

Aus:

Maria Imhof, Anke Grutschus (Hg.)

Von Teufeln, Tänzern und Kastraten

Die Oper als transmediales Spektakel

März 2015, 228 Seiten, kart., 32,99 €, ISBN 978-3-8376-3001-5

Der Band untersucht die französische und italienische Oper des 17. bis 19. Jahrhunderts und fokussiert das Zusammenspiel der in der konkreten Aufführung involvierten Medien. Dabei werden opernspezifische Phänomene wie der Kastrat, der erweiterte Klangraum und der (Opern-)Tanz aus musik- und theaterwissenschaftlicher sowie aus literatur-, medien-, politik- und sprachwissenschaftlicher Perspektive in den Blick genommen. Die Oper als transmediales Spektakel bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte für medientheoretische Überlegungen.

Maria Imhof (Dr. phil.) lehrt romanische Literaturwissenschaft mit medienwissenschaftlichem Schwerpunkt an der Universität zu Köln.

Anke Grutschus (Dr. phil.) lehrt romanische Sprachwissenschaft an der Universität zu Köln und absolvierte ein Schulmusik-Studium an der Hochschule für Musik in Köln.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3001-5

Inhalt

Vorwort | 7

Medienkombination Oper

Zur Einführung | 9

Maria Imhof/Anke Grutschus

Manöver im Klangraum

Michel Leiris' Ästhetik der Oper | 29

Wolfram Nitsch

»L'horreur des dames, & la risée des hommes«

Zur Wahrnehmung des *musico* im Frankreich der Frühen Neuzeit | 41

Christian Grünngel

Kastraten und Sängerinnen der italienischen Oper des 17. und frühen 18. Jahrhunderts

Überlegungen zur Medialität von (hoher) Stimme,
Körper und Gebärdenkunst | 67

Saskia Woyke

Politik im Spiel

Mediale Inszenierung gesellschaftlicher Normen und Ziele
in Pietro Metastasio's *Olimpiade* | 83

Thorsten Philipp

»L'Opéra, disait-on, ne marche que sur les jambes de ses danseurs«

Das Ballett der *grand opéra* | 105

Catharina Busjan

Der Teufel in den Faust-Vertonungen von Berlioz, Gounod und Boito

Wenn Körper, Raum und Musik das Unvorstellbare darstellen | 133

Claude Paul

Ikonische Strukturen in der italienischen Oper | 161

Costantino Maeder

»Devo punirmi, se troppo amai«

Oper und Realistischer Roman bei Stendhal, Flaubert
und Leopoldo Alas (Clarín) | 205

Kirsten von Hagen

Autorinnen und Autoren | 225

Medienkombination Oper

Zur Einführung

MARIA IMHOF/ANKE GRUTSCHUS

I. DIE OPER ALS MEDIALES DISPOSITIV

Seit ihrer Geburtsstunde an der Schwelle zum 17. Jahrhundert ist die Oper nicht nur ein musikalisches oder theatrales, sondern auch und vor allem ein gesellschaftliches Phänomen. War sie in ihrer Frühphase Manifestation dynastischer und damit politischer, aber im gleichen Maße auch kultureller Gegebenheiten, so hat sich zumindest ihr Charakter als Repräsentationsform bis heute erhalten – sehen und gesehen werden ist noch immer die Devise.¹ Sowohl die höfische Barockoper als auch die bürgerliche romantische Oper bewegen sich in einem Spannungsfeld von theatraler und musikalischer, aber auch sozialer Produktion und Rezeption: Die starke Ausrichtung an den Erwartungen des Publikums, eine im 17. Jahrhundert durchaus gängige Praxis,² brachte der Barockoper schon bald nach ihrer enthusiastischen Auf-

1 Zur Entstehung der Oper im Rahmen der *camerata fiorentina* und der Hochzeitsfeierlichkeiten Maria de' Medicis und Heinrichs IV. vgl. Silke Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 49–70; aus literaturwissenschaftlicher Perspektive Klaus-Dieter Link: *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos*, Bonn: Grundmann 1975, S. 26–36; zur ›sozialen Funktion‹ der Oper auch Bodo Plachta: *Ein Tyrann der Schaubühne? Stationen und Positionen einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Debatte über Oper und Operntext im 18. Jahrhundert*, Berlin: Weidler 2003, hier S. 28.

2 In Spanien etwa formuliert Lope de Vega die Ausrichtung am Geschmack des Publikums als wesentlichen Aspekt der *comedia nueva*, ohne daraus eine Minderwertigkeit des Textes abzuleiten, vgl. Vega Carpio, Lope Félix de: *Arte nuevo de hacer comedias*, hrsg. v. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra 2006.

nahme auch den Vorwurf der oberflächlichen Fürstendienerschaft ein, spätere Formen des italienischen *melodramma* oder der französischen *tragédie lyrique* und *grand opéra* unterlagen beständig dem Verdacht einer wenig konsequenten, effekthascherischen Dramaturgie und einer minderwertigen Textgrundlage.³ Dieser von Beginn an spürbare Rechtfertigungsdruck ließ jedoch im Umfeld der Oper schnell poetologische Reflexionen entstehen, die den Operntext als wesentlichen Teil eines untrennbaren musikoliterarischen Kunstwerks fokussieren, und ihn als eine neue Textgattung beschreiben, die ganz eigenen Regeln folgt, sich also mitnichten mit dem Drama vergleichen lässt.⁴ Über diese von Literaten und Musikern geführten Diskussionen hinaus bewies die Oper die Fähigkeit, sich als Kunstform historischen Transformationen flexibel anzupassen, und übernahm schließlich bis ins späte

-
- 3 In der Librettoforschung sehen die Verteidiger der Oper das Libretto von einer stringenten Argumentationsstruktur und einer dramatischen Sprache, die sich dem *verosimile* verschreibt, entlastet, da genau in der Artifizialität das Besondere und Typische der Oper liege, wobei diese gutgemeinten Ansätze bisweilen die Besonderheiten der Textsorte Libretto und die Sozialgeschichte des Librettisten und Komponisten aus dem Blick verlieren, daher ebenso wie die Operngegner im Kontext der Tragödie argumentieren, vgl. dazu beispielsweise Kurt Rinegger: »Che gelida manina... Anmerkungen zum italienischen Opernlibretto«, in: *Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 19, Heft 1–3 (1984), S. 113–129, Leo Karl Gerhartz: »Kino und Kirche. Zu den Wurzeln des Verdischen Operntypus«, in: Udo Bermbach (Hrsg.): *Verdi-Theater*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 23–36, hier S. 25 und S. 30; Luigi Dallapiccola: »Parole e musica nel melodramma«, in: *Quaderni della rassegna musicale* 2 (1965), S. 117–139; auch bei Michel Leiris findet sich dieser Gedanke, vgl. M. L.: *Opératiques*, hrsg. v. Jean Jamin, Paris: POL 1992. Leiris freilich betont gleichzeitig den besonderen Charakter der Oper als Raumkunst und den Klangraum als sinnliche vibrierende Konstellation, vgl. Michel Leiris: »L'opéra, musique en action« (1965), in: *Brisées*, Paris: Gallimard 1992 (Folio Essais), S. 315–322; zu Leiris vgl. den Beitrag von Wolfram Nitsch in diesem Band. In den frühen *favole in musica* bzw. *favole pastorali* der *camerata fiorentina* wird die Artifizialität durch die Wahl mythologischer Stoffe und das Auftreten von Literallegorien in den Prologen stark betont, allerdings gilt das absolute Primat des Wortes vor der Musik, wie dies Rinuccini, Cavalli und Gagliano in ihren Vorreden immer wieder betonen, vgl. Solerti, Angelo (Hrsg.): *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag 1969. Die neuere Librettoforschung entfernt sich von normativen Ansätzen, die die Oper im Vergleich zu anderen Gattungen zu profilieren suchen, vgl. Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 15–32.
- 4 Zur stilistischen Verwandtschaft der Oper mit der Pastorale, ihrer Abgrenzung gegenüber der Tragödie und zum Einfluss von Guarinis *Il pastor fido* vgl. Florian Mehlretter: *Die unmögliche Tragödie. Zur Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Lang 1994.

