Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 33 (2009)

Artikel: Oper : Agon und Paragone

Autor: Goehr, Lydia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868885

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

OPER: AGON UND PARAGONE

von Lydia Goehr

1.

Dieser Essay untersucht die Gattung Oper in einem agonistischen und paragonalen Kontext, in dem die Begrifflichkeit der einzelnen Künste – Musik, Malerei, Dichtung, Bildhauerei, Architektur, Tanz oder Ballett – häufig durch einen innerhalb der Kunstwerke selbst ausgetragen Wettstreit hinterfragt wird. Die Verknüpfung des Konzepts *Oper* mit dem antiken griechischen Begriff *agon* und mit dem in der Renaissance entwickelten Konzept des *paragone* eröffnet einen zweifachen Argumentationsgang. Dieser führt das Konzept auf seine vorgeblichen Ursprünge im klassischen Athen und seine vorgebliche Geburt in Italien zurück. Obwohl der angestammte Diskurs zwischen Ursprung und Geburt nach einer gründlichen Dekonstruktion geradezu verlangt, ist sein Einfluss auf die Geschichte der Oper unbezweifelbar.

Vielleicht weil die Oper in Italien erst um 1600 und nicht bereits um 1500 ‚geboren' wurde, haben nur wenige Wissenschaftler sich mit ihren Anfängen im agonistischen Kontext des *paragone* auseinandergesetzt, der doch für die Künste so wesentlich war, als die Renaissance sich, wie es heisst, auf ihrem Höhepunkt befand. Doch es ist ausgesprochen instruktiv, dies zu tun. Der Begriff *paragone* wurde 1817 nachträglich als Titel für Aufzeichnungen Leonardo da Vincis eingeführt (Leonardo, *Paragone*, V, Anm. 1) und später in seiner Bedeutung wesentlich erweitert. Obwohl er im strengen Sinne einen *Vergleich* bezeichnet, wird er ebenso in seiner Bedeutung als *Wettstreit* eingesetzt und daher auch mit Aussagen bezüglich des höheren oder niedrigeren Ranges einer Kunst in Relation zu einer anderen in Verbindung gebracht. Eine Untersuchung dieses Wettstreits der Künste erhellt eine Geschichtsauffassung, in der die Oper nie aufgehört hat, die Bedingungen ihrer Vermittlung, ihrer Bedeutungsträger, Ziele und Werte zu hinterfragen.

2.

Richard Strauss' 1942 entstandene Oper *Capriccio* ist ein spätes Beispiel einer *agonistischen* und *paragonalen* Oper. Sie trägt den Untertitel *Konversationsstück für Musik* und bezieht in dem hier thematisierten Wettstreit zwischen „Wort" und „Ton" eine neutrale Position – „Prima le parole – dopo la musica! Prima la musica – e dopo le parole!". In einer Hinsicht kann die Oper nicht Partei ergreifen, es sei denn ihr Ziel wäre die Zerstörung der eigenen Kunstform. In einem anderen Sinne wird sie daran gehindert, Partei zu ergreifen: Obwohl der Wettstreit hier zwischen einem Dichter und einem Komponisten ausgetragen wird, werden die beiden Protagonisten auf der Bühne von einem Ensemble ergänzt, das genügend Einfluss entwickelt, den ursprünglichen Konflikt durch einen Wettstreit zwischen Gönnern und Künstlern zu ersetzen. Obwohl die Künstler von den Mäzenen geliebt werden wollen und umgekehrt die Mäzene

von den Künstlern, wird diese Liebe nur unter der Bedingung in einen Sieg der Kunst überführt, dass die Künstler den ihnen angemessenen gesellschaftlichen Rang beibehalten. Es handelt sich hier um eine typische Ersetzung, die Strategien gesellschaftlicher Disziplin reflektiert; sie ist ebenso häufig in der Oper anzutreffen wie im allgemeiner gefassten Wettstreit der Künste.

Ein zweites Beispiel ist das 1670 entstandene comédie-ballet von Jean-Baptiste Lully und Molière, *Le bourgeois gentilhomme*. Neben seiner offensichtlichen Ähnlichkeit mit *Capriccio* ist das Stück auch wegen der ironischen Rolle bemerkenswert, das es der Philosophie zuweist. Der Philosoph betritt die Bühne, um in einem Wettstreit zwischen einer Reihe von darstellenden Künstlern Frieden zu stiften. Sie möchten alle die Gunst eines aufstrebenden bürgerlichen Kavaliers gewinnen, die eigentlich gar nicht so erstrebenswert ist. Dass der Philosoph den Wettstreit eher anfacht, als ihn mithilfe von Vernunft beizulegen, streicht einen weiteren Aspekt kompetitiver Ersetzung heraus: Nämlich dass sich der Wettstreit zwischen den Künsten fast immer dem Wettstreit zwischen der Philosophie und den Künsten unterzuordnen hat.

Allgemein tendieren die (anthropomorphisierten) Künste im Wettstreit dazu, ihre Autonomie und eigene Wirkungskraft zu suchen. Als Teil dieser Suche stellen sie gerne die Frage, ob es nicht besser wäre, ihre geschwisterliche Rivalität zugunsten einer freundschaftlichen Allianz aufzugeben. Gemeinschaftlich könnten sie es mit der Philosophie oder jedem anderen – politischen oder religiösen – Widersacher aufnehmen, der ihre Bedeutung zu reduzieren beabsichtigt. Auf welche Weise sich die Oper dieser freundschaftlichen Allianz widersetzt oder sie zu ihrem eigenen Nutzen unterstützt, ist eine Frage, die sie während ihrer gesamten Daseinsgeschichte begleitet hat.

Ein weiteres aufschlussreiches Beispiel ist Antonio Salieris *Prima la musica, poi le parole* (1786), das in direkter Konkurrenz zu Wolfgang Amadé Mozarts *Der Schauspieldirektor* entstand. In den beiden Stücken, die am selben Tag an den gegenüberliegenden Enden der königlichen Orangerie in Wien uraufgeführt wurden, treten italienische und deutsche Sprache gegeneinander an, ernstes Musiktheater gegen komisches und ein Teilhaber am künstlerischen Prozess gegen den anderen. In beiden Werken werden die jeweils miteinander konkurrierenden Parteien und Elemente schliesslich in gemeinsamem Gesang vereint, um die Vorteile der Zusammenarbeit, der Gleichberechtigung und Kooperation zu demonstrieren und um – übertrieben gesprochen - die Vorzüge ästhetischer und moralischer Harmonie aufzuzeigen. In Johann Gottlieb Stephanies Libretto zu Mozarts Singspiel wird daher der Schluss gezogen, dass grosse Künstler sich dadurch auszeichnen, dass sie in ihrer Kunst überragend sein wollen; sie werden hingegen unbedeutend, wenn sie nur ihre eigene Grösse herauszustreichen suchen oder, wie Peter Shaffer es später in seinem Schauspiel *Amadeus* (UA London, 1979) immer wieder betont: Grosse Künstler werden klein, wenn sie zu viel Zeit darauf verwenden, sich mit anderen zu vergleichen. Dieses Beispiel erhellt einen weiteren Aspekt der kompetitiven Ersetzung – nämlich dass ein Komponist oder Librettist durchaus den Esprit oder die satirischen Elemente abschwächen darf, die den Handlungsverlauf einer Oper charakterisieren, indem er am Ende moralische Aufrichtigkeit

propagiert. Die Dissonanzen am Ende im Einklang der Hochherzigkeit aufzulösen, war schon lange eine bewährte Methode der Künstler, ihre Mäzene zu beschwichtigen.

