Anselm Gerhard

Zeitraffer und subjektive ›Gehörspunkte‹. Die Dynamisierung der Zeitwahrnehmung in Meyerbeers Pariser Opern

Mehr noch als in anderen Ländern galten in Frankreich die pseudo-aristotelischen Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung auch im Musiktheater als sakrosankt; die normative Kraft der klassizistischen Ästhetik des späten 17. Jahrhunderts sollte noch bis weit in die ›romantische‹ Periode nachwirken. Dies gilt freilich nur zum Teil für Meyerbeers Pariser Opern. Während in seinen Stücken – trotz aller Nebenhandlungen, wie sie gerade für die spektakulären Masseneffekte in den großen historischen Opern erforderlich sind – die Einheit der Handlung in der Regel gewahrt ist, finden sich wiederholt höchst eigenwillige Experimente mit der Einheit des Ortes und der Zeit.

Die Relativierung der Zeitwahrnehmung in *Les Huguenots* Ein herausragendes Beispiel hierfür ist Meyerbeers wichtigste historische Oper, *Les Huguenots* von 1836: Während der erste Akt auf einem imaginären Schloss des Grafen Nevers in der Touraine spielt, führt uns der zweite auf das Schloss Chenonceaux bei Tours. Die letzten drei Akte hingegen sind im Zentrum von Paris situiert. Das Libretto präzisiert, dass die Handlung im »Monat August 1572« stattfindet, der letzte Akt bezieht sich offensichtlich auf die in der Nacht vom 23. zum 24. August bezeugten historischen Ereignisse, wobei sich die ganze Handlung doch über mindestens eine Woche erstreckt. Der dritte Akt spielt ausweislich an einem Sonntag, in jenem Jahr also der 20. August 1572. Zwar formuliert dort Marcel ausdrücklich: »Tous les trois nous venons de quitter la Touraine«. Aber alleine aufgrund der damaligen Reisegeschwindigkeiten sind für die fast 250 Kilometer von Chenonceaux nach Paris wohl mindestens drei Tage anzusetzen. Unklar bleibt überdies, ob zwischen dem ersten und dem zweiten Akt ein Zeitraum von wenigen Stunden oder doch eine ganze Nacht verstrichen ist.

Wichtiger als diese ›objektiven‹ Zeitverhältnisse, deren Rekonstruktion im fiktionalen Rahmen des Theaters ohnehin etwas Arbiträres anhaftet, ist jedoch die Wahrnehmung der Zeit im Kontrast zwischen Treffen begüterter Adliger in der Touraine, die als luxuriöse Mußestunden in Szene gesetzt werden, und den sich überschlagenden, blutigen Ereignissen inmitten der ›Großstadt‹ Paris. Wie an anderer Stelle ausführlich dargestellt,[1] wiesen schon die Kritiker der Uraufführung auf die kontinuierliche Verdichtung der Ereignisse und die damit einhergehende Beschleunigung der Handlung im

1 Vgl. Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 162–174.

Übergang von den ersten zwei, wenn nicht drei Akten zur Peripetie des vierten Aktes hin. So notierte auch Franz Grillparzer wenige Wochen nach der Uraufführung in seinem Reisetagebuch:

> »Das Opernbuch hat den Fehler, um drei Viertel zu lang zu sein. Die Musik […] macht daher eine etwas zerstreuende Wirkung. […] In der Mitte des dritten Aktes fängt mit einem Duo eigentlich die Musik der Oper an […].«[2]

Genauso wenig wie der Wiener Dramatiker rechneten jedoch die meisten Beobachter damit, dass dieser Eindruck des Diskontinuierlichen intendiert gewesen sein könnte, ganz im Sinne der Hinweise auf das Subjektive jeder Zeitwahrnehmung, die ein – auch noch im 19. Jahrhundert breit rezipierter – ›Klassiker‹ der französischen Aufklärung im Jahre 1754 in folgende Worte gefasst hatte:

> »La notion de la durée est donc toute relative: chacun n'en juge que par la succession de ses idées; & vraisemblablement il n'y a pas deux hommes, qui, dans un tem[p]s donné, comptent un égal nombre d'instan[t]s. Car il y a lieu de présumer qu'il n'y en a pas deux, dont la mémoire retrace toujours les idées avec la même rapidité.«[3]

