

Feurige Dämonen,

„Ton und Wort...sind Bruder und Schwester“, heißt es in Strauss' „Capriccio“. **Musik und Literatur** gelten seit jeher als verschwisterte Künste. Was aber passiert, wenn Musik in Sprache übersetzt wird, wenn Klänge zu Wörtern werden? Christoph Vratz stellt in einer vierteiligen Reihe einige der wichtigsten Beispiele vor.

Eine Menge Menschen umlagerte die Eingänge. Überall an den Ecken der in der Nähe gelegenen Straßen prangten riesige Plakate: „LUCIA VON LAMMERMOOR ... OPER ... DONIZETTI ... GASTSPIEL ... LA-GARDY ...“ Emma Bovary sitzt im Theater. „Endlich drei kurze Schläge mit dem Taktstocke des Kapellmeisters. Paukenwirbel, Hörnerklang. Der Vorhang hob sich. Auf der Bühne ward eine Landschaft sichtbar: ein Kreuzweg im Walde, zur Linken eine Quelle, von einer Eiche beschattet. Bauern, Mäntel um die Schultern, sangen im Chor ein Lied.“

Im französischen Roman des 19. Jahrhunderts zählen Opernszenen zu den beliebtesten Motiven. Gustave Flauberts Beschreibung von Donizettis „Lucia“ versucht, die Gleichzeitigkeit der optischen und akustischen Eindrücke miteinander zu verbinden. „Das Sextett begann. Sänger und Orchester entfalten

So oder so ähnlich muss sie ausgesehen haben, die berühmte Opernszene, die Gustav Flaubert in seiner „Madame Bovary“ evoziert.