Ein weiteres Beispiel für diese Art von Ersetzung, das an Mozarts *Don Giovanni* (UA Prag,1787) erinnert, ist Gioacchino Rossinis 1812 entstandene Oper *La pietra del paragone*, in der ein mit mehr Geld als Charme ausgestatteter Adliger als Preis gehandelt wird, um den drei Frauen in komödienhafter Manier wetteifern.

Auch Richard Wagners *Tannhäuser* (UA Dresden, 1845) und *Die Meistersinger* (UA München, 1868) stehen hierfür ein: In beiden Musikdramen ist der über Gesang oder Kunst ausgetragene Wettstreit untrennbar verwoben mit Auseinandersetzungen um Liebe, Leben, Natur, Gemeinschaft, Geist und Sinnlichkeit. In beiden Musikdramen wird eine Frau, die den sprichwörtlichen Lorbeerkranz in Händen hält – in *Die Meistersinger* sogar explizit – als menschlicher Preis ausgesetzt, der den künstlerischen Sieg begleitet.

Es gibt noch viele weitere Beispiele, die ernsthaft, wichtig, ironisch und satirisch sind. Zahlreiche Opern enthalten Szenen mit einem Wettstreit oder mit Rivalitäten – Bogenschiessen, Duelle, Glücksspiel und Kartenspiel. Andere gehen einem mythologischen Wettstreit zwischen Göttern und Menschen auf den Grund, der unsere Aufmerksamkeit auf olympische oder triumphale Themen lenkt. Zahllose Opern thematisieren persönliches und öffentliches Heldentum, Sieg und Niederlage. Gemeinsam ist vielen Werken – mit geistlicher oder weltliche Intention –, dass sie sich auf Apollo und seinen Lorbeerkranz beziehen. Dieser apollinische Bezug erscheint häufig in Opern, die in Kriegszeiten, in Krisen oder in einem Gewissenskonflikt die „Harmonie der Welt" wiederherzustellen suchen. Paul Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt* (1956/57), die im Zeitalter Johannes Keplers und damit in der „Geburtsstunde" der Gattung angesiedelt ist, wiederholt, was auch zahlreiche andere Werke tun – sie kehrt nach Überlegungen zur himmlischen Musik zu einem signifikanten Geburtsmoment in der Vergangenheit zurück, um sodann eine kulturelle, intellektuelle und gesellschaftliche Wiedergeburt in der Gegenwart anzuregen.

Wenn ein Wettstreit zwischen den Künsten vor allem deshalb inszeniert wird, um deren Eigenständigkeit zu bestärken, werden diese häufig als Musen dargestellt. Dies unterstützt einen anthropomorphisierten Diskurs, der die wettstreitenden „Schwester"-Künste geschlechtsspezifisch als weiblich präsentiert. Wenn allerdings ein Wettstreit zwischen Künstlern in einer Oper ausgetragen wird, sind diese meist männlichen Geschlechts. Doch welche Männer sind hier genau gemeint? Interessanterweise wählt man für die Rolle des Helden meist einen Dichter oder Maler und nicht etwa einen Komponisten oder Musiker bzw. Instrumentalvirtuosen – etwa in Gaetano Donizettis *Torquato Tasso* (UA Rom, 1833), Giacomo Puccinis *Tosca* (UA Rom, 1900) oder *La Bohème* (UA Turin, 1896) und Hindemiths *Mathis der Maler* (UA Zürich, 1938). Hans Pfitzners *Palestrina* (UA München, 1917) und Franz Lehárs *Paganini* (UA Wien, 1925) bilden allerdings Ausnahmen von dieser Regel; doch während im ersten Fall dem Komponisten Ehre erwiesen wird, wird in der letztgenannten Operette Paganini für seine teuflische musikalische Kunstfertigkeit bestraft.

Musikern bzw. Instrumentalisten werden auf der Opernbühne eher kleine, wenn auch wesentliche Rollen zugewiesen. In Mozarts *Die Zauberflöte* (UA Wien, 1791) ist das Instrument selbst von viel grösserer Bedeutung für den Handlungsverlauf als der Umstand, dass Tamino Flötist ist. Søren Kierkegaard bestreitet sogar, dass Tamino ein „musikalischer" Charakter ist: Denn wer in einer Oper „musikalisch" sei, dem müsse umfassende oder gar universale Bedeutung zukommen. Hieraus ergibt sich auch Kierkegaards Beschreibung des Don Juan bei Mozart, den er weniger als einen eigenständiger Charakter denn als eine abstrakte Rolle, die von einer „absolut musikalischen" Macht getrieben und im wörtlichen Sinne orchestriert wird, beschreibt (Kierkegaard, *Entweder – Oder*, Bd. 1, 144). Vor Hindemiths Oper über Kepler oder Wagners *Die Meistersinger* bestätigt damit schon Mozarts *Don Giovanni* eine seit langem etablierte Doktrin, die zunächst die destruktive, dissonante und verführerische Macht der Musik zeigt, dann aber ihr verbindendes, Frieden stiftendes und harmonisierendes Potential. Wenn die Musik als absolut musikalische Getriebenheit Ausdruck findet, die mit Don Giovanni gleichzusetzen ist, wird die bürgerliche Ordnung zerstört; wenn sie aber im Chor oder unisono erklingt, ist diese Ordnung wiederhergestellt.

In zahlreichen Opern ergibt sich eine Ersetzung, wenn Figuren wie Orpheus, Pan oder sogar Tristan, die in früheren Versionen ihrer Geschichten für ihre virtuosen Fähigkeiten als Instrumentalisten bekannt waren, später zu instrumentenlosen Sängern/Liebhabern/Dichtern werden. Diese spezifische Ersetzung wird häufig von einer weiteren begleitet, wenn der Wettstreit zwischen singenden Dichter-Liebhabern zu einem noch dringlicheren Wettstreit zwischen Kritikern wird. Hier betritt das Midas-Thema die Opernbühne – in Johann Sebastian Bachs auch als Dramma per musica beschriebener weltlicher Kantate *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (BWV 201, um 1729) sowie in André Ernest Modest Grétrys *Le Jugement de Midas* (UA Paris, 1778); als Spiel im Spiel in Hector Berlioz' *Benvenuto Cellini* und implizit in Wagners *Die Meistersinger*. Bekannt für seine Fähigkeit, alles, was er berührt, in Gold zu verwandeln, tritt Midas in diesen Werken häufiger als der Kritiker auf, dem man die Ohren eines Esels verleiht, nachdem er die Musikdarbietung Pans höher beurteilt als die Apollos. In *Die Meistersinger* erhält Beckmesser einen Hieb auf die Ohren – die Leute nennen ihn einen Esel –, nachdem er ein ähnlich unbedarftes Urteil gefällt hat. In dieser Szene wird Beckmesser zudem dafür gerügt, dass er es nicht schafft, seine Laute zu stimmen. Sein Mangel an *Musikalität* wird als Begründung dafür angeführt, dass solch ein Mann (mit einer Serenade) niemals die Frau bzw. den Preis gewinnen wird und dass eine Stadt, die von launenhaften Menschen bevölkert ist, der Unordnung verfallen muss. Diesbezüglich erinnert die Serenadenszene aus *Die Meistersinger* an eine vergleichbare Szene in *Don Giovanni*. Vor dem Hintergrund, dass in der einen Szene Männer und in der anderen Frauen ihre Identitäten tauschen, führt man uns in das Täuschungspotential der äusseren Erscheinung ein, zugleich aber auch in die metaphysische Notwendigkeit von Illusion: "Wahn! Wahn! Überall Wahn!" (Monolog Hans Sachs, III.1).

