

OPER DES MONSTRÖSEN - MONSTRÖSE OPER ZUR METAPHER DES MONSTRÖSEN IN DER FRAN- ZÖSISCHEN OPERNÄSTHETIK DES

18. JAHRHUNDERTS

NICOLA GESS

»Die Oper würde mir vielleicht besser zusagen, wenn man nicht das Geheimnis entdeckt hätte, daraus ein Monstrum zu machen, das mir widerstrebt«, lässt Voltaire einen seiner Charaktere in *Candide* (1759) klagen.¹ Er ist keineswegs der einzige, der die junge Gattung als Monster beschreibt. Vielmehr greift er damit eine Metapher auf, die in der zeitgenössischen Opernkritik weit verbreitet war. »Weichet von uns, Monster aus Italien« fordert Jean de Serré de Rieux schon 1734.² »Die Oper ist ein Monster, das weder Maß noch Glaubwürdigkeit hat« urteilt 1741 ein Charakter Gabriel Bonnot de Mably.³ Im gleichen Jahr fragt auch Toussaint Rémond de Saint-Mard in den *Reflexions sur l'opéra*: »Was für

-
- 1 »J'amerais peut-être mieux l'opéra, si on n'avait pas trouvé le secret d'en faire un monstre qui me revolte«, aus: François-Marie Arouet Voltaire: *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris 1883-1885, Bd. 21, S. 202, deutsch: François-Marie Arouet Voltaire: *Die Romane und Erzählungen*, Potsdam 1920, Bd. 1, S. 298. Vgl. für diese und die folgenden Beispiele zur Oper als Monster und zur lexikalischen Definition des Monsters die Studie »Monstrous Opera. Rameau and the Tragic Tradition« von Charles Dill (Princeton 1998, S. 12-14). Dill interessiert sich allerdings nicht im Speziellen für die Monster-Metaphorik, sondern führt sie nur als Hinweis darauf an, dass sich die Kritik an Rameau vor allem gegen dessen Sprengung von Gattungsnormen und damit gegen die angebliche Unverständlichkeit seiner Opern richtete.
 - 2 »[F]uyez loin des nous, monstres de l'Italie«, aus: Jean de Serré de Rieux: *Les Dons des enfans de Latone: La musique et la Chasse du cerf, poèmes dédiés au roy*, Paris 1734, S. 104. Übersetzungen, falls nicht anders angegeben, von der Verfasserin.
 - 3 »L'Opéra est un monstre qui n'a ni proportion ni vrai semblance«, aus: Gabriel Bonnot de Mably: *Lettres a madame la marquise de Pa [...] sur l'opéra*, Paris 1741, (facsimile) New York 1978, S. 3.

ein Monster ist eine Tragödie, die von Anfang bis Ende in Musik gesetzt ist?« und schließt »Die Oper ist ein monströses Schauspiel«. ⁴ Weitere Beispiele ließen sich mühelos ergänzen. Wann immer die Oper kritisiert wird, ist im frühen 18. Jahrhundert auch das Monster nicht weit. Doch um was für einen Begriff von Monstrosität handelt es sich hier?

Ein Blick in zeitgenössische Lexika zeigt, dass unter Monster das verstanden wurde, was man im deutschen Sprachraum eine »Missgeburt« nannte, d.h. ein Lebewesen mit von Geburt an fehlgebildetem Körperbau. Im *Dictionnaire françois* von 1685 lautet die Definition:

Lebewesen, das mit viel zu großen oder viel zu kleinen Körperteilen geboren wird, die es von Natur aus nicht haben sollte. Lebewesen, das mit zu vielen Körperteilen geboren wird, als die Natur für es vorgesehen hat;⁵

in *Le Dictionnaire de l'Académie françoise* von 1694: »Lebewesen mit einem Körperbau, der gegen die Ordnung der Natur verstößt«. ⁶ Und auch die *Encyclopédie* definiert:

Lebewesen mit einem von Geburt an deformierten Körperbau, der gegen die Ordnung der Natur verstößt, das heißt mit einer Struktur von Körperteilen, die sehr unterschieden ist von derjenigen, die die Spezies charakterisiert, zu der es gehört.⁷

An diesen Definitionen scheinen mir folgende vier Punkte wichtig:

Erstens: Wenn vom Monster die Rede ist, geht es um eine Verletzung der Natur-Ordnung. Anders als in vielen Texten der Renaissance- und Barockzeit werden Monster hier nicht mehr als Ausdruck der unerhörten Schöpferkraft einer Natur geschätzt, die ihre Gesetze, welche sich dem

4 »Mais quel monstre qu'une Tragédie mise en Musique d'un bout à l'autre?« »Opéra est un Spectacle monstrueux«, aus: Touissaint Rémond de Saint-Mard: *Reflexions sur l'opéra*, Den Haag 1741, (facsimile) Genf 1972, S. 12, S. 1-2.