19. Jahrhundert eine Vorreiterrolle in der Verfeinerung von Bühnentechnik und Ausstattung.⁵

Trotz unverminderter Präsenz im Kulturleben europäischer Städte und der seit einigen Jahren anhaltenden Renaissance der Barockoper auf den Bühnen ist die Oper aber immer noch ein Stiefkind der Forschung: Sie steht zwischen den Disziplinen der Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Literaturwissenschaft, deren Ansätze zur Oper gleichermaßen Anspruch auf Relevanz erheben können, aber gleichzeitig immer defizitär bleiben müssen, da sie nur Teilaspekte (Notentext, Aufführungspraxis, Textgrundlage) fachspezifisch untersuchen können. Interdisziplinarität ist also für die Opernforschung keine nur modische Forderung, sondern eine grundsätzliche Notwendigkeit, damit diese multimediale Kunstform, die neuerdings auch von der Medienwissenschaft als Untersuchungsfeld entdeckt wird, möglichst in ihrer Gesamtheit betrachtet werden kann.⁶

Literaturwissenschaftliche Analysen der Oper – oder des Musikdramas, wie man sie seit einigen Jahren zu nennen geneigt ist – beschäftigten sich lange Zeit hauptsächlich mit dem Libretto und der Dimension der Sinnproduktion, häufig im Rahmen einer kulturgeschichtlichen Kontextualisierung und Einordnung der Oper, bzw. einem Vergleich zwischen der musikdramatischen Umsetzung und einer literarischen Vorlage.⁷ Zwar ist nichts gegen die Erkenntnisse einer derartigen Lektüre einzuwenden, doch wurde möglicherweise das ›Andere‹ der Oper, der Aspekt der theatralen Aufführung, der Körperlichkeit und der ›Produktion von Präsenz‹ etwas vernachlässigt,

5 Plachta: *Ein Tyrann der Schaubühne*, S. 30.

6 Bayerdörfer stellt im Vorwort des von ihm herausgegebenen interdisziplinären Sammelbandes zum Thema »Musiktheater« fest, dass »[e]uropäisches Musiktheater [...] nach wie vor überwiegend die Domäne der Musikwissenschaft [ist]«, vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: »Vorwort«, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer 1999, S. VII–XII, hier S. VII; zu Oper, Operntext und gleichzeitig entstehender Kritik an der Oper, sowie dem bereits im 17. Jahrhundert verbreiteten Bewusstsein, dass das Libretto nicht als rein literarische Gattung zu behandeln sei vgl. Plachta: *Ein Tyrann der Schaubühne?*, S. 27–46.

7 Albert Gier hat das Libretto auf seine Struktur hin untersucht und eine deskriptive Librettoforschung, die komparatistisch oder sozialgeschichtlich vorgeht, einer älteren, normativen Librettoforschung, die wertend analysiert, gegenübergestellt, vgl. Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, sowie der Sammelband A. G. (Hrsg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Librettoforschung*, Heidelberg: Carl Winter 1986; Ross: »Luisa Miller – ein kantiger Schiller-Verschnitt?«, In: Jürgen Maehder/Jürg Stenzl (Hrsg.): *Zwischen opera buffa und melodramma*, S. 159–178.

obwohl diese materielle Seite als eine weitere wesentliche Dimension der Kunstform ganz offensichtlich im Bewusstsein der Komponisten und Textdichter ihren Platz behauptete.⁸ Diese Präsenzphänomene, auf die auch der Begriff der ›Re-Präsentation‹ referiert, verweisen nicht auf etwas Stellvertretendes für etwas Abwesendes, sondern auf die (Re-)Produktion eines temporär Abwesenden, das erneut mit der Zeit der Wahrnehmung des Zuschauers synchronisiert und im Raum des Zuschauers anwesend und quasi berührbar wird.⁹ In Bezug auf den Körper des Schauspielers oder Sängers bedeutet dies die Möglichkeit einer Differenzierung zwischen einer dominant gesetzten Verkörperung einer Rolle (stellvertretend für etwas Anderes) und einer dominant gesetzten und im Vordergrund stehenden Leiblichkeit des Körpers (Re-Präsentation). Die Entstehung von körperbetonten Inszenierungsformen wie der *commedia dell'arte* oder der Oper wird in der Übergangsphase von einer primär durch Charakteristika einer Präsenzkultur zu einer Kultur mit Eigenarten der Sinnkultur in Verbindung gebracht, mit der Kompensation des Verlustes der Körperlichkeit zu Gunsten der kopfbetonten Sinnhaftigkeit also.¹⁰ Obgleich eine (neuzeitliche) Sinn- und eine (mittelalterliche) Präsenzkultur nicht in Reinform existieren, stehen aber doch die Präsenzphänomene in ihnen offensichtlich in enger Beziehung zu der materiellen Dimension theatraler Erscheinungsformen, die die Ermöglichungsstruktur für den Sinn darstellt, also zu den Kategorien Raum, Körper und Inszenierung, die den Rahmen einer theatralen Aufführung bilden.¹¹ Der Körper und die Stimme als zentrale Medien, die den theatralen Raum in der Oper konstituieren, il-

8 Vgl. dazu Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004; neuerdings auch H.-U. G.: *Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

9 Vgl. Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 46–50, H.-U. G.: »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absetzt. Über Musik, Libretto und Inszenierung«, in: Josef Früchtl, Josef/Jörg Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 63–76, hier S. 65–69, H.-U. G.: *Präsenz*, S. 213–223.

10 Zur Sinn- und Präsenzkultur vgl. Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 98–110.

11 Die Schriften Erika Fischer-Lichtes etablieren die zentralen Begriffe ›Inszenierung‹, ›Körperlichkeit/Verkörperung‹, ›Wahrnehmung‹ und ›Performanz‹ und beschreiben Theater als ein interaktives ›Ereignis‹, in dem der Zuschauer eine tragende Rolle übernimmt, und das im Wesentlichen selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend verfährt. Ihre Theorie der performativen Künste weist daher Parallelen zu medientheoretischen Schriften auf, z. B. zu der Medientheorie Sibylle Krämers, die Medien als welterzeugend fasst; vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Basel: Francke, bes. S. 291–343, sowie: E. F.-L.: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

lustrieren die Zusammenhänge von Inszenierung und Wahrnehmung in gleichem Maße, wie sie auf Funktionalisierungen von Wort, Musik und Körperlichkeit verweisen.