In der Geschichte der Oper – auf und abseits der Bühne – haben sich die Rollen der Musiker, ihre Stimmen und Instrumente als überraschend antagonistisch herausgestellt. Dass diese Antagonismen häufig in Form eines Wettstreits dargestellt wurden, hat die Oper mit dem allgemeinen Wettstreit der Künste in Kontakt gebracht. Es ist die zentrale These dieses Essays, dass „die Musik", „ihre" Musiker sowie deren Stimmen und Instrumente immer das zentrale Problem der Oper gewesen sind, und zwar in ähnlicher Weise wie sie dies auch für die „Schwesterkünste" der Musik waren. Die *Oper* als „grundlegend zu hinterfragendes Konzept" zu verstehen (wie ich es tue), bedeutet daher, zunächst das grundlegende Hinterfragen von *Musik* als Konzept zu begreifen.

3.

Der Diskurs bezüglich der Geburt der Oper zeigt, wie konsequent das Hinterfragen ihres Konzepts die ästhetischen und gesellschaftlichen Vorstellungen hat gegeneinander antreten lassen, um den Status der Gattung Oper als Kunst entweder zu bekräftigen oder zu schwächen. Dasselbe Spannungsfeld findet sich im generellen Wettstreit, wo vieles von dem, was für die einzelnen Künste auf dem Spiel stand, zugleich ihren Status als Künste eigentlich erst bewiesen hat. Hier fungieren die Begriffe *Oper*, *Kunst* und *Musik* evaluativ – positiv und negativ wertend – und dies auf eine Weise, die ihre klassifizierende Verwendung beeinflusst. Ob die Oper oder irgendeine andere Kunstform als vor allem theoretisch oder praktisch ausgerichtet, erbauend oder unterhaltsam, erhaben oder nieder, liberal oder mechanisch, tragisch oder komisch, dramatisch oder spektakulär, repräsentativ oder expressiv bewertet wird, hat sowohl auf den ontologischen, moralischen und gesellschaftlichen Status des künstlerischen Produkts als auch auf den seiner Produzenten Auswirkungen.

Im allgemeinen Wettstreit verhandeln Künstler die Begrifflichkeiten ihrer Künste, um ihren eigenen Status zu verbessern, während sie zugleich arrogant behaupten, das künstlerische Konzept perfekt umzusetzen. Aus einer agonistisch-teleologischen Perspektive ist das Ziel nicht die konkrete Verkörperung des abstrakten künstlerischen Konzepts, sondern vielmehr dessen kreative Umsetzung. Anders ausgedrückt: Es geht weniger darum, beispielhafte Modelle zu produzieren, als vielmehr darum, das einzigartige und überragende Exemplar zu erschaffen. Hier wird davon ausgegangen, dass der Kunstschaffende seine eigenen Konzepte erstellt, die allerdings einerseits von einer „klassizierenden" und kanonisierenden Tradition abgesegnet und andererseits durch apollinischen Lohn bestätigt werden. Mithilfe der Philosophie, der Geschichte und der Mythologie die Kunst zu klassizieren oder zu antikisieren, ist schon seit langem ein probates Mittel, sowohl die Produkte der Kunst als auch ihre Produzenten zu legitimieren.

Einer weiter gefasste Abhandlung dieser Aspekte würde sich der Dekonstruktion des Geburtsdiskurses widmen, der die Geschichte der Oper seit langem dominiert; hier beschränke ich meine Bemerkungen nur auf ein verwandtes und gleichermassen hartnäckig fortlebendes Erzählmuster, das Apollo zum Zentrum der agonistischen Opernbühne ernennt.

In der Etablierung der Operntradition fällt Apollo eine dominantere Rolle zu als Jupiter, er ist eine wichtigere Figur als Herkules oder Merkur oder als seine antagonistischen Gefährten Dionysus und Bacchus, selbst wichtiger als Orpheus. Auch wenn Frederick William Sternfeld *The Birth of Opera* mit dieser Passage eröffnet: „In the beginning was the myth, and the myth was that of Orpheus", erkennt er, ebenso wie andere auch, die Allgegenwart Apollos als disziplinären Standard an, der als Urteilsgrundlage für das gesamte Geschehen dient (Sternfeld, *Birth of Opera*, 1). Als Vater der Musentöchter, als philosophischer Aufseher der Schwesterkünste, als musikalischer Wettstreiter mit der Leier in der Hand, als junger Gott, der ein junges Mädchen verfolgt oder mit einem Pfeil seines Bogens eine Python erlegt, hat Apollo stets eine vielseitige Rolle gespielt, in der er genauso sehr wetteiferte wie inspirierte, die zugleich aber auch erzieherisch wirkte. Als barocke Figura, Mythos, Totem, Allegorie und Metapher hat Apollo als – personifiziertes – massgebendes Prinzip bzw. als autoritativer Standard des zwischen den Künsten und den konstitutiven Medien der Oper ausgetragenen Wettstreits gedient. Der Umstand, dass Apollo in der wahrscheinlich allerersten Oper, Jacopo Peris *La Dafne* (UA Florenz, 1600), aufgetreten ist und in der Folge als Name, Prinzip oder Agens in so vielen weiteren Opern, diente zur Legitimation nicht nur von *Oper*, sondern auch von *Musik* als *Kunst* schlechthin.