Erst ein Außenseiter, der musikalisch zwar interessierte, aber nicht versierte Romancier Jules Verne sollte 36 Jahre später zeigen, wie genau er Meyerbeers Dramaturgie der ›Beschleunigung‹ verstanden hatte, konnte er sie doch mit guten Gründen als Vorläufer seiner eigenen Spielereien mit der Wahrnehmung von Raum und Zeit betrachten. In der 1872 erschienenen Erzählung *Une Fantaisie du docteur Ox* berichtet er von einer fiktiven flandrischen Kleinstadt namens Quiquendone. Deren Einwohner hatten sich an einen derart verschlafenen Lebenswandel gewöhnt, dass sie in einem Gespräch eine gute Viertelstunde schweigend verstreichen lassen konnten, bevor sie eine Frage beantworteten. Auch die Opernaufführungen in dieser Stadt waren von einem solchen unvorstellbaren Phlegma geprägt:

> »Pour tout dire par un exemple, l'air rapide de Figaro, à son entrée au premier acte du *Barbier de Séville*, se battait au numéro trente-trois du métronome et durait cinquante-huit minutes, – quand l'acteur était un brûleur de planches. […] Le premier acte [des *Huguenots*], interprété au goût des Quiquendoniens, avait rempli une soirée tout entière de la première semaine du mois.«

Im Lauf der Erzählung werden diese Gewohnheiten allerdings nachhaltig erschüttert. Denn der Titelheld hatte den Quiquendoniens eine neue Gasversorgung aufgeschwatzt, um in Wirklichkeit die Wirkung reinen Sauerstoffs auf diese Einwohner zu testen. Da

2 Tagebuch-Eintrag vom 22. April 1836, in: Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. von August Sauer, Zweite Abteilung, Bd. 10, Wien 1917, S. 35.

3 [Étienne Bonnot de] Condillac: *Traité des sensations*, Bd. 1, London/Paris 1754, S. 115.

dieses Experiment aber ausgerechnet am Abend startet, als im Opernhaus der vierte Akt von Meyerbeers *Les Huguenots* ansteht, überschlagen sich während dieser Aufführung die Ereignisse und mit ihr die Zeitwahrnehmung, präzise im Zusammenhang mit einem Akt, der vom zeitgenössischen Publikum wie im »Zeitraffer« wahrgenommen worden ist: »Le quatrième acte des *Huguenots*, qui durait autrefois six heures d'horloge, commencé, ce soir-là, à quatre heures et demie, était terminé à cinq heures moins douze. Il avait duré dix-huit minutes!«[4]

Erinnerung und »re-enactment« in *Le Pardon de Ploërmel* Im Detail auf völlig andere Weise, doch von einem ähnlichen Interesse an der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Möglichkeiten der Zeitwahrnehmung ist *Le Pardon de Ploërmel*, Meyerbeers zweite und letzte komische Oper in französischer Sprache, geprägt. In dem am 4. April 1859 zur Uraufführung gelangten Werk wird die traditionelle 24-Stunden-Regel auf nachgerade ostentative Weise gewahrt: Die drei Akte tragen die Untertitel »Le soir«, »La nuit« und »Le matin«. Jedoch sind alle Ereignisse implizit und explizit auf die ein Jahr zuvor zelebrierte Marien-Wallfahrt bezogen, die dem Werk seinen französischen Titel gegeben hat. Als Subtext zur eigentlichen Handlung wird der Zuschauer also immer wieder mit den für Dinorah – die in der später von Meyerbeer arrangierten italienischen Fassung zur Titelheldin wurde – traumatischen Ereignissen vor Jahresfrist konfrontiert.