5 »Animal qui est né avec des parties beaucoup plus grandes, ou beaucoup plus petites que naturellement elles ne doivent être. Animal qui est né avec plus de parties que la nature n'en demande«, aus: Pierre Richelet: *Dictionnaire françois*, Genf 1685, Bd. 2, S. 39.

6 »Animal qui a une conformation contraire à l'ordre de la nature«, aus: *Le Dictionnaire de l'Académie françoise*, Paris 1694, Bd. 2, S. 83.

7 »Animal qui naît avec une conformation contraire à l'ordre de la nature, c'est-à-dire avec une structure de parties très-différentes de celles qui caractérisent l'espece des animaux dont il sort.«, aus: Denis Diderot/Jean d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751-1780, Bd. 10 (1765), S. 671.

sterblichen Beobachter ohnehin niemals vollständig erschließen, mit kreativer Willkür übertreten kann. Sie werden nunmehr als Betriebsunfälle aus der nunmehr für erkannt gehaltenen Ordnung der Natur ausgegrenzt. Als solche bedrohen sie aber zugleich diese Ordnung und ihre Erkennbarkeit.

Zweitens klingt in den Artikeln an, dass hinter der Verletzung der natürlichen Ordnung die Verletzung kultureller Normen steht. Bei dem Versuch, »l'ordre de la nature« zu bestimmen, referiert die *Encyclopédie* auf die Spezies, die durch die gemeinsamen Merkmale ihrer Mitglieder und das heißt allein durch die Abgrenzung von denjenigen definiert wird, die zu wenige dieser Merkmale teilen. Was den monströsen Körper auszeichnet ist also nicht etwa seine Exzessivität oder seine Disfunktionalität, sondern lediglich seine Differenz zu einer durch die Mehrheit konstituierten Norm. Diese Einsicht lässt Voltaire in seinem *Dictionnaire philosophique* vermuten: »Der erste Neger war für die weißen Frauen ein Monster und die erste unter unseren Schönen war ein Monster in den Augen der Neger«. ⁸ In diesem Sinne hat der »horreur« angesichts des Monsters nichts mehr mit dessen vermeintlicher Über- oder Unnatürlichkeit, sondern mit dem Verstoß gegen die Konventionen einer Kultur zu tun. Er rückt so in die Nähe eines moralischen und ästhetischen Urteils. Auf das Monster reagiert der kultivierte Franzose nicht mehr mit existentieller Angst oder mit Lust an der Spielfreude der Natur, sondern mit Abneigung und Widerwillen: So auszusehen, verstößt gegen den guten Geschmack. ⁹

Dieser Verstoß ist drittens, folgt man den Lexikonartikeln, vor allem ein quantitativer: Das Monster hat nicht andere, sondern zu viele oder zu wenige, zu große oder zu kleine Gliedmaße im Vergleich mit dem Normkörper. Daraus ergibt sich eine insgesamt andere Körperform oder, wie die *Encyclopédie* schreibt, eine andere »structure de parties«, die im Vergleich mit dem Normkörper als Deformation begriffen wird und sich gegen ihre Klassifizierung spert.

Als solches macht sie viertens auf den Körper überhaupt erst aufmerksam. Er tritt nicht, wie es bei einer erfolgreichen Identifizierung geschähe, hinter dem Signifikat zurück, sondern bleibt als skandalöser Signifikant im Rampenlicht der Betrachtung stehen. Das Körper-

8 »Le premier nègre pourtant fut un monster pour les femmes blanches, et la première de nos beautés fut un monster aux yeux des nègres.«, aus: François M.A. de Voltaire: »Monstres«, in: *Dictionnaire philosophique*, in: *Œuvres complètes* (s. Anm. 1), Bd. 20, S. 108f.