Plato rechtfertigt Apollos Auftreten in Angelegenheiten, die besonders mit der Erziehung von Staatsbürgern zu tun haben. In seinen *Nomoi* argumentiert er aus der Sicht eines Atheners, dass Erziehung, die aus der korrekten Disziplinierung von Vergnügen und Schmerz besteht, der Natur von Jungen und Alten widerspricht, die nichts von Disziplin halten, weil sie sich entweder körperlich zu viel oder geistig zu wenig bewegen wollen. In ihrem Mitgefühl für eine „zur Mühsal geborene" Menschheit geben die Götter den von den Musen und Dionysus unterstützten Απόλλων μουσαγέτες (Apollon mousagétes) den Menschen als Genossen bei Dankfesten zur Seite (Platon, *Nomoi*, Bd. 2, 38–39). Sie sollten sowohl als Perioden der Erholung als auch als Gelegenheiten, „ihre Methoden zur Disziplinierung zu justieren", dienen. Um ihr Bedürfnis nach Vergnügen und Freude zu befriedigen, zugleich aber auch zu kontrollieren, haben die Götter die Menschen gelehrt, Rhythmus und Harmonie zu erfahren. Wenn – schliesst Plato – dies eine korrekte Darstellung der menschlichen Natur ist, dann verdanken wir Apollo und den Musen – und hier verschwindet Dionysus zeitweilig aus dem Bild – den Ursprung von Erziehung und Künsten (Platon, *Nomoi*, 39).

Barbara Russano Hanning argumentiert, dass Apollo eine „Vorrangstellung" zukomme, da er in all seinem unbezwingbaren Ruhm zum wichtigsten Thema der wohl ersten Oper, Jacobo Peris favola per musica *La Dafne*, wird (Russano Hanning, „Glorious Apollo", 486). Die Wahl fällt auf Apollo, weil dies der Oper erlaubt, ein Statement zum Wesen der neuen Kunst abzugeben, zu der sie sich selbst erklärt. Die Tatsache, dass Apollo in der Angelegenheit mit Dafne leiden muss, spiegelt das Leid, das jeder Künstler erdulden muss, wenn er in der Kunst etwas *Neues* schaffen will. Als Dafne am Schluss der Oper in einen Lorbeerbaum verwandelt wird, löst sich Apollo von seinen reuevollen

Gedanken, um über das ewige Dasein nachzusinnen, das Dafne nun erlangt hat – eine Dauerhaftigkeit, die der Politik und der Kunst gleichermassen dienlich ist. Ovids Worte lauten:

> [...] at quoniam coniunx mea non potes esse,
> arbor eris certe' dixit, mea. semper habebunt
> te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae.
> tu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum
> vox canet et visent longas Capitolia pompas.
>
> Da du nicht meine Gemahlin sein kannst,
> wirst du wenigstens mein Baum sein. Stets werden
> mein Haupthaar, mein Saitenspiel, mein Köcher dich tragen, Lorbeer!
> Du wirst den latinischen Feldherrn nahe sein, wenn frohe Stimmen
> das Triumphlied singen und das Capitol den langen Festzug sieht.
>
> (Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, 44, 45)

Hanning argumentiert, dieses auch von Peri in *La Dafne* angebotene Ende des Mythos unterstütze die Macht der Kunst. Auch wenn er die natürliche oder weibliche Schönheit nicht in Besitz nehmen kann, so triumphiert Apollo doch über die Natur, indem er sie durch die Kunst verewigt. Hier wird eine Analogie zu Giovanni Lorenzo Berninis berühmter Marmorskulptur *Apollo und Dafne* (um 1625) evident, die aus eben dem Stein gehauen ist, dessen Verwandlungsfähigkeit eines der herausragenden Merkmale seiner Entstehung ist. Wenn in Oper oder Skulptur die von der Kunst verlangte apollinische Metamorphose ausagiert werden soll, so muss mittels der Form der Kunst das getan werden, was dem Marmor als natürlich geformtem Material widerfahren ist.

Hanning weist auch auf die historische Bedeutung hin, die Apollos Lorbeerkranz oder -zweig in bildlichen und verbalen Darstellungen politischer Macht annimmt. Dabei konzentriert sie sich auf Cosimo I. de Medici. Doch die dem politischen Zweck der Verherrlichung dienliche Symbolik geht häufig Hand in Hand mit dem Bewusstsein, dass Apollos Sieg auch einen pyrrhischen Aspekt hat. Hanning erwähnt Opern, die eigentlich Apollos Zielstrebigkeit unterstreichen sollen, dann aber eine gewisse Resignation, was das Begehren angeht, bezeugen, ebenso wie Bitterkeit und Schwäche. Betrachten wir zum Beispiel Marco Gaglianos *La Dafne* (Wiederaufführung 1611, Florenz), in der La musica im Geiste Apollos mit Worten anhebt, die Rinuccini auch dazu verwendet, seinen eigenen Vorbehalten gegenüber dem florentinischen Hof Ausdruck zu verleihen:

> Ma quando mi credei per piu bel canto
> Di piu famoso allor fregiar le chiome,
> Turba, di cui ridir non degno il nome,
> Tolsemi ogni mio pregio, ogni mio vanto.
>
> (Hanning, „Glorious Apollo", 509,
> nach Solerti, *albori*, 104, Strophe 7)

> Doch als ich wegen meines schöneren Liedes
> meine Locken mit dem höchst ruhmvollen Lorbeer bekränzen wollte,
> beraubte mich eine Menge, deren Namen ich nicht auszusprechen wage,
> all meiner Achtung und Reputation

In der Geschichte der Oper haben Librettisten sowohl ihre Mäzene als auch ihre Kritiker häufig mit Bezugnahme auf Apollo recht freizügig kritisiert. Georgia Cowart hat kürzlich ein *livret* für ein *Aricie* betiteltes Ballett für die Pariser Opéra beschrieben, in dem Apollo „als ungerechter und grausamer Übeltäter" dargestellt wird als „the perpetrator of injustice and cruelty for his refusal to allow Marsyas, a common mortal, to challenge the eulogies of his Muses" (Cowart, *Triumph of Pleasure*, 163–167). Dieses barocke Propagandastück kritisiert die Zensurpolitik eines absolutistischen Königs, der sich mit Apollo identifiziert. Dass das Stück auf diese Weise funktioniert, zeigt allgemein gesprochen die strategischen Möglichkeiten jeder Kunst, ein doppelschneidiges Schwert zu schwingen. Ein Werk mag scheinbar Apollos Partei ergreifen, um sich auf schmeichlerische Weise die Gunst seines Mäzens zu sichern, doch es kann diese Gunst auch unterwandern, indem es Sympathien für jene zum Ausdruck bringt, die Apollo im Namen dauerhafter Ordnung und Harmonie vernichtet.

Anders ausgedrückt: Wenn ein Kunstwerk zeigt, wie Apollo Dafne zum Verstummen bringt, oder wie er der Python „Leben und Blut" entzieht, so wie er Marsyas Leben und Blut entzieht, könnte der in dem Werk dramatisierte Sieg bewusst ein Scheitern vor Augen führen – ein Scheitern im Versuch, das auszulöschen, was es zu verbergen gilt: alles was menschlich zerbrechlich, unvollkommen, temporär, sterblich und körperlich ist. Um ein Motiv aus Catherine Cléments Studie zu bemühen (Clément, *Opera*): Obwohl die Oper Frauen, (musikalische) Männer und Musiker routinemässig im Namen von Harmonie und gesellschaftlicher Disziplin zugrunde richtet, demonstriert sie zugleich auch die Fähigkeit – durch Frauen, Männer und Musiker – noch in genau demselben Werk die subversive Saat des Widerstands zu säen.