Diese werden jedoch nicht nur von den Bühnenfiguren referiert, sondern von Meyerbeer auch sinnlich erfahrbar gemacht, freilich nicht auf der Bühne, sondern mit ausschließlich musikalischen Mitteln.[5] Für das Verständnis der umständlichen Intrige ist die Vorgeschichte der Handlung unverzichtbar: Dinorah war sich sicher, nach der Prozession mit Hoël vor den Brautaltar schreiten zu können. Ein fürchterliches Gewitter unterbrach aber die Prozession und zerstörte wesentliche Teile des Dorfs, die wahnsinnig gewordene Dinorah vegetiert ein ganzes Jahr in einer Art von Schockstarre vor sich hin. Die entscheidenden musikalischen ›Marker‹ der Prozession, der für das Finale des letzten Aktes entscheidende religiöse Marsch und der dort gesungene Marien-Gesang des Chores, werden vom Orchester und einem hinter zwei geschlossenen Vorhängen unsichtbar bleibenden Chor im zweiten Teil der Ouvertüre exponiert (die Szenenanweisung präzisiert: »pour que la sonorité des chœurs arrive comme de très loin et

4 Jules Verne: *Une Fantaisie du docteur Ox* [1872], in: ders.: *Histoires inattendues*, hg. von Francis Lacassin, Paris 1978, S. 222–294, hier S. 239 f. und 256 f.

5 Vgl. hierzu ausführlich Anselm Gerhard: Religiöse Aura und militärisches Gepränge. Meyerbeers Ouvertüren und das Problem der rein instrumentalen Form, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 16), S. 201–230, hier S. 218–225.

très affaiblie aux oreilles du public«[6]), anschließend jedoch – mit den Mitteln der symphonischen Durchführungstechnik – fragmentiert.

Im Finale des dritten Aktes zeigt Meyerbeer dann, wie Dinorah durch die allmähliche Erinnerung an den »peu à peu« näher kommenden »Sainte Marie«-Chor zum Bewusstsein für die reale Umwelt zurückfindet. Dabei zeigt noch eine – nicht in die musikalischen Quellen übernommene – Szenenanweisung des Librettodrucks der Uraufführung, wie sehr es hier metaphorisch um die »profondeurs« des Unterbewussten geht: »Tout à coup, dans les profondeurs des ravins, on entend de très-loin le chœur suivant.«[7] In einem veritablen »re-enactment« ist die verwirrte Braut nun in der Lage, nicht nur das unterbrochene Hochzeits-Ritual zu Ende zu führen, sondern auch die aufgespaltenen Teile ihrer Wahrnehmung von Vergangenheit, Gegenwart und unerfüllten Wünschen zu reintegrieren.

Nur wenige Kritiker der Pariser Uraufführung haben dabei erkannt, wie genau diese Wendung zum glücklichen Ausgang mit dem zweiten Teil der Ouvertüre verschränkt ist. Unter den drei Ausnahmen finden sich aber – kaum zufällig – der Komponisten-Kollege Hector Berlioz und der herausragende Brüsseler Musikpublizist François-Joseph Fétis. Der Dritte, ein kaum bekannter Kritiker einer der internationalen Politik gewidmeten Wochenzeitung, fasste zusammen:

> »Ces incidents précèdent la pièce, et le compositeur a reproduit les plus saillants dans une ouverture que d'autres appelleront une symphonie, et qui est un prologue admirable, un véritable quatrième acte le plus dramatique de tous.«[8]

Wie Marta Ottlová gezeigt hat, konditioniert diese Verschränkung unterschiedlicher Bewusstheitsgrade »nicht nur […] Dinorah, sondern […] alle drei Protagonisten«, und zwar in »sämtliche[n] Akte[n] der Oper«. Dabei wird »diese irreale, innere Verlängerung der in der Wahnvorstellung stillstehenden realen Zeit« von Meyerbeer dazu genutzt, um »ein reales Bild der wiederkehrenden fixen Vorstellung, ein reales Bild der konservierten Zeit« zu veranschaulichen. Überraschend ist dabei nicht nur die Nähe zur Gestaltung einer »im Augenblick der vereitelten Hochzeit zum Stillstand« gebrachten Zeit in Charles

6 Giacomo Meyerbeer: Le Pardon de Ploërmel. Opéra comique en trois actes. Paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, Paris: Brandus [1859] [Grande partition], S. 31. Im Klavierauszug fehlt dagegen diese Präzisierung.