fliegende Hütte

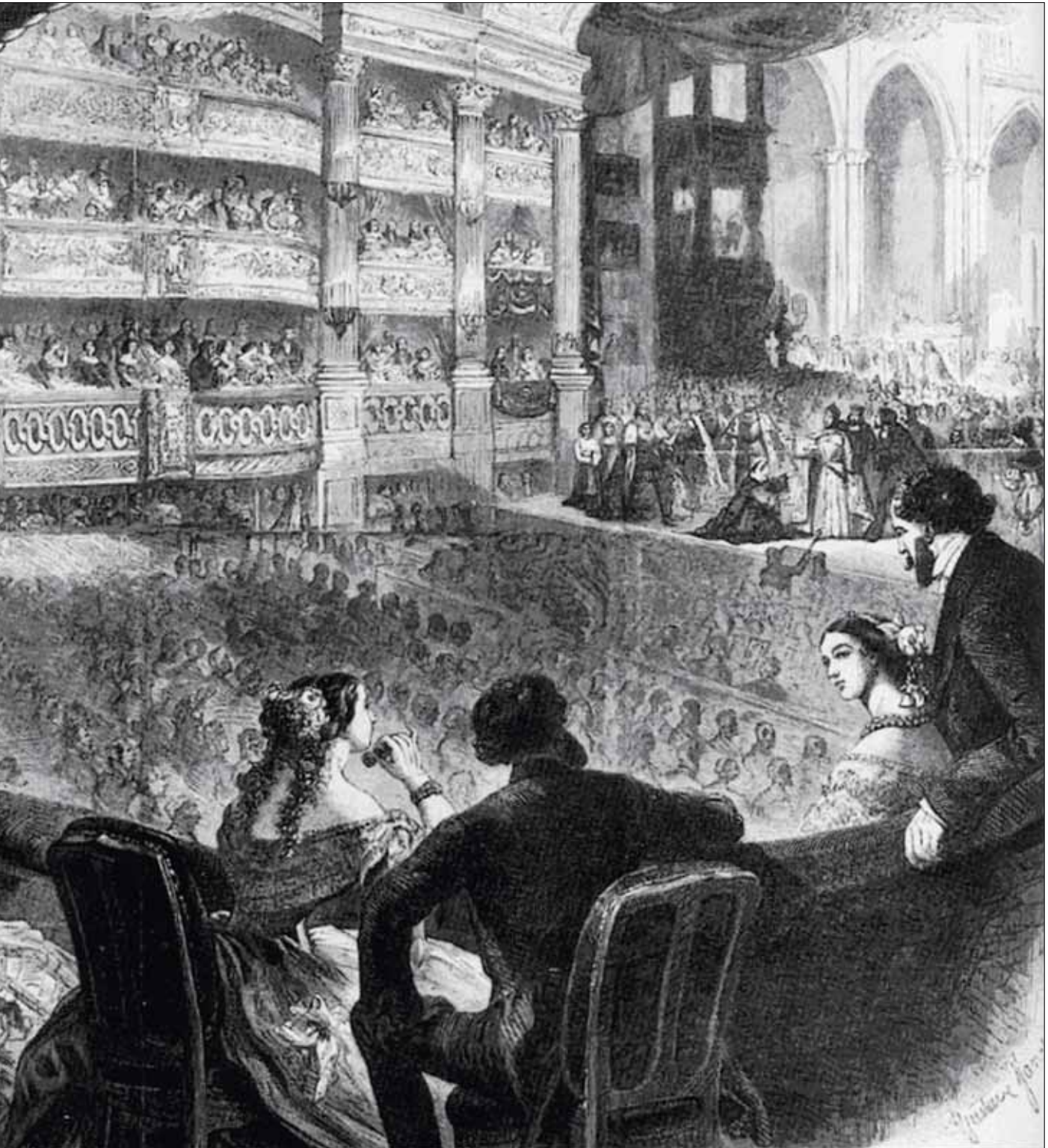


Foto: Archiv



Gustav Flaubert



E.T.A. Hoffmann



Thomas Mann

Literaturhinweise

Gustav Flaubert: Madame Bovary. dtv, München bzw. Diogenes, Zürich

Heinrich Mann, Der Untertan. Die Jagd nach Liebe. Fischer, Frankfurt

Stendhal: Rossini. Piper, München (derzeit nur antiquarisch)

E. T. A. Hoffmann: Rat Krespel, Die Fer-mate, Don Juan. Reclam, Stuttgart

Thomas Mann: Der Zauberberg. Fischer, Frankfurt

Honoré de Balzac: Gambara, in: Die Menschliche Komödie. Diogenes, Zürich (derzeit nur antiquarisch)

sich. Edgard rast vor Wut; sein glockenklarer Tenor dominiert, Ashton schleudert ihm in wuchtigen Tönen seine Todesdrohungen entgegen, Lucia klagt in schrillen Schreien, Arthur bleibt im Maße der Nebenrolle, und Raimunds Bass brummt wie Orgelgebraus. Die Frauen des Chores wiederholen die Worte, ein köstliches Echo. Gestikulierend stehen sie alle in einer Reihe. Zorn, Rachgier, Eifersucht, Angst, Mitleid und Erstaunen entströmen gleichzeitig ihren aufgerissenen Mündern.“

Im Jahre 1839, vier Jahre nach der Uraufführung der originalen „Lucia“, war eine französische Übersetzung des Librettos erschienen: von Alphonse Royer und Gustave Vaéz in einer für das Théâtre de la Renaissance in Paris von Donizetti überarbeiteten Fassung. Einzelne Beschreibungsmerkmale lassen darauf schließen, dass Flaubert sich diese französische Version für seine „Madame Bovary“ in Erinnerung gerufen hat.

Grundsätzlich bleibt festzuhalten, dass das Gesamtwerk Oper in literarischen Texten auf einige repräsentative Momente reduziert wird: auf einzelne Komponenten von Handlung, Musik, Text und Inszenierung, die Lesern ein bildliches und klangliches Erleben von Oper ermöglichen sollen und in denen sich, inhaltlich gesehen, das Seelenleben der Romanfiguren auf symbolische oder vorausdeutende Weise spiegelt. So verhält es sich auch in Heinrich Manns „Die Jagd nach Liebe“, wo eine Aufführung von Puccinis „Manon Lescaut“ beschrieben wird, oder in seinem Roman

„Der Untertan“ mit der Beschreibung einer „Lohengrin“-Aufführung, die sich bewusst zwischen vordergründig deskriptiver Neutralität und beißender Satire bewegt. Einen anderen, mehr darstellenden Weg wählt beispielsweise Stendhal in seiner monumentalen Abhandlung über Rossini und darin vor allem in seiner Auseinandersetzung mit dem „Mosè“.