Auch wenn die zahlreichen medienwissenschaftlich orientierten Theorien sehr unterschiedliche Medienbegriffe ausgebildet haben,¹² stützen wir uns zentral auf einen Theoriekontext, um die mediale Dimension der Oper zu beschreiben: Die technisch-anthropologischen Medientheorien, die sich mit dem Verhältnis von Körper und Medium beschäftigen, lassen sich für unsere Perspektive fruchtbar machen, da die Oper sich in besonderem Maße durch die Zusammenhänge zwischen dem Körper und seinen Extensionen definiert. Dabei lassen sich grundsätzlich zwei Perspektiven auf das Medium unterscheiden: Entweder wird das Medium als eine Extension des Menschen betrachtet und daher als Effekt einer Leistungssteigerung beschrieben, das Medium also vom Menschen her gedacht, oder das Medium wird als ein den Menschen in seinem Handeln bestimmendes technisches Element behandelt, also von der Technik aus betrachtet. Daraus ergibt sich die Einteilung in anthropologische und technikzentrierte Medientheorien, die sich freilich oft gegenseitig bedingen.¹³ Beide beschreiben mediale Systeme letztlich aus kulturanthropologischer Perspektive als prothetische Extensionen natürlicher Körperfunktionen.¹⁴ Besonders McLuhan hat darauf hingewiesen, dass diese, einmal exteriorisiert, auf den Menschen zurückwirken können und ihn so zu einem Servomechanismus seiner eigenen Extensionen werden lassen, da sich der Medienbenutzer der ursprünglichen Herkunft des Mediums nicht

12 Einen Versuch der Systematisierung unternahmen Claudia Liebrand u. a. (Hrsg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*, Münster: Lit 2005.

13 Einen ersten Überblick über diese beiden Richtungen und ihre Vertreter gibt Wolfram Nitsch: »Anthropologische und technikzentrierte Medientheorien«, in: Claudia Liebrand u. a. (Hrsg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*, Münster: Lit 2005, S. 81–98.

14 Die folgenden Überlegungen basieren auf den Ergebnissen der 2003 an der Universität zu Köln gegründeten Arbeitsgruppe »Theatralität aus mediengeschichtlicher Perspektive« und sind zusammengefasst und erweitert worden in: Sabine Friedrich/Kirsten Kramer: »Theatralität als mediales Dispositiv. Zur Emergenz von Modellen theateraler Performanz aus medienhistorischer Perspektive, in: Henri Schoenmakers u. a. (Hrsg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven; eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript 2008, S. 67–84, sowie auch aufgenommen in Jörg Dünne/Sabine Friedrich/Kirsten Kramer (Hrsg.): *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 15–26. Zum Medium als Extension vgl. André Leroi Gourhan: *Le geste et la parole*. 2 Bde., Paris: Albin Michel, 1995/1998 und Marshall McLuhan: *Understanding media: the extensions of man*, London/New York: Routledge 2002.

mehr bewusst ist.¹⁵ An diese Überlegungen knüpft noch Latour an, wenn er das Artefakt als ein mit dem Benutzer in Interaktion befindliches Element in einer Handlungskette begreift, das auf den Benutzer zurückwirkt, dergestalt, dass dieser technische Befehle und Vorgänge absorbiert und durch diese transformiert wird.¹⁶

Anschließend an Marshall McLuhans Überlegungen zum Medium trifft Sybille Krämer eine weitere Unterscheidung innerhalb dessen, was bei McLuhan ›Medium‹ ist: Für Krämer ist das Werkzeug als bloße Möglichkeit zur Leistungssteigerung des menschlichen Sinnesapparats vom Medium, bzw. der technischen Apparatur zu unterscheiden.¹⁷ Zwar stellt auch Krämer den Körperbezug und die Materialität des Mediums heraus und betont den nicht ausschließlich symbolischen Aspekt der medialen Kommunikation. Das Medium aber verändert im Gegensatz zum Werkzeug den Weltbezug des Benutzers. Steigert das Werkzeug lediglich Fähigkeiten, die auch ohne es vorhanden wären, kann das Medium quasi künstliche Welten erzeugen, die neue soziale und kulturelle Interaktionsformen eröffnen. Dabei spielt auch die Perspektive des Benutzers eine zentrale Rolle, denn es ist durchaus möglich, ein Artefakt als ›Werkzeug‹ oder als ›Medium‹ zu gebrauchen, ja, beide Aspekte – der instrumentale und der mediale – überlagern sich in einem technischen Artefakt.¹⁸

15 Dieser Gedanke wird von McLuhan sehr anschaulich am Narziss-Mythos erläutert. Er liest das Spiegelbild als Extension der Figur, die das Medium dann als etwas ihm nicht Zugehöriges wahrnimmt und somit zum ›Gadget Lover‹, bzw. zum Servomechanismus der Extension wird, vgl. Marshall McLuhan: »The Gadget Lover. Narcissus as Narcosis«, in: Marshall McLuhan: *Understanding media* S. 41–47. So gelesen, bringt bereits McLuhans Ansatz eine anthropologische mit einer technikzentrierten Perspektive auf das Medium zusammen und illustriert ihre wechselseitige Abhängigkeit.

16 Vgl. Bruno Latour: *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris: La Découverte 1992, sowie Bruno Latour: »Les moteurs immobiles de la mobilité«, in: Flonneau, Mathieu: *De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité? Etat des lieux, enjeux et perspectives de recherche*; Rennes: Presses Universitaires 2009, S. 7–10.

17 Vgl. Sibylle Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: Sibylle Krämer (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 73–94.

18 Bei Krämer dient zur Illustration dieser Eigenart der Computer, der als Werkzeug erfunden und benutzbar ist, als eine Maschine, mit der Textverarbeitung schneller und einfacher zu bewerkstelligen ist oder dessen programmierte Formeln dem Benutzer komplizierte Rechnungen aufschlüsseln, die er prinzipiell aber auch ohne Computer lösen könnte; andererseits liest Krämer den Computer als ein welterzeugendes Medium, da er durch die Digitalisierung Interaktionsformen schafft, die den Rahmen der mündlichen und schriftlichen Kommunikation, die immer personengebunden bleibt, sprengen: »Anders als unter den gewöhnlichen

Krämers Definition impliziert, dass Medien, obwohl sie primär die Tendenz haben, unsichtbar zu bleiben und sich nur in einer Störung bemerkbar zu machen, einen signifikanten ›Mehrwert‹ erzeugen, einen Überschuss an Sinn, der sich dem Benutzer entzieht, und so kraft der ihnen eigenen Materialität der Kommunikation eine Spur hinzufügen, indem sie möglicherweise mehr sagen, als der Benutzer intendiert. Daraus kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass der kulturelle ›Mehrwert‹ eines Mediums darin besteht, dass ein Bruch mit den tradierten Wahrnehmungs- und Kommunikationsmodi stattfindet; auf der Grundlage dieses Bruches bilden sich neue Formen symbolischer Interaktion heraus.¹⁹ Krämer versucht, eine strikte Trennung von Präsenz- und Sinnphänomenen zu vermeiden, indem sie den Begriff der Performanz oder Performativität für eine Konzeption kultureller Phänomene fruchtbar machen möchte, in denen Sprache, obwohl sie ›Sinnhaftem‹ zugeordnet werden muss, auch als ›verkörperte‹ Sprache fungieren kann.