9 Vgl. Lorraine Daston, Katherine Park: *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*, New York 1998, S. 212-214. Die beiden Autorinnen verwenden auch das obige Zitat von Voltaire.

Monstrum ist hier ein anderes als das post-darwinistische, das Brittnacher und andere beschrieben haben.¹⁰ Denn es geht hier nicht primär um anthropologische Belange wie die bedrohliche Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier, die im Menschenkörper und seinen Trieben ihren Ausdruck fände, sondern um erkenntnis- und zeichentheoretische: einen Körper, der sich nicht identifizieren lässt und insofern die Materialität des Zeichens ausstellt.

Kommen wir von hier aus zurück zu den französischen Operndebatten. Die Oper als Monster: Das meint vor dem Hintergrund der erarbeiteten Punkte zunächst einmal, dass die aus Italien importierte Oper traditionelle Gattungsgrenzen und -normen sprengt und deswegen von einem Publikum, das sich stark generisch orientiert, nicht nur als unschön, sondern auch als unverständlich empfunden wird.¹¹ Deutlich zeigt dies z.B. die eingangs zitierte Empörung Rémond de Saint-Mards über das Vorhaben, eine Tragödie von Anfang bis Ende in Musik zu setzen. Hier wird die neue Gattung nach den Maßstäben der alten, der Tragödie nämlich, gemessen und für monströs befunden: Aufweichung der Einheit von Handlung, Ort und Zeit; statt heroischer Charaktere, die sich in tragischen Konflikten aufreiben, stehen disparateste Figuren, z.B. Götter, Magier und monströse Mischwesen, im Zentrum einer Handlung, die sich um Liebes- und Verwechslungsspiele rankt und kaum eine Beschränkung auf das Glaubwürdige kennt, sondern unwahrscheinliche, dafür aber umso spektakulärere Orte, Ereignisse und Verhaltensweisen akkumuliert, zu deren letzteren ganz grundsätzlich bereits das Singen anstelle des Sprechens zählt. Wie Voltaire beklagt, »die Oper ist ein Schauspiel, in dem man während der Zerstörung einer Stadt Arien trällern muss.«¹² Solche Differenzen sind es, die die Oper vor dem Hintergrund der Tragödiengattung monströs erscheinen lassen, und zwar sowohl die italienische wie die *tragédie lyrique* Lullys, die den Gattungsnormen schon entgegen zu kommen sucht. In Parallele zu der Irritation des juristischen Diskurses, wie sie Foucault erarbeitet hat,¹³ lässt sich hier von einer Irritation des kunstkritischen Diskurses durch das Opern-Monster sprechen: Das Mischwesen nennt sich in der französischen Ver-

10 Hans Brittnacher: »Das Monstrum. Zur Ästhetik des Hässlichen«, in: ders.: Ästhetik des Horrors, Frankfurt/Main 1994, S. 181-223.

11 Vgl. dazu Dills Hauptthesen in »Monstrous Opera« (s. Anm. 1) in Bezug auf die Rezeption Rameaus, S. 3-31.

12 »L'opéra est un spectacle [...], où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville«, aus: Voltaire: »Oedipe, Préface de l'édition de 1730«, in: Œuvres complètes (s. Anm. 1), Bd. 2, S. 52.

13 Michel Foucault: Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975), übers. v. Michaela Ott, Frankfurt/Main 2003, S. 76-107.

sion zwar *tragédie*, aber kann man es überhaupt noch mit den Maßstäben der Tragödie messen? Und wenn nicht, wie soll man dann verfahren? Wie kann man etwas bewerten, von dem man nicht weiß, was es ist? Die radikalsten Verteidiger der Oper schlagen daher vor, sie zu einer eigenen Gattung mit eigenen Gesetzen zu erklären. Das Problem wiederholt sich dann jedoch auf einer anderen Ebene: Lullys *tragédie lyrique* wird zur Norm erklärt, an der sich spätere Komponisten messen lassen müssen, so dass viele neue Werke, allen voran Rameaus *tragédie en musique*, abermals als monströs verurteilt werden. Diese Verurteilung weitet sich sogar auf den Komponisten selbst aus, wie Charles Dill unter Berufung auf das folgende Pamphlet gezeigt hat:

Ich höre, ich sehe den Menschenfresser / den Hals eines Vogel Strauss, gerunzelte Brauen / verbittert, borstig, / krumme Nase – das wahre Antlitz der Satire – / ein Mund zum Töten und nicht zum Lachen, / spitzer Kopf und kurzes Kinn, / hagere Beine.¹⁴

Nicht nur seine Opern, sondern Rameau selbst erscheint hier als Monster.