Zu den bekanntesten Novellen zählt E. T. A. Hoffmanns „Don Juan“. Im Mittelpunkt steht, wie bereits die Überschrift „Eine fabelhafte Begebenheit“ andeutet, einerseits die nächtliche Vision einer Begegnung mit der Darstellerin der Donna Anna und andererseits die auch bei Kierkegaard und noch darüber hinaus diskutierte Problematik von Kunst und Tod beziehungsweise Tod durch Kunst.

Bereits die „ersten Akkorde der Ouvertüre“ überzeugen den Erzähler, „dass ein ganz vortreffliches Orchester, sollten

die Sänger auch nur im Mindesten etwas leisten, mir den herrlichsten Genuss des Meisterwerks verschaffen würde“. „In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno all

pianto; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro: ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken – nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten.“ Hier herrscht, typisch romantisch, ein ständiger Wechsel von konkreten, spezi-

fisch musikalischen Angaben und, auf der anderen Seite, eher vagen Angaben, die die Juan-Atmosphäre allgemein wiedergeben: „Schauer“, „grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen“, „jauchzender Frevel“, „aus tiefer Nacht feurige Dämonen“ mit „glühenden Krallen“.

Wie Heinrich Mann und Flaubert stellt auch Hoffmann seine Opern-Beschreibung unter das Signum der Handlung und ausgewählter Bühnendetails. Er verzichtet weitgehend auf einen Bezug zur Libretto-Vorlage. Den genau gegenteiligen Versuch unternimmt Thomas Mann im „Zauberberg“ bei seiner Beschreibung des vierten Aktes von Verdis „Aida“. Hans Castorp sitzt lauschend vor dem Grammophon. Die Gegenüberstellung von Romantext und Libretto-Vorlage zeigt, wie genau sich Thomas Mann Verdis Vorlage zunutze macht: mal paraphrasierend beziehungsweise den Inhalt zusammenfassend, mal durch teilweise wörtliche Entsprechungen. Natürlich kann auch bei dieser Darstellung von „Komplettheit“ nicht die Rede sein; so bleibt Amneris' kurzer Zwischenruf „Ah, pietà! Egli è innocente, Numi! Pietà!“ bei Mann ebenso unerwähnt wie der Schluss des ersten Bildes. Auch bleibt dem Leser verborgen, dass die drei Anklagen auf Hochverrat um jeweils einen Halbton höher transponiert sind und dass auf die Bestätigung der Priester anstelle des Radamès nur eine dumpfe Trommel antwortet. Die darüber hinaus ungewöhnliche Zurückhaltung im Hinblick auf Bühnenbild und Regieanweisungen ist damit zu erklären, dass Hans Castorp lediglich die Schallplatte als rein akustisches Medium zur Verfügung hat.

Neutralität und beißende Satire gibt es in Heinrich Manns „Lohengrin“-Beschreibung



Foto: Archiv

Mit dieser Art der Darstellung vergleichbar ist Honoré de Balzacs „Gambara“. Eine der ausführlichsten Beschreibungen gilt Meyerbeers Oper „Robert le Diable“ von 1831. Gambara erklärt dem italienischen Grafen Andrea, wie sich aus dem Schwung des Eingangs-Chores die Wirklichkeit des Lebens löst in Form von Raimbauts Gesang in g-Moll. Gambara beschreibt die Musik im eigentlichen Wortsinn, indem er einzelne Zitate aus der Oper wiedergibt und diese mit Angaben zu Tempo und Tonart verbindet. Balzac kommt es auf größtmögliche Genauigkeit an; die bei ihm vollkommen ausgeblendete Dimension eines Bühnenbildes führt zu einer Konzentration auf all jene Informationen, die anhand einer Partitur nachprüfbar sind.

Diese Darstellung ist ein Muster für realistisches Erzählen. So wie Balzac die Gesellschaft abzubilden versucht, übersetzt er auch die Musik in Worte. Dabei ist die Sprache ein autonomes Medium zwischen der Wahrnehmung von Musik (aus Sicht Gambaras) und der Wahrnehmung ihrer dichterischen Übertragung (Rezeption durch den Leser). Dieses auf dem Auswahlprinzip beruhende Schreiben führt für den Leser zu einer größeren Memorierbarkeit. „Verbal Music“ darf sich nicht in zahllose Erklärungen oder gar Begründungen verflüchtigen, sondern muss vor allem Verständlichkeit gewährleisten. Mimetisches, nachahmendes Schreiben heißt also nicht, Vollständigkeit um jeden Preis erzielen zu wollen, sondern die Prozesshaftigkeit von Musik einzufangen und gleichzeitig anhand angemessener Auswahlkriterien eine größtmögliche Objektivität gegenüber der Partitur zu wahren.