Ich denke, es gereicht der Oper zum Vorteil, sie als eine ovidische Kunst der Metamorphose zu betrachten. Ovids poetische, geistreiche, satirische und subversive Darstellung des althergebrachten Wettstreits zwischen Göttern und Menschen ist überall in der Geschichte der Oper präsent. Ovid hält die zahlreichen Wettkämpfe fest, die zum Tod, zur Verstümmelung oder sonstigen Einschränkung von Musikern, Sängern und Frauen führen, die mittels ihrer menschlichen Veranlagung – gemeint ist Talent gepaart mit Hybris – die Götter herausfordern oder, modern ausgedrückt, Fürsten, Könige und gelegentlich die Tyrannen mächtiger Staaten. Wenn Opernhistoriker die Grausamkeit beschreiben, die sich hinter dem Opernspektakel verbirgt oder von diesem herausgestellt wird, so zeigen sie nicht nur, welch eine ovidische Kunst die Oper ist, sondern demonstrieren auch deren Fähigkeit, eben als ovidische Kunst Apollo zu widerstehen und ihn gleichzeitig – im wörtlichen Sinne – in den Himmel zu loben.

4.

Wenn man Apollo beim Verfassen einer Operngeschichte den ersten Platz einräumt, so überhöht dies die Geschichte an einem Punkt, wo es – wie wir gleich sehen werden – genau um Überhöhung geht: Das Konzept der Oper wird nicht nur mit einem Narrativ über Ursprung und Geburt verknüpft, sondern auch mit einem Narrativ über einen Mythos, der spezifisch mit dem Konzept *Musik* assoziiert wird. Musik ist der zentrale Diskussionsgegenstand von Oper ebenso wie sie der zentrale Diskussionsgegenstand des uralten Wettstreits der Künste ist. Dies liegt daran, dass die Bedeutung von *Musik* immer über die instrumentale Tonkunst oder die vokale Gesangskunst hinausgegangen ist. In ihrer Bezugnahme auf einen überhöhten Musikbegriff hat sich die Oper *rückwärts* auf ihren Ursprung in der Antike orientiert, auf einen mythischen und geordneten Ursprung der Kunst, und *aufwärts* auf die himmlische oder kosmische Harmonie der Sphären (*musica mundana*). In dieser Sache haben pythagoreische Lehre, platonische Philosophie und apollinischer Mythos häufig zusammengearbeitet – im dorischen Modus.

Verschiedene Historiker haben gezeigt, dass in frühen Opern neben anderen musikalischen Figuren vor allem Apollo auftritt. Dies verleiht den Opern einen spezifischen mythischen Gehalt, der dazu dient, die Gegenwart von Musik und Gesang als notwendig und nicht nur zufällig zu rechtfertigen, was grundlegend für das Opernkonzept des „durchgehend gesungenen" ist. Ohne Mythos gibt es also weder Musik noch Gesang. Und: Ohne die ständige Gegenwart von Musik und Gesang gibt es keine Oper. Dies ist eine Forderung, die von uns verlangt, dass wir die Musik empirisch und metaphysisch als produktive Kunst und als apollinisches Prinzip moralischer Ordnung und Harmonie betrachten. In anderen Worten, war es für das Wesen der Oper anscheinend nie genug, durchweg gesungen zu werden, wenn diese sich über reinen Sport, simples Spektakel oder schlichte Unterhaltung hinaus entwickeln sollte. Damit sie einen göttlichen und erbaulichen Zweck erfüllen konnte, wurden Opernproduktionen von Anfang an mit dem Prinzip der Musik verknüpft.

In einer der ersten Opern wird bereits die Szene für das vorbereitet, was die Gattung viel später noch dem Namen nach wie auch in der Tat sicherstellen soll – Apollos Zustimmung. In Claudio Monteverdis 1607 entstandener Oper *La favola d'Orfeo* wird die Verbindung zwischen Inszenierung und Prinzip mittels einer vertikalen, platonischen Bewegung von Aufstieg und Abstieg hergestellt. Das Göttliche oder Himmlische steigt herab, um der Menschheit den Aufstieg zu erleichtern, und befreit damit das Menschliche von allem Irdischen, Unvollkommenen und Weltlichen. Zu Beginn der Oper singt La musica mit der goldenen Leier in der Hand von ihrer Fähigkeit, zu erregen und zu beschwichtigen. Dabei verfolgt sie immer das Ziel, die Menschheit zu inspirieren, nach den klangvollen Harmonien des Himmels zu streben. Zum Schluss, als Orfeo alles verloren glaubt, steigt Apollo herab, um ihm zur Seite zu stehen und damit letztlich das traditionelle unglückliche Ende umzuschreiben. In einem gemeinsamen musikalischen *ascende* singen Apollo

und Orfeo sodann von ihrem gemeinsamen Aufstieg durch Gesang zu einem Ort, wo man in Frieden und Glückseligkeit Tugend und Belohnung findet:

> Saliam cantando al cielo,
> dove ha virtù verace,
> degno premio di sé, diletto e pace
>
> (Alessandro Striggio, Claudio Monteverdi, *La favola d'Orfeo*, V.1)

> Singend steigen wir zum Himmel empor,
> Wo die wahre Tugend den ihr gebührenden
> Preis erhält: Freude und Frieden.
>
> (Jürgens-Hasenmayer (Übs.), „L'Orfeo", 81)

Nachdem er zu einem Ort der Versuchung hinabgestiegen ist, endet Orfeo hoch oben mit dem musikalischen Versprechen einer ewigen doch zugleich einsamen Belohnung.

5.

Angesichts des Einflusses von Jacob Burckhardt und August Wilhelm Ambros hat die Frage, warum (angeblich) weder die Gesangskunst noch die Instrumentalmusik in Italien um das Jahr 1500 einen den übrigen Künsten vergleichbaren Status erlangten, viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen; und auch die Frage danach, warum die Oper als dezidiert musikalische Kunstform zu einer Zeit „geboren" wurde, als die Renaissance, wie Hugo Leichtentritt es einmal ausgedrückt hat, „had fully accomplished its mission" (Leichtentritt, „Renaissance Attitude", 622). Diese abschliessende Aussage von Leichtentritts Essay suggeriert verschiedene Aussagen: dass die „Geburt" der Oper um 1600 die einer „späten", ja einer barocken Kunst war; dass die Oper als Höhepunkt sämtlicher Errungenschaften der Renaissance „geboren" wurde; oder schliesslich, dass die Oper als spezifische Kunstform einfach am Ende der Renaissance auf der Bildfläche erschien. Die letztgenannte These entspricht am ehesten Leichtentritts deflationistischen Intentionen, die verbreitete Fixierung auf das Jahr 1600 zu lösen. Bereits 1915 beabsichtigte er, die narrative Darstellung einer Geburt der Oper zu dekonstruieren, indem er die Entwicklung von Oper in einer Geschichtsdarstellung ansiedelte, in der die Musik eine Vielzahl von gesellschaftlichen Rollen erfüllt. „According to our present knowledge, instrumental music merely passed into a new phase of its development after 1600, after having been practised most extensively for centuries" (Leichtentritt, „Renaissance Attitude", 607).