7 Le Pardon de Ploërmel. Opéra comique en trois actes par Michel Carré et Jules Barbier, musique de G. Meyerbeer. Mise en scène de M. Mocker. Nouvelle édition, Paris 1860 [Libretto], S. 56.

8 P[aul] Dubois: Revue des théâtres. Théâtre de l'Opéra-Comique. Le Pardon de Ploërmel, in: Le mémorial diplomatique. Journal international, politique, littéraire, financier vom 10. April 1859, zit. nach: Giacomo Meyerbeer. »Le Pardon de Ploërmel« – Dossier de presse parisienne (1859), hg. von Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Bietigheim 1992 (Critiques de l'opéra français du XIX^{ème} siècle, Bd. 2), S. 38–41, hier S. 39.

Dickens' Roman *Great Expectations* von 1861,[9] sehr auffällig ist auch der fast obsessiv wirkende Rückgriff auf musikalische Rondoformen »für die Darstellung eines sich im Kreis bewegenden«, man könnte auch sagen: eines immer denselben Zeitpunkt umkreisenden »gestörten Geistes«.[10]

Die »Psychologie du rêve« und die Technik des ›Flash-forward‹ in *Le Prophète* Eine ähnliche Verschränkung der Vorgeschichte mit der spektakulären Haupthandlung hatte Meyerbeer bereits zehn Jahre zuvor in seiner historischen Oper *Le Prophète* in Szene gesetzt. Allerdings mit zwei Unterschieden: Zum einen sind hier sowohl Vorgeschichte (in den ersten zwei Akten) wie Haupthandlung (in den letzten drei Akten) integraler Bestandteil der Darstellung; der erste Akt spielt in der Nähe von Dordrecht, der zweite in der gut 60 Kilometer entfernten niederländischen Kleinstadt Leiden, die letzten drei Akte wiederum etwa 250 Kilometer entfernt um und in Münster (Westfalen). Zum andern fehlen im Haupttext des Librettos jegliche Zeitangaben; nur in einer Fußnote zum Werktitel werden in einer Art Zeittafel der historischen Ereignisse die Jahreszahlen 1530, 1534 und 1536 genannt, die zwanglos auf die ersten beiden, den dritten und die letzten beiden Akte bezogen werden können.

Wie ebenfalls bereits in anderen Zusammenhängen ausführlicher dargestellt,[11] findet sich im zweiten Akt dieser Oper eine Stelle, die als emblematisch für die Tendenz stehen kann, mit dem Erklingen »charakteristischer Motive« den Anteil des Unbewussten an den Handlungen der Bühnenfiguren zum Vorschein zu bringen. In diesem konkreten Fall wird dabei aus einem Erinnerungsmotiv sozusagen unter der Hand – der umständliche Neologismus sei an dieser Stelle erlaubt – ein Prädestinationsmotiv, in der Terminologie des Films aus einem ›Flash-back‹ ein ›Flash-forward‹. Dabei dürfte der zeitliche Zusammenhang zu damaligen Tendenzen der akademischen und journalistischen Psychologie, die in einer zusammenfassenden Darstellung im Zeichen der »Entdeckung des Unbewussten« stand,[12] alles andere als zufällig sein.

9 Marta Ottlová: Oper und Traum – *Le Pardon de Ploërmel*, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, S. 127–133, hier S. 128.

10 Maria Birbili: Anmerkungen zur Entstehung von *Le Pardon de Ploërmel*. Eine Auswertung der handschriftlichen Librettoquellen aus den Nachlässen von Barbier und Meyerbeer, in: *Meyerbeer und die Opéra comique*, hg. von Arnold Jacobshagen und Milan Pospíšil, Laaber 2004 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 20), S. 361–383, hier S. 382.

11 Vgl. Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 236–245; Anselm Gerhard: »Das im ›Gedenken‹ uns ›dünkende‹ Bild eines Ungegenwärtigen.« Erinnern und Entäußern in der Oper des 19. Jahrhunderts, in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hg. von Andreas Dorschel, Wien/London/New York 2007 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 47), S. 134–148.