Betrachtet man nun die Oper unter dem Aspekt des Medialen, des Theatralen und der Präsenzeffekte, so werden Körper und Stimme zu einem zentralen Bezugspunkt. Durch den Gesang ist der Aspekt der Leiblichkeit des Körpers in der Oper zwangsläufig zentraler als im Theater, ebenso wird durch ihn die Artifizialität der dramatischen Handlung in den Fokus gerückt und eine Dominantsetzung der Verkörperung einer Rolle grundsätzlich erschwert. Allerdings ist der Umgang mit der Artifizialität und der Leiblichkeit des Körpers historisch unterschiedlich kodiert. Während die frühe *favola in musica* die Handlung in der Kunstwelt Arkadien ansiedelt und so den als unnatürlich wahrgenommenen Gesang in einen ihm genuin verwandten Kontext eingliedert, versucht die Oper des 19. Jahrhunderts sich zunehmend an der Bearbeitung zeitgenössischer Stoffe und der realistischen Darstellung einer konventionalisierten Alltagswelt, die die Identifikation des Zuschauers

Bedingungen mündlicher oder schriftlicher Kommunikation entwickelt sich hier eine Art telematischer Interaktion, welche kaum mehr als authentischer Ausdruck persönlicher Haltungen und Instanz zwischenmenschlicher Bezugnahme zu gelten hat. Strenggenommen gehen wir im computerisierten Netz nur noch mit Ideen, nicht mehr mit Personen um.«, vgl. Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, S. 87. Jede Form von »künstlichen Identitäten« oder auch »künstlichen Intelligenzen« weist darauf hin, dass sich der Weltbezug des Menschen durch den Mediengebrauch verändert.

- 19 In der frühen Neuzeit verändern visuelle Medien wie das Fernglas den Weltbezug; auch das Kino und moderne Kommunikationsformen, die elektronische Kommunikation und das Telefon, leiten radikale Umbrüche im sozialen und kulturellen Gefüge ein, vgl. auch Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press 1990.

mit den Figuren erleichtern soll. Gleichzeitig aber rückt der Status von Orchester und Singstimme als Medium in den Fokus des Interesses.

Der theatrale Raum wiederum zerfällt in der Oper nicht nur in bespielten und gespielten Raum, sondern ist als Klangraum erweiterbar;²⁰ durch die Klangarchitektur, die von Stimme und Orchester vor und hinter der Bühne erzeugt wird, konstituiert er sich, anders als im Sprechtheater, nicht nur durch die Etablierung einer Grenze zwischen Aktions- und Aufführungsraum,²¹ sondern unterliegt einer Transformation im Sinne einer taktilen Größe.²² Die Materialität der zentralen Medien des Musiktheaters als Grundannahme öffnet den Blick auf die Funktionsweise des als ›Mediencollage‹ oder ›Medienkombination‹²³ beschreibbaren Dispositivs Oper, die sich so einerseits auf der Ebene der Dramaturgie, die Repliken und Handlung mit einschließt und eine interpretative Analyse begünstigt, und andererseits auf der Ebene des Medialen und der Theatralität beschreiben lässt. Da sich die Oper als Kunstform in einem dynamischen Wechsel oder auch in einer Überlagerung von Präsenzeffekten und der Produktion von Sinn konstituiert, das Eine ohne das Andere im Musikdrama nicht existieren kann, ist die Untersuchung dieses komplexen Zusammenspiels von besonderem Interesse.

20 Zur Unterscheidung von bespieltem und gespieltem Raum vgl. Daniel Fulda: »Bretter, die die Welt bedeuten«, in: *Theatralität und Räumlichkeit*, S. 71–86.

21 Dass diese Grenze in den verschiedenen Bühnenformen auch instabil ist, sei hier nicht verschwiegen; um von Theatralität zu sprechen, müssen ein raumsetzender Rahmen und theatrales Spiel zusammenkommen, dies ordnet auch die Oper in eine Form des theatralen Spiels ein, vgl. *Theatralität und Räumlichkeit*, S. 20.

22 Den Gedanken des erweiternden Klangraumes, der Anwesenheit von vormalig Abwesendem und der Musik als aktivem Element in der Oper, findet sich auch bei Michel Leiris, der die Opernmusik als *musique en action* fasst und damit auch der Auffassung Giuseppe Verdis nahesteht, der sich eher als *uomo di teatro* denn als Komponist verstand; vgl. Michel Leiris: »L'opéra, musique en action« (1965), in: *Brisées*, S. 315–322.

23 Pfeiffer benutzt den Begriff der »Mediencollage«, um das Multimediale der Oper zu beschreiben, vgl. Karl Ludwig Pfeiffer: »Authentizität und Artifizialität: der Fall ›Oper‹«, in: Knaller, Susanne/Müller, Harro (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink 2006, 147–162, hier S. 149. Den verwandten Begriff der Medienkombination führt Rajewsky ein, vgl. Irina Rajewski: *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke 2002.

II. INTERMEDIALITÄT DER OPER

Die Oper als multimediale Kunstform hat vor allem Rajewski in ihren grundlegenden Überlegungen zur Intermedialität beschrieben: Sie versteht den intermedialen Charakter der Oper als »Medienkombination«, d. h. als »Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen.«²⁴ Die Natur dieser Kombination kann durchaus eine gewisse Bandbreite aufweisen, die von der »bloßen Kontiguität [...] bis hin zu eine[r] [...] Synthese bzw. Fusion der involvierten Medien«²⁵ reicht. Einen zentralen Untersuchungsaspekt stellt in diesem Zusammenhang die »Frage nach den Formen und Funktionen der Zusammenführung unterschiedlicher medialer Systeme und damit unterschiedlicher Verfahren der Bedeutungskonstitution« dar,²⁶ auch im Hinblick auf die Auswirkungen der Kombination medialer Systeme auf den Rezipienten.²⁷ Nur eine multimediale Perspektive ermöglicht es hier aufzuzeigen, welche Medien als dominant im Vergleich zu anderen wahrgenommen werden und damit primär sinnkonstituierend sind. Ein weiteres Erkenntnisziel betrifft die »Frage nach dem ›Mehrwert‹, der durch die Kombination der verschiedenen medialen Artikulationsformen für das entstehende Produkt erzielt werden kann.«²⁸ Prinzipiell sind hier mindestens folgende Konstellationen vorstellbar: Einerseits können sich die Medien, was beispielsweise die Sinnggebung betrifft, gegenseitig verstärken, so dass der beim Rezipienten erzielte Effekt potenziert wird. Andererseits können die unterschiedlichen zum Einsatz kommenden Medien sich in ihrer sinngebenden Funktion gegenseitig widersprechen, den Rezipienten auf eine »falsche Fährte« locken oder aber schlicht einen größeren Interpretationsspielraum schaffen.

24 Auch für Rajewski ist das Medium v. a. durch seine Materialität bestimmt, vgl. Rajewski: *Intermedialität* (Anm. 23), S. 15.

25 Ebd.

26 Rajewski: *Intermedialität* (Anm. 23), S. 18.

27 Dass sich an dieser Stelle rezeptions- und medienwissenschaftliche Ansätze ergänzen können, zeigt sich bereits in der aktiven Rolle, die Fischer-Lichte dem Rezipienten im Theater zuweist (Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung und Ästhetik des Performativen*). Darüber hinaus geht auch Crary vom *observer* aus und beschäftigt sich mit unterschiedlichen Techniken des Sehens, vgl. Crary: *Techniques of the Observer*.

28 Rajewski: *Intermedialität* (Anm. 23), S. 19. Im Unterschied zu Krämer, die mit dem Begriff »Mehrwert« die Spur des Mediums bzw. auf die Materialität referiert, die dem Sinn hinzugefügt wird, geht es Rajewski um den sinnhaften Mehrwert.

Über das Phänomen der Medienkombination hinaus bietet die Oper noch weitere Anknüpfungspunkte für die Untersuchung intermedialer Konfigurationen. Hierzu zählen beispielsweise von Rajewski als »intermediale Bezüge« bezeichnete Phänomene, also »Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische System (= Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln«. ²⁹ Gemeint sind beispielsweise Bezüge eines literarischen Textes auf eine Oper, die sich etwa während eines Opernbesuchs der Protagonisten ergeben, in dessen Rahmen die Opernsänger stellvertretend für die Protagonisten handeln. Im Gegensatz zur Medienkombination, innerhalb derer die involvierten Medien zwar unterschiedlich dominant, jedoch *per definitionem* in jedem Fall präsent sind, ist hier lediglich das kontaktnehmende Medium materiell präsent.

