingung, dass „ein Schauspieltext [...] meist etwas gekürzt, so vertont wird, wie er dasteht.“ Zur mangelnden Trennschärfe des Ausdrucks trägt auch bei, dass er nicht selten für einen anderen Sachverhalt, nämlich den „gesteigerte(n) und im Wesen der Neuen Musik begründete(n) literarischen Anspruch moderner Librettistik“, verwendet wird. Diese Begriffserweiterung ermöglicht es etwa, zwei Operndichtungen Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze, und zwar *Der Prinz von Homburg* und *Der junge Lord*, auf *einen* terminologischen Nenner zu stellen, „obwohl zum einen Kleists Schauspiel (wesentlich durch Kürzungen) ‚für Musik eingerichtet‘ wurde, zum anderen (auf der Grundlage von Hauffs Märchen) ein neuer dramatischer Text entstand“. ¹⁵ Lässt man sich aber auf diese weitergefasste Lesart des Begriffs Literaturoper ein, so müsste man – so Gier – die Geschichte dieser musiktheatralischen Spielart „mit Rinuccini beginnen ... lassen, denn der ‚literarische Anspruch‘ des Librettos ist im 17. und 18. Jahrhundert eher stärker ausgeprägt als in neuerer Zeit.“ ¹⁶ Ich breche hier ab, werde mich aber in den eigenen methodischen Schlussüberlegungen noch einmal mit Giers Argumentation kritisch auseinandersetzen.

III. *Literaturoper* – ein sprachwissenschaftlicher Exkurs

Jedes neue Fachvokabel hat auf seinem bisweilen steinigen Weg vom spontanen Neologismus zum akzeptierten Terminus technicus auch einige linguistische Hürden zu bewältigen. Neben der lautlichen Wohlgeformtheit, die eine friktionsfreie Artikulation und eine eindeutige Apperzeption ermöglicht, und einer zumutbaren Länge, die bei häufigem Gebrauch einer willkürlichen Verstümmelung (Mutilation) oder unliebsamen Abkürzung vorbeugt, sind vor allem die – möglichst eindeutige – semantische Interpretation und im Fall eines Kompositum das morphosyntaktische Verhältnis der beiden Glieder die dominanten Kriterien. Zu beiden Parametern mache ich am Beispiel von *Literaturoper* ein paar erklärende Anmerkungen.

Beginnen wir mit der Semantik der beiden Wortteile. Während *Oper* in der deutschen Sprachverwendung, aber auch im romanischen Einzugsgebiet (vgl. frz. *opéra* vs. *œuvre*), weitgehend eindeutig interpretierbar ist, gibt es für *Literatur* wenigstens zwei Stränge der begrifflichen Lesart. Die eine geht im wesentlichen auf die Grundbedeutung von lat. *littera* als „Buchstabe“ zurück, die andere

¹⁵ Gier, *Das Libretto*, S. 200.

¹⁶ Gier, *Das Libretto*, S. 200.

wurzelt in der pluralischen Verwendung dieses Wortes für gehobenes Schrifttum, insbesondere für Werke der Dichtung. So muss man selbst in der lateinischen Sprachgeschichte ausdrücklich vermerken, ob man mit der Wendung „literarische Periode“ bereits die Epoche inschriftlicher Zeugnisse der administrativen und religiösen Art oder erst das Zeitalter meint, in dem uns die ersten dichterischen Texte überliefert sind. Als Folge davon stehen einander auch noch in der Gegenwart zwei Gebrauchsweisen von Literatur gegenüber: die eine bezeichnet die Gesamtheit des Schrifttums einer Kultursprache, einer Epoche oder einer Disziplin, die andere meint im prägnanten Sinn den Bereich der Dichtung, der Belletristik, also explizit ausgedrückt: die „Schöne Literatur“. Dass sich *Literaturoper* auf die letztere Variante bezieht, bedarf wohl keiner weiteren Begründung.

Als zusammengesetztes Wort gehört *Literaturoper* zum Typus der sogenannten Determinativkomposita, bei denen das erste Element das Hinterglied inhaltlich bestimmt und spezifiziert: man vergleiche nur die radikalen Unterschiede, sobald man *Fassbier* zu *Bierfass* oder *Milchflasche* zu *Flaschenmilch* umgestaltet. Aber das exakte syntaktische Verhältnis der beiden Wortteile und damit die jeweilige semantische Deutung des Komplexes lassen immer noch einen weiten Spielraum der Interpretation offen, den erst der jeweilige Sprachgebrauch einschränkt oder, terminologisch gesprochen, ‚lexikalisiert‘. So geht aus der Wortstruktur allein nicht hervor, dass im Ausdruck *Damenwahl* die Frau ihren Tanzpartner auswählt, während bei *Präsidentenwahl* Kandidaten für ein Amt gekürt werden. *Stadtflucht* könnte für sich genommen auch die Zuflucht im urbanen Bereich und nicht das Verlassen dieses Milieus bezeichnen. Und auch eine Zusammensetzung wie *Gottesfurcht* oder *Sohnesliebe* ist für sich genommen ambivalent. Dass im ersteren Fall die Gottheit demütig respektiert wird und im zweiten Beispiel der Nachkomme seine Eltern hochhält, ist wie in den anderen Exempeln eine Konsequenz der sozialen Sprachnorm und geht nicht aus der Evidenz der Wortbildungsmuster selbst hervor.