12 Henry Frédéric Ellenberger: *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York/London 1970; deutsch: *Die Entdeckung des Unbewussten*, Bern 1973.

Auch wenn eine direkte Lektüre durch Meyerbeer nicht nachgewiesen werden kann, ist es doch bemerkenswert, wenn in einer der tonangebenden französischen Zeitschriften im Jahre 1839, in einer *Psychologie du rêve* aus der Feder eines obskuren Romanciers, ausdrücklich auf Schillers *Wallenstein*-Trilogie rekurriert wird und damit auf einen dramatischen Text, der in der Genese von Meyerbeers *Le Prophète* eine nicht unerhebliche Rolle gespielt hat.[13] So lesen wir bei André Delrieu:

> »Connaissez-vous rien de plus finement analysé, dans le domaine de la psychologie et de la vaticination, que le délire progressivement révélateur de Wallenstein, à mesure qu'il se rapproche de la catastrophe qui termina le drame de sa politique et le roman de sa vie? […] Comme le pouvoir incompréhensible de la musique sur les désordres cérébraux est admirablement exprimé dans la romance de Thécla […]!«

Und weiter, diesmal im Zusammenhang mit den – von den Ereignissen bestätigten – Todesahnungen eines britischen Teilnehmers an einer bei Bergen op Zoom in den Niederlanden geschlagenen Schlacht im Österreichischen Erbfolgekrieg von 1747:

> »Cette aventure est un trait de *seconde vue*; mais, comme pressentiment nocturne, elle participe également du songe. Il ne faut pas trop rire du miroir qui réfléchit un événement futur; […] toute la difficulté consiste à reconnaître que nous possédons un moyen inexplicable de former dans notre esprit la suite des images et le tableau des faits, qui auront lieu dans l'avenir, par une opération supérieure de l'ame [sic].«[14]

Im zweiten Akt von Meyerbeers *Le Prophète* also erzählt Jean, der Titelheld, von einem Traum, in dem er sich in einem Sakralraum sah und das Volk ihm als Messias huldigte, während Feuerzeichen auf den Steinen ihm Unglück androhten. Noch vor dem Einsatz der Singstimme deuten zwei solistische Klarinetten die geheimnisvolle Atmosphäre dieses Traumbilds an, indem sie die ersten drei Takte des wuchtigen Krönungsmarschs aus dem vierten Akt, also eine Melodie, die das Publikum zumindest der Uraufführung noch nicht kennen konnte, im Pianissimo verfremdet einführen, bevor dann auch von den Querflöten die Melodie des Kinderchors angedeutet wird. Erst etwa zwei Stunden später sind diese melodischen Motive in ihrer ›Original‹-Gestalt zu hören, wenn Jean sich in der Kathedrale der westfälischen Bischofsstadt zum König des Wiedertäufer-Reichs krönen lässt.

Erstmals in der Operngeschichte wird somit eine musikalisch verfremdete Gestalt eines charakteristischen Motivs eingeführt, lange bevor die unverkennbare Version zu hören ist. Diese Idee, Erinnerungsmotive sozusagen umgekehrt zu verwenden, kam – wie wir aus seinen Tagebüchern wissen – Meyerbeer erst im Frühjahr 1848, also exakt

13 Vgl. Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 270 f.

14 André Delrieu: Psychologie du rêve, in: *Revue de Paris*. Nouvelle [troisième] série, Bd. 1, 1839, S. 98–125 und 149–182, hier S. 124 und 154.

gleichzeitig und doch unabhängig von Richard Wagners Arbeit an Elsas Traumerzählung im ersten Akt von dessen *Lohengrin*. Dort erzählt Elsa vom Erscheinen eines unbekannten Ritters, bevor wenig später der Titelheld der Oper tatsächlich auftritt; durch ein Gewebe wiederkehrender charakteristischer Motive sind diese beiden Szenen musikalisch aufeinander bezogen, wenn auch weit weniger auffällig als bei Meyerbeer, weil sich Wagner bekanntlich eines ganzen Geflechts von erinnerungsmotivischen Verweisen bediente.