III. MEDIEN IN DER OPER

Die Oper ist eine Kunstform, in der der Körper des Sängers nicht nur als Träger von Information involviert ist, sondern auch als Medium; er erzeugt neben der Verkörperung der Rolle Sinnzusammenhänge mit Hilfe von Mimik, Gestik und Körperhaltung. Gleichzeitig entsteht durch seine physische Präsenz im materiellen Raum ein Sinnüberschuss, der auf Zusammenhänge jenseits der im Dienste der Rolle stehenden Gesten und Haltungen verweist. Allein durch die speziellen Anforderungen des Gesangs an Haltung, Zwerchfellbewegung und Körperspannung steht nicht die gesamte Palette an grundsätzlich möglichen Körperhaltungen zur Verfügung, da sich in einigen – insbesondere liegenden – Positionen Einschränkungen oder gar das Versagen der Gesangstechnik ergeben; daher charakterisiert sich die Oper durch eine körperdominierte, bzw. stark körperbezogene Inszenierung, die derartige Selbstthematizierungen des Mediums je nach historischer Aufführungspraxis entweder zu dementieren versucht oder sie ostentativ herausstellt.

Standardisierte sängerische Gesten wiederum, die sich seit der Barockzeit etablieren und teils als Interpretationsvorgabe einzustufen sind, teils als Unterstützung des Körpers im Produktionsprozess von Tönen, wurden im 19. Jahrhundert als repetitiv und quasi technisch-automatenhaft charakterisiert, und damit nicht ausnahmslos als »sinngelbend« verstanden, sondern

²⁹ Ebd.

als Selbstthematization oder gar als Selbstläufer eines Mediums, das sich unabhängig von Rollenverkörperung oder Ästhetik der quasi technischen Reproduzierbarkeit eines Automaten annähert. Eine Beschreibung von Sängergesten aus dem Jahre 1835 kritisiert die mangelnde Verkörperung der Rolle im Vergleich zur (ungewollten) Präsenz des Sängerkörpers:

Wenige Sänger indessen zeigen [...] ein tieferes Studium der scenischen Kunst; ihre Bewegungen sind meistens matt und einförmig, oft häßlich, wie z. B. die häufig vorkommende parallele Hebung der Arme, und das abwechselnde Ausstrecken nebst flacher Oeffnung der Hände.³⁰

Körpergebunden sind weiterhin alle Arten von Bewegung sowie die Verteilung bzw. Position der Körper im (Bühnen-)Raum. Besonderes Gewicht hat das Medium »Körper« in Opern, in denen Tänzer zum Einsatz kommen; auch bei Komparsen liegt, in Ermangelung anderweitiger Ausdrucksmöglichkeiten, der Fokus auf dem Körper. Der Körper ist, ebenso wie die Stimme (s. u.), als »natürliches« Medium anzusehen, während alle übrigen in der Oper zum Einsatz kommenden Medien als im weitesten Sinne »technisch« (da sächlich geschieden vom menschlichen Körper) eingeordnet werden können.

Die Orchesterinstrumente illustrieren den Gedanken der »prothetischen Extension natürlicher Körperfunktionen« auf prototypische Weise, da zumindest ein Teil der Orchesterinstrumente anthropomorphen Charakter hat: Während Streichinstrumente ihrer Form nach dem menschlichen Körper nachempfunden sind (und dementsprechend ggf. als »Körperextension zweiten Grades« zu fassen sind), liegt der anthropomorphe Aspekt bei (Holz-) Blasinstrumenten auf der akustischen Ebene, im Sinne einer Imitation der menschlichen Stimme.

Da bereits die einzelnen Instrumente, aus denen es sich zusammensetzt, Medien-Status haben, besitzt das Orchester als technisches Medium strenggenommen den Status eines »Sammel-« bzw. »Kollektiv-Mediums« und erweist sich damit als mediales Kriterium der Differenzierung von Oper und Theater als multimedialer Kunstformen. Während Theater und Musiktheater die Materialität des Körpers und des Raumes sowie die Interaktion zwischen

30 D. Sch., Artl. *Acteur*, in: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, hg. von Gustav Schilling, Bd. II. Stuttgart 1835, S. 47, zitiert nach: Risi, Clemens: »Die bewegende Sängerin. Zu stimmlichen und körperlichen Austauschprozessen in Operaufführungen«, in: Christa Brüstle/Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen: Shaker, S. 137.

Bühne und Zuschauerraum gemeinsam haben, entsteht durch das Orchester ein mediales Dispositiv, in dem der menschliche Körper in zweierlei Hinsicht involviert ist: einerseits in Form der Medien Stimme und Körper, andererseits durch eine weitere Extension der Stimme bzw. des Körpers in den Musikinstrumenten. Die Wahrnehmung dieser Medialität ist freilich historisch wandelbar. Seit dem Aufkommen des Orchestergrabens im Laufe des 19. Jahrhunderts wird weniger der Körper der Musiker fokussiert, als die Spur ihrer Körperlichkeit im Klang manifest wird, der abgelöst von einer primären Körperlichkeit materiell präsent ist.

Die Stimme selbst soll im Folgenden als eigenständiges Medium betrachtet werden, obwohl sie naturgemäß nicht vom Körper zu trennen ist, wie auch die bereits angesprochenen Wechselwirkungen zwischen Stimme und Körper zeigen.³¹ In ihrer medialen Funktion ist sie jedoch als autonom anzusehen, da sie durchaus getrennt vom Körper eingesetzt und rezipiert werden kann, man denke etwa an Singen »aus der Kulisse«, also Szenen, in denen der Sänger selbst nicht zu sehen, seine Stimme jedoch hörbar ist, vergleichbar dem Klang aus dem Orchestergraben. Was den medialen Status betrifft, ist darüber hinaus zwischen der Sprechstimme und der Gesangsstimme zu differenzieren. Richtet sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers im Theater insbesondere auf Gestik und Mimik des Schauspielers und bestimmt daher die von Leroi-Gourhan herausgearbeitete anthropologische Achse Hand-Gesicht die theatrale Aufmerksamkeitsstruktur, so erfährt der Körper des Sängers in der Oper eine Polarisierung, wobei der Fokus auf dem Stimmaparat und dem Lungensystem liegt.

Die Oper mit ihrer Betonung der Stimme nicht nur als Träger von Information, sondern auch als Medium für »verkörperte« Sprache kanalisiert nicht nur Affekte in die Stimme wie in die Repliken, die Stimme in der Oper ist zudem massiv von der Gefahr betroffen, zu brechen oder ganz zu versagen und damit sich selbst zu thematisieren.