Die Monstrosität der italienischen Oper, später der *tragédie lyrique* und dann der *tragédie en musique* hat drei Gesichter. Zum einen geht es um ein Strukturproblem. Im Vergleich mit der jeweils etablierten Gattung zeichnet sich die Oper durch ein Zu-viel-von-Allem aus, das Form wie Dramaturgie verwässert: zum Beispiel zu viele Teile, die gar nichts oder nur wenig mit der eigentlichen Handlung zu tun haben, wie in der französischen Oper der Prolog und die Divertissements, die nur der Prachtentfaltung dienen; zu viele stereotype Szenen, die ebenfalls nur notdürftig in die Handlung eingebunden sind und vor allem den Spektakel-Charakter gewährleisten sollen, wie große Schlachten, heftige Stürme oder Traumszenen; außerdem zu viele stereotype Figuren und ihr Zuhörer, für die das gleiche gilt, z.B. die Zauberin und ihre Zaubereien, zu denen spektakuläre Verwandlungen gehören, Dämonen, Zauberinsel, Zauberschloss usw.; des Weiteren zu viele und zu verwirrende Handlungsstränge, wie z.B. in Lullys *Amadis* (1684), deren Handlung ich hier eigentlich *kurz* zusammenfassen wollte, aber an diesem Vorhaben gescheitert bin. Das Problem stellt hier nicht die Unwahrscheinlichkeit der Figuren und Ereignisse dar – dazu kommen wir gleich –, sondern ihre Unmotiviertheit, sowie die daraus resultierende formale Unordnung. Re-

14 »J'entends, je vois l'Anthrophage / Col d'Autruch, sourcil froncé, / Cuirejaune, et de poinl hérisé, Nez creux, vray masque de Satire, / Bouche pour mordre, et non pour rire, / Teste pointu, et cour Menton, / Jambes seches comme Ecriton«, aus: »Chansonnier Maurepas,« »F-Pn«, français 12634: 141-45; zitiert bei Ch. Dill: *Monstrous Opera* (s. Anm. 1), S. 14.

né Rapin kritisiert beispielsweise 1675 die Nichteinhaltung der aristotelischen Einheit der Handlung damit, dass dem Stück auf diese Weise seine Richtung und damit seine Ordnung abhanden komme. Das Resultat ist monströs: »Ohne diese Ordnung werden die schönsten Figuren monströs und den Extravaganzen vergleichbar, die Horaz zu Beginn seiner Poetik lächerlich nennt.«¹⁵ Ähnlich argumentiert auch Jean de Serré de Rieux 60 Jahre später: »Indem die Regeln des Theaters dem Zufall geopfert werden, werden sie durch monströse Züge vergewaltigt.«¹⁶ Bei Rameau betrifft das Zu-viel-von-Allem im Vergleich mit Lullys *tragédie* auch die Musik, die in seinen Opern größeren Raum einnimmt und einen höheren Stellenwert hat. Die Zeitgenossen bringen ihre Irritationen darüber, wie Charles Dill gezeigt hat, in Metaphern der Unverständlichkeit zum Ausdruck.¹⁷ Sie sprechen von: »cacophonie extraordinaire; un[e] grêle ou un orage, un charivari ou un sabat; miaulement«,¹⁸ von akustischer Monstrosität also, wenn man so will. In der berühmten Textstelle, auf die sich Rapin in der gerade zitierten Passage bezieht, liegt die Monstrosität aber nicht nur in der Dispartheit der Figuren und Handlungsstränge, sondern schon in der Unwahrscheinlichkeit der Figuren selbst begründet. Denn Horaz schreibt:

Stellt es euch vor: ein menschlich Haupt auf dem Hals eines Rosses! / Also verlangt es die Laune des Malers. Und wo er sie findet, / sucht er die Glieder zusammen und schmückt sie mit buntem Gefieder, / Oben ein reizendes Mädchen, wird's unten ein schwimmendes Scheusal.¹⁹

Damit komme ich zur zweiten Dimension der Monstrosität der Oper, bei der es um ein inhaltliches Problem geht. In der Oper tauchen von Anfang an zahlreiche Figuren auf und geschehen Ereignisse, die der Forderung nach *vraisemblance* radikal widersprechen, z.B. beschwört noch in Ra-

15 »Sans cet ordre les figures les plus belles deviennent monstrueuses et semblables à ces extravagances qu'Horace traite de ridicules, au commencement de sa »Poétique«, aus: René Rapin: Les Reflexions sur la poetique de ce temps et sur les ouvrages des poetes anciens et modernes, ed. E.T. Dubois, Paris 1675, reprint, Genf 1970, S. 77.