In *Le Prophète* jedenfalls stehen die beiden melodischen Motive nicht für irgendeine Erinnerung, sondern für die Vorausahnung von Ereignissen, die erst sehr viel später der Erinnerung zugänglich werden. Die Motive werden dem Zuschauer gerade nicht erinnert, sondern aus dem Unbewussten des Protagonisten ent-äußert. Wo in anderen Opern bereits bekannte Umstände von der Erinnerung neu beleuchtet wurden, blitzt hier ein vager Vorschein zukünftiger Ereignisse auf. Und wo in den meisten Fällen das Verfahren der Erinnerungsmotive dazu diente, dem Publikum verdeckte Zusammenhänge erinnernd zu verdeutlichen, ist hier Erinnerung und ihr komplementärer Gegensatz, die Ahnung – ob bewusst oder unbewusst – für die Bühnenfiguren und ihr Verhalten selbst von entscheidender Qualität geworden: In den wiederkehrenden Melodien erscheint nicht nur deren Bedeutung für das Publikum determiniert, sondern auch das weitere Handeln der Protagonisten.

Weitere Traumszenen könnten in diesem Zusammenhang Erwähnung finden, etwa diejenige aus Meyerbeers Schauspielmusik *Struensee* (1846), die Wagner übrigens bei der Arbeit an seinem *Lohengrin* mit Sicherheit kannte, jene aus Verdis *Simon Boccanegra* (1857) oder aber die Traumerzählung Eriks aus dem zweiten Aufzug von Wagners *Der fliegende Holländer*, »die im selben Augenblick, in dem Erik spricht, von […] Senta mitgeträumt wird«. Diese eigentümliche Passage aus einer Oper, die Meyerbeer schon vor der Uraufführung von 1843 mit großem Interesse zur Kenntnis genommen hatte, hat Carl Dahlhaus mit den folgenden Worten charakterisiert:

> »Die Personen sind einer Macht unterworfen, die ihnen aus ihrem eigenen Inneren entgegentritt und dennoch fremd ist. Und es scheint, als rede nicht Erik oder Senta, sondern, um mit Thomas Mann zu sprechen, der ›Geist der Erzählung‹, der sich der Personen nur als Medien bedient.«[15]

Wir haben es hier also mit Verfahrensweisen zu tun, die dem Musiktheater, mehr noch aber dem Tonfilm des 20. und 21. Jahrhunderts eigentümlich sind und für die in den letzten Jahren Begriffe wie »meta-diegetic« oder »psycho-diegetic« geprägt wurden.[16]

15 Carl Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, S. 21 (²Zürich/Schwäbisch Hall 1985, S. 22).

16 Vgl. für »meta-diegetic« Claudia Gorbman: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington/Indianapolis 1987, S. 22 f.; für »psycho-diegetic« Marcia J. Citron: »An Honest Contrivance«. Opera and Desire in *Moonstruck*, in: *Music and Letters* 89 (2008), S. 56–83, mit dem Hinweis darauf, der Terminus

Denn offensichtlich ist solche Musik nicht diegetisch im eigentlichen Wortverständnis, dennoch ist das, was hier einzelne Figuren zu hören vermeinen, weit mehr als simpler ›Orchesterkommentar‹, sondern diegetisch in einem anderen, radikal subjektiven Sinn. Überlegungen französischsprachiger Filmforscher lassen sich dabei zwanglos auf diese Techniken eines »pré-cinéma« übertragen. Wie der Film, so ist an solchen Stellen auch das Musiktheater in der Lage, einen »›point de vue‹ auriculaire«, einen »Gehörspunkt« zu konstruieren, wenn Klänge nur von einer handelnden Figur als »auricularisation interne« gehört werden. »L'auricularisation dépend ici d'un point d'écoute subjectif«,[17] die Subjektivierung der Hörwahrnehmung ist nicht nur dem Verhalten der Figuren eingeschrieben, sondern nicht weniger entscheidend für die Perzeption des Publikums. Jedenfalls für den unvorbereiteten Zuhörer wirkt eine solche »auricularisation« ausschließlich im Unbewussten, erst das im Lauf der Zeit mit solchen Techniken vertraut gewordene Publikum kann (wenn es dies überhaupt will) die Distanz herstellen, um sich solcher Überwältigungsstrategien bewusst zu werden.