Aber auch in einem morphologischen Muster, das unserem Terminus nahe steht, gibt es ganz unterschiedliche Deutungsvarianten und syntaktische Bezüge. So bezeichnet in *Holzbrücke* das erste Glied das Material, in *Eisenbahnbrücke* die Verwendung, in *Zugbrücke* die Funktionsweise, in *Kettenbrücke* eine Bauform und in *Notbrücke* den Anlass für die Errichtung. Dasselbe gilt nun mutatis mutandis für eingeführte Komposita mit dem zweiten Element *Oper*. In *Antikenoper* wird auf den Bezugszeitraum angespielt; *Barockoper* verweist auf die Epoche der Entstehung; *Künstleroper* nimmt auf den Gegenstand und die Fragestellung des Sujets Bezug. In *Zeitoper* als einem typischen Phänomen der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts wiederum (Schönberg, Weill, Hindemith, Krenek) wird auf die Kongruenz von Entstehungsperiode und Referenzbereich abgezielt. Für den Ausdruck *Literaturoper* bedeutet dieser linguistische Befund, dass die variable Binnenstruktur des Kompositums und der semantische Spielraum des ersten Elements keine Argumente gegen die Verwendung des Begriffs liefern. Die Lesart „musikalisches Bühnenwerk, das auf einer Vorlage aus der Belletristik beruht oder wesentlich darauf zurückgreift“, ermöglicht freilich eine

beträchtliche Bandbreite der konkreten Auslegung, wie im folgenden Abschnitt wenigstens kurz aufgezeigt werden soll.

IV. Spielarten literarischer Libretti

Aus Zeit- und Platzgründen möchte ich mich auf drei Beispiele der Bearbeitung von „Schöner Literatur“ für Operndichtungen beschränken, die jeweils auch Aufschlusswert für vergleichbare Fälle anbieten.

Seine Motivation, den Roman in Versen *Eugen Onegin* von Alexander Puschkin (1833) als Sujet zu wählen, beschreibt Peter Tschaikowsky selbst in einem Brief vom 18. Mai 1877 an seinen Bruder Modest. Als ihm bei einem Besuch die Gastgeberin dieses Sujet vorschlug, „schien mir (der Gedanke) wahnwitzig und ich antwortete nichts. Später, als ich in der Wirtschaft allein aß, erinnerte ich mich des *Onegin*, dachte nach, dann begann ich den Gedanken der Lawrowskaja annehmbar zu finden, begeisterte mich und am Ende des Essens entschloß ich mich. Sogleich lief ich und machte einen Puschkin ausfindig. Fand ihn nur mit Mühe, begab mich nach Hause, las ihn mit Begeisterung und verbrachte eine völlig schlaflose Nacht, deren Ergebnis ein Handlungsentwurf einer reizenden Oper mit dem Text Puschkins war. Am nächsten Tag fuhr ich zu Schilowski und jetzt bearbeitet er mit Volldampf mein Szenarium.“¹⁷

Vergleicht man den Vorsatz der ersten Stunden mit dem künstlerischen Resultat, so gibt es nur wenige Differenzen im Detail, freilich einen wichtigen dramaturgischen Unterschied. Während der dem Bruder mitgeteilte Entwurf *Onegin* am Schluß der Handlung – wie im Roman – beim Erscheinen von Tatjanas Gatten verzweifelt davonstürzen lässt, bleibt er in der Oper auf der Szene allein, nachdem ihm Tatjana ebenso ihre unveränderte Liebe wie die Treue zu ihrem Ehemann bekannt hat: zweifellos ein gegenüber der ironischen Schlusspointe Puschkins musikästhetisch befriedigenderer und einem Bühnenwerk adäquater Ausgang.