16 »La regles de la Scène au caprice immolées / Par des traits monstrueux s'y trouvent violées.« In: J. de Serré de Rieux: Les Dons des enfans (s. Anm. 2), S. 104.

17 Vgl. Ch. Dill: Monstrous Opera (s. Anm. 1), S. 14.

18 »Dissertations sur la musique italienne & françoise«, Mercure de France, November 1713, S. 3-62, hier: S. 27-28; Noël-Antoine Pluche: La Spectacle de la nature, überarb. Ed., 9 Bde, Paris 1755, S. 104.

19 Horaz: De arte poetica liber / Die Dichtkunst; übers. Horst Rüdiger, Zürich 1961, S. 13.

meaus *Zoroastre* von 1756 der böse Zauberer Abramane, der mehrfach in seinem Feuerwagen durch die Lüfte braust, Dämonen herauf, um die Thronfolgerin Amélite zu kidnappen und versteckt deren mit ihm verbündete Schwester in einer Wolke, während der gute Zauberer Zoroastre, durch ein magisches Ritual vorbereitet, mithilfe seiner Geister gegen Abramane kämpft und u.a. das Zauberschloss, in dem Amélite gefangen ist, durch Einsatz seiner Magie zerstört. Schließlich greifen die von Zoroastre gerufenen Götter in den Kampf ein und zerstören den bösen Abramane und seine Gehilfen mit einem Donnerschlag. Diejenigen Kritiker, die die Oper als eigenständige Gattung etablieren wollen, erklären die Eigenart der Oper, dass sie sich um *vraisemblance* nicht zu kümmern scheint, sogar zu einem ihrer Hauptmerkmale. Gleichzeitig ist es im ästhetischen Diskurs im Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts aber bereits so, dass jede inhaltliche Verletzung der *vraisemblance* als monströs begriffen wird. Hier berührt sich die Metaphorik des Monströsen mit den Debatten um das *merveilleux*, das in den zeitgenössischen Poetiken einen schweren Stand hat. Denn monströs, so ließe sich im Hinblick auf diese Poetiken definieren, ist genau dasjenige Wunderbare, das die Grenzen der Wahrscheinlichkeit sprengt. Der Artikel in der *Encyclopédie* definiert das erlaubte Wunderbare entsprechend:

Die Fiktionen und Allegorien, die die Teile des Wunderbaren bilden, gefallen dem aufgeklärten Leser nur, wenn sie der Natur entnommen sind, mit Wahrscheinlichkeit und Korrektheit durchgeführt sind, kurz mit den gängigen Vorstellungen konform gehen.²⁰

In dieser Debatte zeigt sich einmal mehr, dass es beim Monströsen nicht um einen Verstoß gegen die Ordnung der Natur, sondern vielmehr gegen die Ordnung der Kultur geht. Denn die Forderung nach *vraisemblance* meint ja gerade nicht, dass Kunst »wahr« sein soll im Sinne einer Spiegelung der Natur, sondern dass sie in deren Idealisierung den Anschein der Wahrheit haben, d.h. den Konventionen von Plausibilität genügen soll.²¹ Kein Wunder also, dass die Oper, die sich von Anfang an und in der Mitte des 18. Jahrhunderts immer noch auf eben dasjenige Wunderbare

20 »les fictions & les allégories, qui sont les parties du système merveilleux, ne sauroient plaire à des lecteurs éclairés, qu'autant qu'elles sont prises dans la nature, soutenues avec vraisemblance & justesse, enfin conformes aux idées reçues«, aus: D. Diderot/J. d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie* (s. Anm. 7), Bd. 10 (1765), S. 393-395, hier: S. 393.