Wenn Ahnung und Erinnerung in eins fallen: Wagner auf Meyerbeers Spuren Wagners Verfahren in *Der Ring des Nibelungen*, durch »Orchesterkommentare« seinem Publikum undeutliche Vorahnungen späterer Ereignisse zu vermitteln, ist also nur zum Teil revolutionär. Vielmehr erscheint es auf vielfältige Weise mit Meyerbeers experimenteller Zeitgestaltung in *Le Prophète* vermittelt. Gewiss scheinen in Wagners Musikdramen »die Motive« nur »gelegentlich noch in der älteren Art zur Weckung der Erinnerung vorangegangener Erlebnisse oder Vorgänge« eingesetzt, »hauptsächlich« aber »zur Aussprache von Ahnungen, von Weissagungen, von Ideenassoziationen geistvoll sinniger Beziehungen in metaphorischer Weise«.[18] In diesem Zusammenhang dürfte es jedoch weit wichtiger sein, auf einen Aspekt hinzuweisen, der für Wagner nur eine nachrangige Rolle spielt, von französischen und italienischen Opernkomponisten dagegen besonders gerne eingesetzt wurde. Durch die körperlos wirkende, weil auf Instrumente des Bassregisters verzichtende Orchestrierung des Krönungsmarschs-Motivs in Jeans Traum hat Meyerbeer den Weg gewiesen, wie ein Motiv vom Publikum als Verweis auf eine präexistente Schicht in der Bühnenhandlung (oder in der psychischen Disposition einer Bühnenfigur) selbst dann verstanden werden kann, wenn es vorher nie zu hören gewesen war.

sei im Frühjahr 2006 in einem unveröffentlichen Vortrag an der Rice University von Alexis Witt geprägt worden.

17 Thierry Millet, Seminarunterlage vom 20. Dezember 2004 für eine Lehrveranstaltung an der damaligen Université de Provence (heute Aix-Marseille-Université).

18 Guido Adler: *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Leipzig 1904, S. 232 f.

Erstaunlicherweise sollte der Theoretiker Wagner mit irritierender Konsequenz an der Trennung zwischen dem instrumentalen Orchesterkommentar auf der einen und der »Versmelodie des Darstellers« auf der anderen Seite festhalten, auch wenn diese beiden Schichten der literarisch-musikalischen Komposition dann in der fertigen Komposition aufs Engste miteinander verknüpft sind. Denn »auf sie [die Versmelodie] bezieht sich als *Ahnung* die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als *Erinnerung* der ›Gedanke‹ des Instrumentalmotives her«.[19] Für den Autor von *Oper und Drama* fließen diese beiden Schichten der Wahrnehmung – Ahnung und Erinnerung – letztlich ineinander, wenn er von »melodischen Momente[n]« spricht, »in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen«.[20]

Vertrackt wird die Sache an dieser Stelle dadurch, dass Ahnungen wie Erinnerungen im Sinne Wagners sich einerseits auf die reale Biographie eines Individuums beziehen können, andererseits aber genauso auf einen metaphysischen Bereich, der in der Tradition der platonischen Philosophie am präzisesten als Anamnesis bezeichnet werden kann.[21] Der Mensch kann sich an Ideen erinnern, die er jenseits seiner physischen Existenz bereits geschaut hat, wobei es für die Wirkung dieser Idee allenfalls eine sekundäre Rolle spielt, ob man diese meta-physische Erinnerung als ontologisches Konzept auf die Vorstellung der Seelenwanderung bezieht oder auf ein gleichsam phylogenetisches Potential, das jedem Individuum verfügbar sein kann.