Vergleicht man den szenischen Ablauf und den Wortlaut des Librettos mit der epischen Dichtung, so fallen die genauen Entsprechungen bis in Details der Formulierung auf. Tschaikowsky hat als Mitarbeiter am Libretto gerade auf diese poetischen Valeurs großen Wert gelegt. Freilich erscheinen manche Wendungen in einem neuen Zusammenhang: So die berühmten Anfangsverse des Romans im ersten Gespräch des Titelhelden mit Tatjana. Das Quartett der vier jungen Leute im ersten Bild setzt sich verbal aus Äußerungen zusammen, die ganz verschiedenen Partien und Situationen des Poems entstammen. Viele Episoden wie der Traum Tatjanas oder Onegins drängender Brief nach dem Wiedersehen mit der nunmehr verheirateten Frau bleiben ausgespart. Der spielerische Spott Puschkins über den Gefühlsüberschwang des Dichters Lenski, selbst noch vor dem tödlichen Duell, weicht im Libretto einfühlsamer Sympathie. Und wo sich die origi-

¹⁷ Zitiert nach: Attila Csampa und Dietmar Holland (Hgg.), *Peter Tschaikowsky, Eugen Onegin. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1985, S. 115.

näre Dichtung kurz fassen kann, braucht das Opernbuch sprachliches Material für große Arien und Duette: es sei nur an das melodiose Solo des Fürsten Gremin und an die finale Auseinandersetzung des Protagonistenpaares erinnert.

Was auffällt, ist der Rückgriff auf den originalen Romantext, obgleich es seit 1846 eine Dramatisierung des Stoffes gab, die Tschaiowsky entweder verborgen blieb oder ihn nicht befriedigen konnte.

Ein anderer Subtypus unseres Genres begegnet im Libretto von Erich Wolfgang Korngolds einst so erfolgreicher, in den letzten Jahren (auch in Brünn) begeistert wieder entdeckter Oper *Die tote Stadt*. Wenn Opernführer durchwegs schreiben, das Textbuch sei nach Georges Rodenbachs Roman *Bruges la morte* (*Das tote Brügge*) verfasst, so darf dieser Befund nur als Teilwahrheit gelten. Vater Julius Korngold hat unter Mithilfe des Sohnes und versteckt hinter dem Pseudonym Paul Schott vielmehr auf eine Bühnenfassung der Vorlage zurückgegriffen, die Rodenbach selbst unter dem Titel *Le mirage* kurz vor seinem Tod vollendet und Ernst Trebitsch 1913 als *Das Trugbild* ins Deutsche übersetzt hat. Während in diesem Fall also das Genre einer Bühnendichtung gleich bleibt, gibt es zahlreiche Diskrepanzen in der Handlungsführung und im Charakter der Figuren. So ist die Hauptperson Paul (bei Rodenbach Hugo Viane), der Witwer, der sich in der Erinnerung an seine angebetete Frau verliert, den Bezug zur Realität einbüßt und einer Tänzerin zunächst nur wegen ihrer äußeren Ähnlichkeit mit der Verstorbenen erotisch verfällt, im Roman (und Drama) ein verschrobener Psychopath, in der Operndichtung aber ein liebenswerter Gratwanderer zwischen Traum und Wirklichkeit.¹⁸ Marietta ist zwar eine kokette und sinnliche junge Frau ohne besonderen seelischen Tiefgang, aber was sie ihrem Vorbild Jane an Frivolität und Gemeinheit näher rückt, fällt bei Korngold nicht in das reale Geschehen, sondern offenbart sich nur in den Traumsequenzen. Und das Ende? Bei Rodenbach erdrosselt der Hauptheld die Kokotte in einem Wutausbruch mit der Haarflechte seiner toten Gattin, in der Oper erweist sich dieses Geschehen als zwanghafte Vision, die Paul mit kathartischer Kraft in das Leben zurückführt. Er wird mit einem Freund die Stadt des Todes verlassen: „Harre mein in lichten Höhn – hier gibt es kein Auferstehn.“

In wissenschaftlichen Darstellungen der Zusammenarbeit zwischen dem Dichter Hugo von Hofmannsthal und dem Komponisten Richard Strauss wird durchwegs mit methodischer Sorgfalt zwischen Literaturoper und Opernlibretto unterschieden. Dem ersteren Typus gehöre nur *Elektra* an, die letztere Kategorie aber werde in den Textbüchern von *Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Frau ohne Schatten*, *Ägyptische Helena* und *Arabella* repräsentiert. Gegen die strikt komplementäre Trennung lässt sich von einem streng terminologischen Standpunkt aus kaum argumentieren: Denn immerhin hat der Musiker im Falle der *Elektra*

¹⁸ Zu diesem Aspekt der Oper vgl. zuletzt Oswald Panagl, „Lebenstrauma – Traumwelt. Realitätsverlust und Sinnsuche in Opern von Debussy, Korngold und Martinů“, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg und Monika Woitas (Hgg.), *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 341–352, bes. S. 345–347.