Das Medium »Stimme« kann, nicht zuletzt dank der Fülle an Analysen, die das vergangene Jahrzehnt hervorgebracht hat, als hinreichend untersucht gelten. Den Beginn des medientheoretischen Interesses an der Stimme markiert die Erkenntnis, dass die Stimme weit mehr ist als ein reiner »Zeichenträger« bzw. »Signifikant«, dass sie in ihrer Funktion also keinesfalls auf ein bloßes (akustisches) »Medium der Sprache«³² reduziert werden darf. In die-

31 Neben den genannten Einschränkungen existieren natürlich auch »positive Verstärkungen«.

32 Vgl. Kolesch, Doris: »Labyrinth: Resonanzräume der Sprache«, in: Brüstle/Riethmüller: *Klang und Bewegung* (Anm. 30), S. 117.

sem Zusammenhang stehen insbesondere zwei Aspekte der Stimme im Vordergrund: einerseits ihr indexikalischer Charakter und andererseits die insbesondere Gesangsstimmen auszeichnende ästhetische Funktion. Die Stimme als Medium ist nämlich nicht nur Träger konventionalisierter Zeichengehalte, sondern sie ist gleichzeitig auch Indiz des Sprechers bzw. Sängers. Klangfarbe, Tonlage und Lautstärke der Stimme verweisen auf seinen biologischen, individuellen Körper ebenso wie auf seinen sozialen und kulturellen Körper.³³ Hierbei kann sich der zu einer Stimme imaginierte Körper unter Umständen deutlich vom realen Körper unterscheiden, wie dies beispielsweise bei Kastratengesang möglich ist.³⁴ Die Stimme ist damit, wie Kolesch festhält, »mehr und anderes als eine Verlängerung des Körpers – in ihr schwingt die Möglichkeit der Transformation, der Metamorphose des Körpers mit, der seine Begrenzung, seinen Aggregatzustand, seine Position verlässt.«³⁵

Dieser somatisierende,³⁶ auf den Körper verweisende wie den Körper bestimmende Aspekt³⁷ wird durch die ästhetische Funktion der Stimme ergänzt. In der Oper ebenso wie in anderen Kunstgattungen wird die Singstimme nämlich »von ihrer Verpflichtung zum ›Ausdruck‹ immer schon ein Stück weit gelöst und auch ›erlöst‹« und damit »frei [...] von ihrem Dienstverhältnis zum Wort«.³⁸

33 Hierbei bestehen enorme Unterschiede zwischen Singstimme und Sprechstimme, da Parameter wie Tonhöhe, Tondauer, Tempo, Betonung und Lautstärke der Singstimme bereits vom Komponisten festgelegt sind, während die Sprechstimme relativ frei über diese paralinguistischen Parameter verfügen kann. Vgl. Lieb-scher, Julia: »Schauspieler – Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musiktheater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen«, in: Hans-Peter Bayerdörfer: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 55–70, hier S. 61.

34 Vgl. ebd., S. 120.

35 Vgl. ebd., S. 122.

36 Kolesch/Krämer sprechen in diesem Zusammenhang auch vom »Verkörperungscharakter« der Stimme, vgl. Kolesch, Doris/Krämer, Sybille: »Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band«, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11.

37 Krämer bezeichnet diesen Aspekt auch als »physiognomische Funktion« der Stimme, die sie als »Spur des Körpers in der Sprache« auffasst (vgl. Krämer, Sybille: »Die ›Rehabilitierung der Stimme‹. Über die Oralität hinaus«, in: Kolesch/Krämer: *Stimme* (Anm. 36), S. 275.

38 Vgl. ebd., S. 282.

So müssen bei der Betrachtung von Opern natürlich auch Merkmale Berücksichtigung finden, die in spezifischer Weise für Singstimmen charakteristisch sind, während die soeben angestellten Beobachtungen sowohl auf Sprech- wie auch auf Singstimmen zutreffen. Erstaunlicherweise scheint die Gesangsstimme – im Gegensatz zur Sprechstimme – medientheoretisch wie -philosophisch bislang nicht hinreichend erschlossen zu sein.³⁹ Nur so erklärt sich, dass selbst so grundlegende Fragen wie diejenige nach dem »medialen Status« der Gesangsstimme nicht vollständig geklärt sind: Ist die Gesangsstimme selbst als eigenständiges Medium anzusehen? Wenn ja, wie wäre sie in Bezug auf die Sprechstimme einzuordnen? Wir folgen hier der Ansicht von Pfeiffer, der die Gesangsstimme als technische »Sonderform« des Körpermediums Stimme versteht: »Der Operngesang gebraucht das Medium der menschlichen Stimme, sollte aber selbst wohl nicht als Medium bezeichnet werden. [...] Das normale Sprechen als Form gebraucht die akustischen Möglichkeiten der Stimme als Medium; der Operngesang als Form bzw. Formenvielfalt benutzt [...] die Sprechstimme als Medium.«⁴⁰ Sinnvoller scheint es möglicherweise, die Vorstellung der Extension auf die Gesangsstimme anzuwenden, wenngleich bei McLuhan und Krämer diese auf technische Medien beschränkt bleibt; in der Oper scheint durch Kastratengesang oder Koloratursopran eine quasi technische Überformung des eigentlich natürlichen Mediums Stimme zu erfolgen, so dass diese in der Aufführung als Körpertechnik wahrgenommen wird.⁴¹ Die Wahrnehmung des Körpers verändert sich nicht nur im artifiziellen Gesang, sondern auch und noch mehr im versehrten Körper des Kastraten, dessen Monstrosität Gegenstand diverser zeitgenössischer Traktate und Berichte ist. Auch in der Stimme des Kastraten zeigt sich die Spur seiner Körperlichkeit, und doch kann gerade diese

39 Pfeiffer stellt hierzu fest: »Für die *Gesangsstimme in der Oper* gibt es keine Medienphilosophie und keine Medientheorie in den uns seit ca. 20 bis 30 Jahren geläufigen Varianten«, vgl. Pfeiffer, K. Ludwig: »Operngesang und Medientheorie«, in: Kolesch/Krämer: *Stimme* (Anm. 36), S. 65–84, hier S. 70. Hervorhebungen im Original.

40 Vgl. ebd., S. 71.

41 Pfeiffer spricht im Zusammenhang mit der (Opern-)Singstimme von Körpertechnik oder gar im Sinne von Deleuze von der Singstimme als »Bühne« des Körpers; auch diese Auffassung liegt bei der Lektüre von Diderots *Neveu de Rameau* nahe; vgl. Pfeiffer, K. Ludwig: »Authentizität und Artifizialität: der Fall »Oper«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink 2006, S. 156, sowie Pfeiffer: »Operngesang und Medientheorie« (Anm. 39), S. 73.

Stimme auch auf den Körper zurückwirken, im Sinne einer Verflüchtigung oder Transformation des Körpers.⁴²

Die zentrale Bedeutung des Mediums »Stimme« innerhalb des medialen Dispositivs der Oper wird noch deutlicher,⁴³ wenn man ihre eingangs zurückgestellte Funktion als Zeichenträger wieder in den Blick nimmt. Die Stimme zeichnet sich hier nämlich durch eine ganz besondere Polyfunktionalität aus, da sie als Träger für zweierlei Zeichensysteme fungieren kann, nämlich einerseits für das symbolische System der Wortsprache und andererseits, in verstärktem Maße mit Aufkommen des *Belcanto*, für das hauptsächlich ikonische System der Tonsprache.⁴⁴ Diese grundsätzliche Polyfunktionalität erlaubt noch weiter gehende Differenzierungen: So ergibt sich beispielsweise eine Verlagerung des Schwerpunktes in Richtung der Wortsprache, wie sie im *Parlando* stattfindet, auf der Grundlage einer technisch andersartigen Stimmproduktion mit leichterer Tongebung und größerem Gewicht auf Aussprache bzw. Artikulation – es handelt sich also um eine medial bedingte Schwerpunktverlagerung. Weiterhin kann das Medium »Stimme« natürlich auch in der Oper in Form der (rezitierenden) Sprechstimme eingesetzt werden. Daneben kommen auch Geräusche stimmlichen Ursprungs wie Lachen oder Husten zum Einsatz. Damit stehen insgesamt drei materielle Ebenen mit dem Medium »Stimme« in Verbindung.