In jüngerer Zeit hat Reinhard Strohm das traditionelle Narrativ modifiziert, indem er feststellte, dass, obwohl „Italy was the cradle of the Renaissance, she did not give birth to what is often called ‚Renaissance Music'" (Strohm, *Rise*, 540). Doch man sollte daraus nicht schlussfolgern – ergänzt er –, dass es in dieser Epoche daher keine bedeutende Musik gab. Die gab es in der Tat; sie wurde nur nicht zuallererst in Italien geschaffen oder, genauer gesagt, in Italien von italienischen Komponisten. Sie entstand anderswo und wurde häufig

nach Italien importiert; daher die Anwesenheit berühmter nordeuropäischer Komponisten an den italienischen Höfen. Es bleibt allerdings eine schwierige Entscheidung, ob diese Musik überhaupt unter die Rubrik „Renaissancemusik" fallen sollte. Entweder bleibt die Bezeichnung zu umfassend oder sie wird zu sehr reduziert, wenn man sie für alles verwendet, was in dieser Epoche produziert wurde.

Es gibt eine verbreitete Strategie, die Behauptung abzuschwächen, dass die Gattung Oper in Italien gleichsam ohne Vorgänger geboren worden sei. Sie besteht darin, noch einmal den Zustand der Musik vor der Geburt der Oper zu beschreiben, um die traditionelle Ansicht zu untergraben, dass von allen Künsten die Musik am wenigsten florierte. Doch auch wenn diese Strategie sehr überzeugend ist, birgt sie das Risiko, die Geburt der Oper zu einseitig an der empirischen Geschichte der Musik auszurichten. Diese Ausrichtung wirft gleich zwei Fragen auf: welche Art von Kunst die Oper bei ihrer Geburt war; und welches musikalische Konzept ihre Geschichte zu dieser Zeit und in der Folge dominierte.

Die beiden Fragen sind miteinander verwandt: Wenn das die Oper dominierende musikalische Konzept über die empirische Tonkunst hinausreicht und rückwärts sowie aufwärts auf das apollinische Prinzip der Harmonie verweist, so folgt hieraus, dass, mit welcher Kunst auch immer die Oper im Laufe der Zeit identifiziert wurde – sei es Dichtkunst, Architektur, Musik oder Drama –, sie trotzdem immer auch behaupten kann, das göttliche Prinzip zu verkörpern. Genau das ist es, was uns der Wettstreit der Künste – und besonders der *Paragone* des 16. Jahrhunderts – zu bedenken gibt. Obwohl sie den antiken Vorbildern etymologisch am nächsten steht, könnte es durchaus sein, dass die Musik als *Kunst* keinesfalls ein ausschliessliches Anrecht auf die *musica mundana* hat, beziehungsweise auf das, was in der Antike mit dem umfassenderen Begriff μουσική (*mousiké*) bezeichnet wurde. Diese Behauptung wendet sich gegen die vorgeblich enge Verwandtschaft zwischen dem griechischen Begriff *mousiké* und dem lateinischen *musica*. Als ich weiter oben in meiner Zusammenfassung von Platos Gedankengang die Bezeichnung des Apollo als *mousagétes* zitierte (s.o., S. 26), habe ich diesen Begriff unübersetzt gelassen. Das geschah, damit ich nun an dieser Stelle den immer noch verbreiteten Irrtum aufklären kann, Apollo in englischer Sprache als „the master of music" („Meister der Musik") zu beschreiben. Berücksichtigt man jedoch die in meinem Text unmittelbar zuvor erklärte Beziehung zu den Musen (s. o., S. 26), so ist der Begriff besser mit „ihr Meister" oder „der Anführer der Musen" wiederzugeben. Die sich aus einer Übersetzung der griechischen und lateinischen Begriffe mit dem einfachen Wort „Musik" ergebenden Konsequenzen sind irreführend bei der Interpretation philosophischer und theoretischer Texte, reduktionistisch für die Kunstform der Oper und einseitig zugespitzt in Bezug auf das Wohlergehen der Schwesterkünste der Musik.

Zahlreiche paragonale Theoretiker haben dafür plädiert, dass Musiker nur wenn sie ihr Fach auch theoretisch oder philosophisch begründen können – als eine *ars liberalis* oder *musica theoretica* – auch eine einzigartige Beziehung zur *musica mundana* für sich in Anspruch nehmen können. Andere behaupten,

dass auch im Falle der anderen Künste einer Selbstbeschreibung als musikalisch oder harmonisch nichts im Weg steht, wenn auch sie den Beweis antreten, dass sie zu den *artes liberales* zählen. Denn musikalisch zu sein bedeutet für die Künste, ihre Fähigkeit zu erkennen, all das zu verkörpern, wofür Apollo und die *mousiké*-inspirierten Musen stehen – Ordnung, Proportion, Einheitlichkeit und Göttlichkeit. Aus dieser Behauptung folgt eine weitere, mehr agonistische: Dass die Malerei oder die Dichtkunst sich gelegentlich – paradoxiefrei – als *musikalischer* erweisen können als die Musik selbst.

Die frühe Dreiteilung der Musik durch Anicius Manlius Severinus Boethius betont bereits, was später zum Diskussionsgegenstand wurde. Gemäss der mit dem Terminus *mousiké* assoziierten antiken Begrifflichkeit kann nicht nur die Kunstform der Musik (*musica instrumentalis*), sondern auch jede andere Form der Kunstvermittlung, genauso wie jede Angelegenheit des menschlichen Daseins (*musica humana*) danach beurteilt werden, ob sich mit ihr eine Annäherung an die stumme Harmonie der Sphären vollzieht. Auf der Basis dieser Feststellung lässt sich der *Paragone* am deutlichsten agonistisch dahingehend interpretieren, dass er den Unmut der Maler, Dichter oder Bildhauer darüber zeigt, dass ihre Künste von einem System ausgeschlossen sind, in dem die *musica instrumentalis* alleine den dritten Rang einnimmt. Wie es bei Leonardo anklingt:

> Adonque, poi chè tu hai messo la musica infra le arti liberali, o tu vi metti questa, o tu ne levi quella, e se tu dicessi li huomini vili la d'operano, e così è guasta la musica da chi non la sa. (Richter, *Paragone*, 77)

> Nachdem du der Musik einen Platz bei den freien Künsten gegeben, so stellst du nun auch entweder die Malerei dahin, oder du entfernst wieder jene. Und wenn du einwendetest, dass die Malerei geringe Leute betreiben, ganz ebenso wird auch die Musik von solchen verpfuscht, die nichts von ihr verstehen. (Lionardo, *Buch von der Malerei*, 34)

Allerdings enthält diese Feststellung ein gewisses Spannungsmoment, denn es ist nicht klar, ob der Status der *musica instrumentalis* auf dem dritten Rang aus einem absoluten oder einem relativen Urteil resultierte. Die *musica instrumentalis* absolut als rangniedrig zu erklären, würde andere Künstler davon abhalten, sich den Musikern auf dieser Stufe beizugesellen. Sie lediglich als niedriger und damit als auf dem Wege der Annäherung an eine höhere Form zu erklären, würde dagegen den Wunsch der anderen Künstler bekräftigen, ebenfalls auf diesem Rang zu stehen. Leonardo folgt der letztgenannten Interpretation. Allgemein tendieren Maler und Dichter zum Anspruch, ebenso musikalisch, wenn nicht gar musikalischer als die Musiker zu sein und daher auch einen Platz in diesem System verdient zu haben. Oder sie behaupten, dass die Musiker ohne die Gegenwart ihrer Künste ihre eigenen musikalischen oder harmonisierenden Ziele nicht erreichen könnten und deswegen auch sie, die Musiker selbst, aus dem System zu entfernen seien. Beide Behauptungen passen perfekt in den kompetitiven Diskurs zwischen den verschiedenen Medien von Oper.