Diese Amalgamierung von überindividueller Ahnung und Erinnerung spielte für die französisch-italienische Operntradition des 19. Jahrhunderts und damit für Meyerbeer keine wesentliche Rolle, für Wagners am Mythos orientierte Konzeption des Musikdramas sollte sie hingegen entscheidende Bedeutung erlangen. Dennoch darf mit guten Gründen Meyerbeers Rolle bei der Entwicklung einer – für die Musiktheaterdramaturgie nach 1850 entscheidenden – Technik, die die Figuren auf der Bühne als Medien eines »Ungegenwärtigen« erscheinen ließ, als wegweisend bewertet werden. In den hier genauer betrachteten Opern aus den Jahren 1836, 1849 und 1859 hat die Aufspaltung der Handlung in mehrere Zeitschienen nicht nur entscheidende Konsequenzen für die Lenkung der Wahrnehmung des Betrachters, sondern auch für die musikalische Komposition, in der neben Techniken der Beschleunigung und neben ausgeklügelten Formen der Überblendung mehrerer Bewusstseinsschichten auf die Subjektivität jeglicher Zeitwahrnehmung fokussiert wird.

19 Richard Wagner: *Oper und Drama* [1852], in: *Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Leipzig ³1898, S. 190; kritische Neuausgabe, hg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, S. 349.

20 Ebd., S. 201 bzw. 361 (Neuausgabe).

21 Für diese Begriffsklärung bin ich Andreas Dorschel, dem Herausgeber des in Anm. 11 nachgewiesenen Sammelbandes zu herzlichem Dank verpflichtet.

Inhalt

Vorwort 7

MUSIK IN BEWEGUNG

Stephanie Schroedter Listening in Motion and Listening to Motion. The Concept of Kinaesthetic Listening Exemplified by Dance Compositions of the Meyerbeer Era 13

Marian Smith Processions in French Grand Opéra 43

Carlo Caballero Dance and Lyric Reunited. Fauré's *Pénélope* and the Changing Role of Ballet in French Opera 51

Rachana Vajjhala Belle Époque Bacchanals. Badet, Duncan, and the Problem of "Natural" Beauty 65

Stephanie Jordan Re-Visioning Nineteenth-Century Music Through Ballet. The Work of Sir Frederick Ashton 76

THEATER-BILDER

Anette Schaffer Die Evokation von Bildern. Zum ikonischen Kontext von Meyerbeers *Le Prophète* 87

Roman Brotbeck Politische Pathos-Gesten des Königs der Franzosen 102

Gabriela Cruz Théophile Gautier's Spectacular Song 111

Delphine Vincent "Den Propheten der neuen Welt". Is Meyerbeer's style cinematic? 119

ZEIT-RÄUME

Laura Moeckli Frenzied Momentum in *Les Huguenots* and *Le Prophète* 133

Anselm Gerhard Zeitraffer und subjektive ›Gehörspunkte‹. Die Dynamisierung der Zeitwahrnehmung in Meyerbeers Pariser Opern 147

Sarah Hibberd "Stranded in the Present". Temporal Expression in *Robert le diable* 156

Theresa Steinacker Störung – Versöhnung – Ruhe. Leoš Janáčeks theoretische Schriften zur Funktionsweise von Akkordverbindungen und die kompositorische Praxis am Beispiel der *Jenůfa* 169

MEYERBEER IM KONTEXT

Sieghart Döhring Meyerbeers Verdi-Rezeption 185

Andreas Münzmay Chor-Individuen. Anmerkungen zur ›realistisch‹ bewegten Chordramaturgie in *Les Huguenots* und *Le Prophète* 198

Livio Marcaletti Visible Vocality. Ornamentation, Interpretation, and Expressivity in 19th-Century German and French Singing Manuals 221

Arnold Jacobshagen Staging Grand Opéra – Historically Informed? 241

INTERVIEW

Florian Reichert im Interview mit Kai Köpp »Veraltet« oder einfach »anders«? Vom Umgang mit historischen Darstellungsformen in der aktuellen Schauspielausbildung 263

Namen-, Werk- und Ortsregister 275

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 286

Bild und Bewegung im Musiktheater

Interdisziplinäre Studien im Umfeld der Grand opéra

Image and Movement in Music Theatre

Interdisciplinary Studies around Grand Opéra •

Herausgegeben von Roman Brotbeck, Laura Moeckli, Anette Schaffer und Stephanie Schroedter unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 9

Dieses Buch ist im März 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.
© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-89-5