ein autarkes Bühnenwerk des Dichters, ähnlich wie die Übersetzung des Salome-Texts von Oscar Wilde, zum Musikdrama vertont, während in allen anderen Fällen Hofmannsthal von Anfang an und in ständigem, bisweilen konfliktreichem Kontakt mit dem Komponisten eine Operndichtung geschaffen hat. Dennoch verschwimmen bei näherem Zusehen und aus pragmatischer Perspektive die scheinbar so hermetischen Grenzen. In jedem Fall nach der literarischen Qualität der Bücher und ihren prägenden Motiven und Leitgedanken: die Sprachskepsis, die Dialektik von Treue und Wandel, die Spannung zwischen gegensätzlichen Frauenbildern beherrscht die Tragödie *Elektra* ebenso wie die für Strauss verfassten Libretti. Zudem hat etwa *Der Rosenkavalier* auch als Sprechstück wiederholt seine autonomen sprachlichen wie dramaturgischen Tugenden bewiesen. Aber selbst die Art der Kooperation zwischen Dichter und Musiker im Falle der Bearbeitung von *Elektra* zur Literaturoper unterscheidet sich im Spiegel des Briefwechsels kaum von den Spuren und Reflexen späterer Zusammenarbeit. Denn der Autor des Sprechstücks hat nicht nur den Text um etwa ein Drittel seines ursprünglichen Umfangs gekürzt (besonders in den Dialogen der Titelheldin mit Chrysothemis, Klytämnestra und Orest), sondern auf ausdrücklichen Wunsch des anspruchsvollen Komponisten auch einige Partien verändert und Versgruppen hinzugefügt, besonders in der Erkennungsszene der Geschwister und im Schlussgesang der beiden Frauen. Im etwas rüden, fordernden Tonfall des Bajuwaren liest sich die Erwartung zusätzlicher sprachlicher Angebote so (22. Juni 1908): „Ihre erste Versendung dankend erhalten; sehr schön, aber etwas wenig. Bitte drücken Sie noch ein bisschen, es kommen sicher noch etwa 8 Verse für jede heraus, ich muß hier Material haben, um beliebig steigern zu können. 8, 16, 20 Verse, soviel Sie können, und alles in derselben ekstatischen Stimmung, immer sich steigend.“¹⁹

V. Ein vorläufiges Resümee

Versucht man aus der wogenden terminologischen Debatte, den linguistisch-philologischen Überlegungen und den exemplarischen Auseinandersetzungen mit einigen Grenzfällen des Genres eine (Zwischen-)Summe zu ziehen, so lässt sich m.E. eine rein binäre Definition der Spezies Literaturoper nicht aufrecht halten. Eine kontradiktorische Scheidung in Sein oder Nicht-Sein wird nur wenigen Beispielen gerecht, gibt einen praktikablen Ausdruck voreilig auf und wird zudem von intuitiven Einsichten nicht bestätigt.

Für die Überwindung der starren Antinomien bietet sich ein typologisches Konzept an, das bei sprachwissenschaftlichen Fragestellungen zunehmend Anklang findet. Als Modell dient dabei die Skala, die zwischen ihren beiden Endpunkten der Klassifizierung ein reiches Repertoire von graduellen Schattierungen bereitstellt, demnach im Sinne der Theorie von Carl Gustav Hempel und

¹⁹ Zitiert nach: Willi Schuh (Hg.), *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal Briefwechsel*, Zürich: Atlantis-Verlag, 1952, S. 37.

Paul Oppenheim²⁰ zwischen Idealtypen, Realtypen und Mischtypen unterscheidet. Um der Gefahr voreiliger, intersubjektiv nicht überprüfbarer Zuordnungen zu entgehen, empfiehlt sich ein Inventar distinktiver Merkmale, die bei Bedarf auch noch qualitativ gewichtet werden können. Ihr Vorhandensein oder ihr Fehlen, ihre Dominanz oder ihre Schwäche bzw. das spezifische Mischungsverhältnis entscheidet kumulativ über die Zuständigkeit und (relative) Gültigkeit eines Ordnungsbegriffs. Man sollte daher wohl besser von prototypischen, vorrangigen und gemischten Varianten der Literaturoper sprechen, anstatt einen eingeführten operationalen und plausiblen Terminus prinzipiell zu verwerfen.

²⁰ Carl Gustav Hempel und Paul Oppenheim, *Der Typusbegriff im Lichte der neuen Logik, Wissenschaftstheoretische Untersuchungen zur Konstitutionsforschung und Psychologie*, Leiden: A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij, 1936.