Charakteristisch für die beiden Medien »Stimme« und »Orchester« ist die Tatsache, dass ihre Funktion im semiotischen System der Oper sich von den übrigen eingesetzten Medien grundlegend unterscheidet: Stimme und Orchester sind die einzigen beiden Medien, die nicht ausschließlich nur selbst Zeichencharakter und damit indexikalische Funktion haben. Sie fungieren nämlich in erster Linie als Zeichenträger bzw. als Produzenten von

42 Vgl. dazu auch den Beitrag von Saskia Woyke in diesem Band.

43 Liebscher unterstreicht die dominante Stellung des akustischen Mediums »Stimme« in der Oper mit dem Verweis auf die hohe Akzeptanz von Operneinspielungen auf Tonträgern. Die zentrale Rolle der Stimme in der Oper wird noch deutlicher, wenn man das Schauspieltheater als Vergleich heranzieht, das »sich in ungleich höherem Maße als Körpertheater [versteht], als daß es auf die bloße Sprachvermittlung reduziert werden könnte« (vgl. Liebscher, Julia: »Schauspieler – Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musiktheater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen«, in: Hans-Peter Bayerdörfer: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 55–70, hier S. 69).

44 Zur Konkurrenz dieser sich z. T. gegenseitig überlagernden Zeichenprozesse, die häufig zur Zurückdrängung der Textverständlichkeit zugunsten der musikalischen Zeichenerzeugung führt vgl. Liebscher, Julia: »Schauspieler – Sängerdarsteller«, S. 60.

Zeichen, die, im Falle der Wortsprache, selbst Bedeutung tragen oder aber, im Falle der Tonsprache, zumindest zeitweilig ikonische Funktion haben können.

Im Zusammenhang mit der Bühne wiederum steht eine Vielzahl weiterer technischer Medien. Die bauliche Gestaltung des Bühnenraums – also die Form der Bühne oder ggf. vorhandene Teilbühnen – ist in zweierlei Hinsicht bedeutsam: Einerseits eröffnet sie auf akustischer Ebene einen Klangraum. Andererseits bildet die Bühnengestaltung den Rahmen für – nun visuell rezipierbare – andere Medien. Neben dem bereits angesprochenen Medium »Körper« (s. o. zur Bühne als »Bewegungsraum«) zählen hierzu eine Reihe von Medien, die in den Bereich der Inszenierung fallen, so beispielsweise diverse Bühnenaufbauten, Kulissendekoration, Requisiten, die Beleuchtung sowie die Kostüme. Letztere stehen natürlich in enger Verbindung zum Medium »Körper«, den sie einerseits unterstützen und gelegentlich auch mit ihm dahin gehend in Konvergenz treten können, dass sie seinen medialen Status hybrid werden lassen, beispielsweise, wenn eine Figur mit dem Rücken zum Publikum singt und Teil der Kulisse wird. Andererseits können diese technischen Medien den Körper in seiner medialen Funktion auch einschränken – man denke etwa an sehr aufwendige Kostüme, die die Bewegungsfreiheit der Sänger erheblich reduzieren.

Die Bühne bildet zwar den Rahmen für die übrigen in der Oper zum Einsatz kommenden Medien, sie stellt jedoch, anders als im Theater, keine absolute Grenze dar. Die größere Variabilität im räumlichen Bereich wird schnell deutlich, wenn man bedenkt, dass sich beispielsweise seit dem Aufkommen des Orchestergrabens das Orchester systematisch vor der Bühne und damit im Zuschauerraum befindet. Hiermit gerät einerseits die Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum in den Fokus medienwissenschaftlicher Betrachtung, andererseits rücken auch unterschiedliche Perzeptions- und Rezeptionsmodi in den Blick.

Alle genannten Medien sind fest in ihren jeweiligen historischen Kontext eingebunden; dies bedeutet einerseits, dass sich jedes einzelne Medium im Laufe der Zeit z. T. beträchtlich gewandelt hat. Da wir es in der Oper jedoch immer mit einer komplexen Konstellation verschiedener Medien zu tun haben, zieht andererseits die (Weiter-)Entwicklung bereits eines einzigen Mediums zwangsläufig Veränderungen der übrigen beteiligten Medien nach sich. Eine Vielzahl tiefgreifender Veränderungen im Bereich aller angesprochenen Medien fällt für die italienische und französische Oper in den Zeitraum zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert. Hierzu zählt selbstverständlich zunächst die Entstehung des *Belcanto* in Italien zu Beginn des

18. Jahrhunderts, mit der sich der Schwerpunkt des Mediums »Stimme« als Träger von Wortsprache hin zum Träger von Tonsprache verschiebt – eine Entwicklung, die die ästhetische Funktion der Stimme in erheblichem Maße stärkt. Weiterhin fällt eine geradezu revolutionär zu nennende Entwicklung im Bereich der Bühnentechnik ebenfalls in den Beginn der hier näher betrachteten Zeitspanne: die in Italien neu entwickelte Kulisse erlaubte erstmals »eine permanente Beweglichkeit aller Dekorationselemente«.45 Darüber hinaus vergrößerte sich die Bühne im Laufe des 17. Jahrhunderts ganz erheblich, was einen wesentlich größeren Bewegungs- und Klangraum eröffnete, der insbesondere Raum für Tiefenwirkungen schuf.46 Neben diesen zentralen Veränderungen im Bereich der beiden hier nur exemplarisch betrachteten Medien »Stimme« und »Bühne« durchlaufen natürlich auch alle übrigen in der Oper verorteten Medien in dieser Zeit entscheidende Entwicklungen.

Einen Einblick in die Körperlichkeit der Darstellung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert kann die Persiflage offensichtlich stereotyper zeitgenössischer Interpretationen bestimmter Charaktere vermitteln, die wir in Diderots *Le neveu de Rameau* finden, und die über eine reine Parodie von Stereotypen deutlich hinausgeht. Sie verweist auf den als Medium verstandenen Körper und illustriert damit die verschiedenen Möglichkeiten seiner medialen »Nutzbarmachung«. In der dargestellten Szene erscheint Rameaus Neffe nicht nur als Schauspieler, der Figuren und Stimmlagen verkörpert, sondern sein Körper selbst wird im Fortgang der Erzählung in seiner Leiblichkeit fokussiert. Er imitiert nicht nur die Sänger, Instrumentalisten und Instrumente eines zeitgenössischen Opernorchesters, sondern scheint sie selbst durch seinen Körper wahrnehmbar zu machen:

En même temps, il se met dans l'attitude d'un joueur de violon; il fredonne de la voix un allegro de Locatelli, son bras droit imite le mouvement de l'archet; sa main gauche et ses doigts semblent se promener sur la longueur du manche; [...] il bat la mesure du pied; il se démène de la tête, des pieds, des mains, des bras, du corps. [...] Et puis le voilà qui se met à se promener, en murmurant dans son gosier, quelques-uns des airs de *l'Île des fous*, du *Peintre amoureux de son modèle*, du *Maréchal-ferrant*, de *la Plaideuse*, et de temps en temps, il s'écriait, en levant les mains et les yeux au ciel: Si cela est beau, mordieu! [...] Il commençait à entrer en passion, et à chanter tout bas. Il élevait le ton, à mesure qu'il se passionnait davantage; vinrent ensuite, les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps; [...] tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers; tantôt s'égosillant, et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs, imitant de la démarche, du maintien, du geste, les différents person-

45 Vgl. Götttert, Karl-Heinz: *Geschichte der Stimme*, München: Fink 1998, S. 287.

46 Vgl. ebd., S. 288.

nages chantants; [...]. Ici, c'est une jeune fille qui pleure et il en rend toute la minauderie; là il est prêtre, il est roi, il est tyran, il menace, il commande, il s'emporte; il est esclave, il obéit. Il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit; [...]. Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression, et la douleur. Il insistait sur les endroits où le musicien s'était particulièrement montré un grand maître. [...] Tous les pousse-bois avaient quitté leurs échiquiers et s'étaient rassemblés autour de lui. Les fenêtres du café étaient occupées, en dehors, par les passants qui s'étaient arrêtés au bruit. [...] S'il quittait la partie du chant, c'était pour prendre celle des instruments qu'il laissait subitement pour revenir à la voix, entrelaçant l'une à l'autre de manière à conserver les liaisons et l'unité du tout; s'emparant de nos âmes et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée... Admirais-je? Oui, j'admira! Étais-je touché de pitié? J'étais touché de pitié; mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments et les dénaturait [...].