In seiner 1518 entstandenen Abhandlung *Instrumentorum opus* bemerkt Franchinus Gaffurius, dass dem Mythos entsprechend zwar *alle* Musen von Apollo abstammen, dieser seinen Namen aber speziell der Kunst der Musik verleiht (Miller (Hg.), *Franchinus Gaffurius*, 197). Zahlreiche Musiker davor und danach pflichten dieser Sichtweise bei, weniger allerdings die vielen Dichter und Maler der Renaissance, die aber trotzdem von Gaffurius beeinflusst sind.

Anders wertet dies ein im späten 18. Jahrhundert von Johann Gottfried Herder (Herder, *Does Painting*, 347–356) inszenierter Wettstreit, in dem Apollo zu Gericht sitzt; hier lässt Herder den Gott die Musik dafür rügen, dass sie sich einer besonderen Beziehung zu ihm sowie zu der von ihm repräsentierten Harmonie und Ordnung rühmt. Der folgende Wettstreit, in dem die apollinische Harmonie der Schwesterkünste herausgestellt werden soll, kann auch nicht anders, als die Musik herabstufen – und dies just als sie behauptet, das Spiel auf ihrem Saiteninstrument sei eine unmittelbare Verkörperung dessen, was Apollo seiner Leier an göttlichen Klängen entlockt. Apollo reagiert hierauf, indem er seine Tochter zum einen daran erinnert, dass er als Vater aller Musen der Feder des Dichters und dem Pinsel des Malers genauso nah verwandt ist; und zum anderen stellt er klar, dass seine himmlischen Klänge notwendigerweise perfekt sind, während die irdische Musik seiner Tochter ebenso notwendigerweise nicht. Mit dieser Behauptung schwingt Apollo, unterstützt von Herder, seine zweischneidiges Schwert sowohl gegen die Musik als auch gegen die anderen Künste. Indem er die irdische Musik als notwendigerweise unvollkommen erklärt, kann Herder zum einen die angeblich degenerierte Instrumentalmusik seiner Zeit abtun und zudem an anderer Stelle, in seinem Text „Tanz. Melodrama", die Vorherrschaft der Musik in der Oper als Ursache für deren Niedergang kritisieren (Herder, „Tanz. Melodrama", 161–172). Zum anderen folgert er aus der Prämisse, die irdische Musik sei notwendigerweise unvollkommen, da sie zur Welt unvollkommener Erscheinungen gehöre, dass alle irdischen Künste unvollkommen seien. Mit dieser Konsequenz müssen sich alle Künste auseinandersetzen.

6.

In der Geschichte der Oper dominiert das bewegte Sprachbild von Abstieg und Aufstieg. Dieses Bild streicht heraus, wie sehr Oper als eine Kunst der Anwesenheit und Abwesenheit inzwischen ihre Musik und Musikalität mit Hilfe dessen darstellt, was gesehen und gehört wird, aber auch mit Hilfe dessen, was nicht gesehen und nicht gehört wird.

Nicholas Boileau hat im späten 17. Jahrhundert den Entwurf eines Opernprologs beschrieben, in dem Dichtung und Musik sich über die Vortrefflichkeit ihrer jeweiligen Kunst streiten. La Musique beginnt mit der Behauptung, sie unterhalte eine unmittelbare Beziehung zu Apollo. Darauf folgt die Beleidigung von La Poésie:

Quoy, par de vains accords et des sons impuissans
Vous croiés exprimer tout ce que je sçay dire?
Wie bitte? Mit eitlen Akkorden und machtlosen Klängen glaubt ihr,
all das auszudrücken, was ich sagen kann?

Worauf La Musique antwortet:

Aux doux transports, qu'Apollon vous inspire
Je croy pouvoir mesler la douceur de mes chants.

In die süssen Leidenschaften, zu denen Apollo Sie inspiriert,
Glaube ich die Süsse meiner Gesänge hinein mischen zu können.

Als sie am Ende sogar so weit sind, getrennte Wege zu gehen – was der Oper als Kunstwerk der Zukunft nicht zuträglich gewesen wäre –, steigt die Harmonie in der Gestalt eines Chœur des poètes et des musiciens herab, um die beiden zu versöhnen:

Oublions nos querelles,
Il faut nous accorder pour la bien recevoir.
(Boileau, „Prologue", 279–281)

Vergessen wir unsere Streitigkeiten; wir müssen, uns einigen,
damit wir sie (die Harmonie) willkommen heissen können.

„So", schliesst Boileau, „hat Apollo uns gerettet" („Sic nos servavit Apollo", Boileau, „Prologue", 278).

Leichtentritt hat schon früh bemerkt, dass bereits „nearly thrirty years before the first opera" ein Inszenierungsmodell die „great machine" zeigte, die es ermöglichte, dass die Wolken sich öffneten und die Götter oder Halbgötter aus dem Himmel herabstiegen. „‚Il ciel aperto' – the opern sky – became an indispensible requisite of opera for 150 years and longer" (Leichtentritt, „Renaissance Attitude", 617). Dem Mythos zufolge bezeichnete dieses Herabsteigen den Anfang von Zeit bzw. Menschheitsgeschichte, nämlich als La musica vom Himmel herabstieg, um eine zerstrittene und schamlose Menschheit zu disziplinieren. Allerdings war auch dieses Herabsteigen von Komplikationen begleitet. Nach Platos *Timaeus* stieg La musica nicht nur zur Erde herab, um die Menschheit, ihre Künste und ihre irdischen Taten aus der Unvollkommenheit heraus zu führen; sie fiel auch zur Erde herab, und dies wahrscheinlich zu einem früheren Zeitpunkt, sodass ewige Weisheit irdischer Ignoranz, Neidsucht und Verachtung wich. Je mehr La musica eine irdische Erscheinungsform annahm, desto mehr wurde sie mit irdischen Formen der Kunst in einen Topf geworfen – *musica instrumentalis*. Und je mehr sie so vermischt wurde, desto mehr entfremdete die Menschheit sich von der Weisheit und Güte, an die La musica auf himmlische Weise gebunden war (Platon, *Timaios*, 83–85).