Einer der Texte, in denen persönliches Erleben, Nähe zur musikalischen Vorlage und symbolische Funktion aufs Engste miteinander verzahnt werden, ist die Beschreibung von Schuberts „Lin-

denbaum“ im Mann'schen „Zauberberg“. In einem Brief an Agnes E. Meyer erinnert sich Thomas Mann 1943 rückblickend: „Den ‚Lindenbaum‘ habe ich gewählt aus demselben Grunde wie Hansens andere records, weil ich sie eben selbst hatte und sie mir auf meinem, ach, noch so primitiven Apparat immer wieder vorführte.“ Die Einspielung, die Thomas Mann in seinem Plattenschrank besaß, war übrigens von Richard Tauber.

Im „Zauberberg“ lässt Thomas Mann den „Lindenbaum“ von Richard Tauber singen

Im Roman heißt es: „Wir alle wissen, dass das herrliche Lied im Volks- und Kindermunde etwas anders lautet denn als Kunstgesang. Dort wird es meist, vereinfacht, nach der Hauptmelodie strophisch durchgesungen, während diese populäre Linie im Original schon bei der zweiten der achtzeiligen Strophen in Moll variiert, um beim fünften Vers, überaus schön, wieder in Dur einzulernen, bei den darauffolgenden ‚kalten Winden‘ aber und dem vom Kopfe fliegenden Hut dramatisch aufgelöst wird und sich erst bei den letzten vier Versen der dritten Strophe wieder findet, die wiederholt werden, damit die Weise sich ausingen könne.“

Mit wenigen Einschnitten markiert der Erzähler so die entscheidenden Wendungen in diesem Lied: Nach kurzem Vorspiel zunächst der verhaltene, „volksliedhafte“ Beginn in E-Dur (Takt acht), in dem der Sänger auf Sommertage zurückblickt und sich des grün belaubten Lindenbaumes erinnert. Der Ton ist lyrisch und leicht. Dann folgt die Wendung ins düstere e-Moll: „Ich muß‘ auch heute wandern“, die Gegenwart hat den Sänger wieder eingeholt. Erst nach dem „Und seine Zweige rauschten“ kommt die bei Thomas Mann kenntlich gemachte Wendung ins Dur. Wenig später, nach einer Pause, setzen im Klavier dann die Sechzehntel-Triolen ein, die den heulenden, wirbelnden Wind nachahmen.

Weiter heißt es: „Die eigentlich zwingende Wendung der Melodie erscheint dreimal, und zwar in ihrer modulierenden zweiten Hälfte, das dritte Mal also bei der Reprise der letzten Halbstrophe, ‚Nun bin ich manche Stunde‘. Diese zauberhafte Wendung, der wir mit Worten nicht zu nahe treten mögen, liegt auf den Satzfragmenten ‚So manches liebe Wort‘, ‚Als riefen sie mir zu‘, ‚Entfernt von jenem Ort‘, und die helle und warme, atemkluge und zu einem maßvollen Schluchzen geneigte Stimme des Tenoristen sang sie jedes Mal mit so viel intelligentem Gefühl für ihre Schönheit, dass sie dem Zuhörer auf ungeahnte Weise ans Herz griff, zumal der Künstler seine Wirkung durch außerordentlich innige Kopftöne bei den Zeilen ‚Zu ihm mich immerfort‘, ‚Hier find‘st du deine Ruh‘ zu steigern wusste.“

In der Auswahl der Kernstellen von Schuberts Lied spiegelt sich die für den gesamten Roman grundlegende Geisteshaltung von der „Sympathie zum Tode“. Am Schluss des Romans, wenn Castorp sich im Kriegsgetümmel wiederfindet, wird er sich an den „Lindenbaum“ erinnern. Sein kritisches Hören, der eigenverantwortliche Nachvollzug des Schubert-Liedes bedeutet für ihn moralische Selbsterziehung und lässt ihn somit zur ideellen Symbolfigur einer ganzen Epoche werden.