Mais vous vous seriez échappé en éclats de rire à la manière dont il contrefaisait les différents instruments. Avec des joues renflées et bouffies, et un son rauque et sombre, il rendait les cors et les bassons; il prenait un son éclatant et nasillard pour les hautbois; précipitant sa voix avec une rapidité incroyable pour les instruments à corde dont il cherchait les sons les plus approchés; il sifflait les petites flûtes, il recoulait les traversières, criant, chantant, se démenant comme un forcené; faisant lui seul, les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers, courant, s'arrêtant, avec l'air d'un écumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche.⁴⁷

Die Beschreibung zeigt zweierlei: Einerseits ist es eine Darstellung vor Zuschauern, da die Cafébesucher ihre Sitzplätze verlassen, um den singenden und tanzenden Neffen zu betrachten und auch die Menschen auf der Straße anhalten, um durch die Fenster in das Café hineinzusehen. Das Theatrale der Performanz wird durch eine derartige Grenzziehung zwischen Aktionsraum und Zuschauerraum hervorgehoben. Andererseits gerät der Neffe in *passion* und beginnt, die Umwelt und den Sinn der Darstellung zu vergessen. Er tritt zunächst komplett in die Verkörperung der Rollen ein, dann transportiert er mit seiner Stimme die Emotionen, die die Musik auszudrücken versucht und beginnt, diese auf die Zuschauer zu übertragen, die sich ihrer nicht entziehen können, sondern sie als direkten Einfluss wahrnehmen. In der Folge rückt sein Körper selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Das Blähen der Nasenflügel, das Aufblasen der Backen werden zur Klangerzeugung genutzt, sein Körper selbst wird zum Medium der kompletten theatralen Aufführung mit Tänzern, Sängern und Orchester, die durch seinen Körper stattfindet. Wenn dies auch eine ironisch zugespitzte Darstellung ist, so zeigt sich doch hier die Reflexion einer an Leiblichkeit und Materialität angebundenen theatralen Performanz, und die Instrumente werden dem Neffen Rameaus wörtlich zu Extensionen seines Körpers.

47 Diderot: *Le neveu de Rameau*, 164 ff.

Der Schwerpunkt des vorliegenden Bandes liegt auf der Betrachtung der medialen Aspekte der Kunstgattung »Oper«. Dabei soll jedoch die Inhaltsebene nicht vollständig aus dem Blick geraten, weshalb wir abschließend den Fokus auf eine Reihe von Phänomenen richten, in deren Rahmen mediale Aspekte auf einer Art Meta-Ebene verhandelt werden. Hierzu zählt zunächst eine als »inter-medialer Verweis« zu bezeichnende Konfiguration verschiedener Medien, die auf der Inhaltsebene auf denselben Referenten verweisen. Ein solcher Verweis liegt beispielsweise dann vor, wenn ein Orchesterinstrument lautmalend ein Requisit (z. B. eine Glocke oder eine Flöte) imitiert, das Teil der Handlung ist und deshalb zeitgleich auf der Bühne zum Einsatz kommt. Die Verknüpfung eines akustisch wahrnehmbaren Mediums einerseits mit einem visuell wahrnehmbaren Medium andererseits scheint hier die häufigste Kombinationsvariante zu sein.

Das Libretto der Oper selbst kann ebenfalls Verweise auf bestimmte Medien enthalten. Diese können beispielsweise auf die musikalische Ebene Bezug nehmen, wenn eine Figur im Rahmen der Handlung tatsächlich ein Lied singt, statt mit Hilfe der Singstimme lediglich zu »sprechen«. Wesentlich häufiger ist jedoch die Bezugnahme auf das Medium »Körper«, das immer dann thematisiert wird, wenn es im Libretto um (Lungen-) Krankheit, körperliche Gebrechen oder den Tod durch Stichwaffen geht. Diese hier nur exemplarisch betrachteten »inter-medialen Verweise« verstehen sich lediglich als ergänzende Facette des zuvor dargestellten medialen Dispositivs.

Die Beiträge dieses interdisziplinären Bandes, der literaturwissenschaftliche, medienwissenschaftliche, musikwissenschaftliche, theaterwissenschaftliche und sprachwissenschaftliche Untersuchungen miteinander in Dialog treten lässt, bewegen sich theoretisch im Rahmen des skizzierten medialen Ansatzes. Der Beitrag von *Wolfram Nitsch* weist auf der Grundlage von Michel Leiris' Gedanken zur Oper diese als ein »totales Theater« aus, das in der konsequenten Auslotung seines Klangraumes ein »quasi-rituelles Fest« darstellt, das durch den Entwurf quasi-mythologischer Strukturen in den vakanten Funktionsraum des Mythos und des Rituals einrückt.

Christian Grünngel und Saskia Woyke betrachten das Phänomen des Kastraten, dessen versehrter Körper sich als mediale Spur in der Stimme manifestiert. *Christian Grünngel* stellt die Auseinandersetzung mit »Stimme« und »Körper« des Kastraten dar, dessen Wahrnehmung er im Frankreich des 18. Jahrhunderts auf der Grundlage zeitgenössischer Traktate untersucht. *Saskia Woyke* richtet den Fokus auf die italienischen Kommentare zur Medialität der Kastratenstimmen und den »mitgehörten« bzw. zur Stimme imaginierten Sängerkörper.

Thorsten Philipp weist die Oper *Metastasio* zum Zeitpunkt der Erneuerung der Barockoper als inszenierten politischen Diskurs aus, der sich im politisierten Körper des Königs zeigt und kraft der Darstellungsästhetik der Oper zu einer neuartigen Form der Kommunikation beiträgt.

Mit dem tanzenden Körper beschäftigen sich die Beiträge von Catharina Busjan und Claude Paul. *Catharina Busjan* fokussiert die Rolle des Balletts in der *grand opéra*, einer Form des Musiktheaters, innerhalb derer das Zusammenspiel akustischer und visueller Phänomene eine völlig neue Dimensionierung erfährt. *Claude Pauls* Beitrag betrachtet die dämonische Seite des Tanzes und untersucht die Inszenierung des (Bühnen-)Raumes durch die Bewegungen der Teufelsfiguren bei Gounod und Boito.

Costantino Maeder untersucht die Struktur der italienischen Oper des Settecento und des Ottocento aus semiotischer Perspektive und analysiert die Verschränkung vermeintlich inkompatibler Zeichensysteme wie Sprache, Musik und Aufführungspraxis mittels ikonischer Strukturen.

Der Beitrag von *Kirsten von Hagen* schließlich beschäftigt sich mit intermedialen Bezügen zwischen Oper und Literatur am Beispiel des realistischen Romans im 19. und frühen 20. Jahrhundert.