In der frühen Oper und den *intermedi* stiegen Instrumentalmusiker auf Wolken maschinengesteuert vom Himmel herab – *musica ex machina*. Doch obwohl sie auf ihren Instrumenten spielten oder sangen, brachten sie wie die Engel auf zeitgenössischen Gemälden genau die stumme oder himmlische Musik zum Klingen, die gewöhnliche Sterbliche nicht zu hören vermochten. Aus dieser Idee des Herabsteigens ergab sich eine Dreiteilung, die die stumme Musik, die der himmlischen harmonischen Bewegung entspricht, von einer zweiten Musik trennt, die auf der Bühne dargestellt wird, um das Herabsteigen der kosmischen Musik zur Erde zu zeigen; diese zweite Musik wiederum wurde von einer dritten Musik getrennt, die zu hören, doch nicht immer zu sehen war. In dieser unterteilten Szenerie sollten das Spiel und die Bewegung zwischen der sichtbaren und hörbaren sowie der unsichtbaren und nicht hörbaren Musik die Aufmerksamkeit des Publikums nach oben lenken, um ihm dadurch mit einem wunderbaren barocken und schlussendlich synästhetischen Spektakel zu helfen und eine Belohnung zukommen zu lassen. Die Musiker, die man mit ihren Instrumenten auf Wolken herabsteigen sah, waren nicht notwendigerweise, oder nicht immer, identisch mit den Instrumentalisten, die die hörbare Musik spielten. In der Oper – ebenso wie in der anagogischen Malerei, in der Dichtkunst oder der Architektur – entsprach die Art, wie man das Herabsteigen der Musik ästhetisch umsetzte, der Art, wie man die Macht der Kunst darstellte, etwas zu verkörpern, das „nicht von dieser Welt" war.

Die theatrale Bewegung zwischen Ab- und Aufstieg war der Kunstform der Oper dienlich, indem sie zeigte, dass „Musik" ebenso eine visuelle und verbale Angelegenheit sein konnte wie eine akustische, demnach gleichermassen für bildliche Darstellungsfähigkeit wie für affektive Ausdruckskraft einstand, und schliesslich eine Angelegenheit der Augen und des Verstandes ebenso wie der Ohren darstellte. Dass die Musik mehr und mehr eine Sache ausschliesslich des Hörens und der Tonform wurde – damit musste sich die Oper in ihrer späteren historischen Entwicklung auseinandersetzen, solange sie weiterhin darauf bedacht war, ihren Status als theatrale Gesamtkunst zu bewahren. Als theatrale Gesamtkunst war sie vor allem um Harmonie bemüht. Was sie letztlich erreichte, war allerdings ein zuweilen produktiver und zuweilen destruktiver Wettstreit.

7.

Ich habe in meinem Essay paragonale Argumente zur Erklärung dafür herangezogen, dass bei der Oper wie auch beim weiter gefassten Wettstreit der Künste die Musik der zentrale Diskussionsgegenstand ist. Dies liegt daran, dass *Musik* sowohl als Schwesterkunst als auch als väterliches Prinzip behandelt wurde. Ich habe gezeigt, wie die komplexe Ausrichtung der Oper an der Musik und ihre gleichzeitige Identifizierung mit ihr das mit Apollo assoziierte Aufbauprinzip ins agonistische Zentrum des Konzepts von Oper gerückt hat. Dass Apollo diejenigen, mit denen er sich auf einen Wettstreit einliess, häufig ausgesprochen brutal bestrafte, zeigte sich nicht nur in den Auseinanderset-

zungen bezüglich der Form von Oper, sondern auch in der Themenwahl der Gattung. Der Lorbeerkranz versinnbildlicht Apollos Sieg über all diejenigen, die sich auf einen Wettstreit mit ihm eingelassen, seine Autorität bedroht oder sich seinen Wünschen widersetzt haben. In der Operngeschichte, die sich immer schon ebenso sehr mit Siegen geistlicher, weltlicher sowie politischer und religiöser Art beschäftigt hat wie mit moralischer und ästhetischer Disziplin, diente er als Zeichen und Bild.

Übs. Stephanie Wollny, Christine Fischer

August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1868 ([2]1885).

August Wilhelm Ambros, *The Boundaries of Music and Poetry. A Study in Musical Esthetics*, übs. von John Henry Cornell, New York 1893.

Nicolas Boileau, „Prologue d'Opéra", in: *Œuvres complètes*, hg. von Françoise Escal, Paris 1966, (275)–281.

Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, hg. von Oswyn Murray, London 1860/1990.

Catherine Clément, *Opera. The Undoing of Women*, übs. von Betsy Wing, Minneapolis 1999.

Georgia J. Cowart, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago 2008.

Ellen Rennie Flint, „Jean-Jacques Rousseau's Lettre d'un symphoniste de l'académie royal de musique à ses camarades dans l'orchestre", *The Musical Quarterly* 72 (1986), 170–179.

Johann Gottfried von Herder, „Tanz. Melodrama", in: *Sämtliche Werke*, Bd. 17 *Zur Schönen Literatur und Kunst*, Stuttgart 1830, 161–172.

Johann Gottfried von Herder, „Does Painting or Music have a Greater Effect? A Divine Colloquy", in: *Selected Writings on Aesthetics*, übs. von Gregory Moore, Princeton 2006, 347–356.

Ursula Jürgens-Hasenmayer, „L'Orfeo Favola in musica/Orpheus Oper in einem Prolog und 5 Akten", in: *Claudio Monteverdi, Orfeo. Christoph Willibald Gluck, Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare*, hg. von Attila Csampai, Dieter Holland, Hamburg 1988, 41–(81).

Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder*, hg. von Hermann Diem, Walter Rest, München 1996.

Hugo Leichtentritt, „The Renaissance Attitude towards Music", *The Musical Quarterly* 1 (1915), 604–622.

Leonardo da Vinci, *Paragone. A Comparison of the Arts*, hg. und übs. von Irma A. Richter, London 1949.

Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe nach dem Codex vaticanus 1270*, übs. von Heinrich Ludwig, Wien 1882 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance).

Clement A. Miller (Hg.), *Franchinus Gaffurius. De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, Wisconsin 1977.

Platon, *Nomoi (Gesetze). Buch I–III*, hg. und übs. von Klaus Schöpsdau, Göttingen 1994.

Platon, *Timaios*, griech./dt., hg. und übs. von Thomas Paulsen und Rudolf Rehn, Stuttgart 2009.

Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. und übs. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2007.

Barbara Russano Hanning, „Glorious Apollo: Poetic and Political Themes in the First Opera", *Renaissance Quarterly* 32 (1979), 485–513.

Jeffrey O. Segrave, „Pietro Metastasio's *L'Olimpiade* and the Survival of the Olympic Idea in 18th-Century Europe", *Olympika. The International Journal of Olympic Studies* 14 (2005), 1–28.

Angelo Solerti,
Gli albori del melodramma, Mailand 1904, Nachdruck Hildesheim 1969.

Frederick William Sternfeld,
The Birth of Opera, Oxford 1993.

Reinhard Strohm,
The Rise of European Music 1380–1500, Cambridge 2005.