21 Vgl. L. Daston/K. Park: *Wonders* (s. Anm. 9), S. 212, mit Berufung auf die obige Stelle aus der »Encyclopédie«.

stützt, das die Grenzen der Wahrscheinlichkeit sprengt, von den aufgeklärten Franzosen als monströs beurteilt wird.

Doch warum ist das in der Oper so? Könnte sie, angesichts der heftigen Kritik, nicht auch auf ihre monströsen Figuren und Handlungen verzichten? Offenbar ist dies bis ca. 1750 nicht wirklich denkbar. Selbst die radikalsten Verteidiger der Oper kommen nicht auf diesen Gedanken, sondern nur auf den entgegengesetzten, die Oper als eigenständige Gattung ganz und gar von der Forderung nach *vraisemblance* zu entbinden. Das hat mit einem darstellungstheoretischen Problem zu tun, mit dem ich zur dritten Dimension der Monstrosität der Oper komme.²² Seit ihren Anfängen um 1600 wurde die Oper mit einem Vorwurf konfrontiert, der das Herzstück der neuen Kunstform betraf: Warum sollten die Charaktere auf der Bühne singen, wenn dadurch die Wahrscheinlichkeit der Darstellung radikal in Frage gestellt wird? Darauf gab man zwei Antworten. Zum einen wurde der Gesang als Wiederbelebung des gehobenen melodischen Sprechens in der griechischen Tragödie gerechtfertigt. Da diese theoretische Erklärung ein Publikum, das vielleicht zum ersten Mal mit einem gänzlich gesungenen Theaterstück konfrontiert war, allein nicht befriedigen konnte, stattete man die Oper mit *plots* aus, die die Einbeziehung von Musik und Gesang verlangten und insofern die gewünschte Wahrscheinlichkeit herstellten: Orpheus singt die Oper in die Welt und muss seine Magie dreimal, nämlich bei Caccini, Peri und Monteverdi, wiederholen, bis die neue Kunstform etabliert ist.²³ Die Darstellung von Sprache als Gesang, so die Überlegung, ist realistisch für einen *plot*, in dessen Zentrum ein Sänger steht und der zudem in zwei ›Anderwelten‹, nämlich einem idyllischen Arkadien und in der Unterwelt spielt, für deren Bewohner ein ›anderes Sprechen‹ angemessener ist als ein ›normales‹. Mit der gleichen Begründung erlaubte dieser *plot* übrigens auch die Weiterführung der früheren Tradition der *intermedii* und ihrer spektakulären Elemente wie Tanz, Chorgesang, Bühnenmaschinerie und Magie, die nun in die ›Anderwelten‹ der frühen Oper eingebettet wurden.

Diese Strategie, das Unwahrscheinliche des Gesangs als Wahrscheinliches in einer insgesamt andersartigen Welt zu rechtfertigen, wiederholt sich in der Operngeschichte immer wieder, u.a. auch mit der Einführung

22 Vgl. meinem Aufsatz »Musique déguisée«. Jean-Jacques Rousseau und das ›merveilleux‹ der Barockoper« wieder, in dem sich mit Derrida eine Dekonstruktion der Rousseauschen Thesen anschließt (in: Nicola Gess/Tina Hartmann/Robert Sollich (Hg.): Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne. Bielefeld 2008, S. 145-151).

23 Caccini, Peri und Monteverdi komponieren Orpheus-Opern in den Jahren 1600-1606.

und Weiterentwicklung der neuen Kunstform in Frankreich. Auf die Angriffe derjenigen Kritiker, die den Gesang als monströse Perversion des gehobenen Sprechens in der Tragödie empfinden, reagieren die Verteidiger der Oper auch hier mit dem Hinweis, dass in einer Welt, die ganz dem *merveilleux* verschrieben ist, der Gesang die einzig angemessene Ausdrucksform ist, oder, wie Marmontel schreibt: Der Gesang ist das *merveilleux* des gesprochenen Wortes.²⁴ Er ist im Kontext einer uneingeschränkt wunderbaren Welt also nicht monströs, sondern im Gegenteil genügt er der Forderung nach *vraisemblance* viel mehr, als es das normale Sprechen getan hätte. In diesem Sinne äußert sich auch Rousseau über Lullys Librettisten:

Quinault [...] hat wirklich Opern geschrieben. Offenbar hat er gespürt, daß es nur ein einziges Mittel gäbe, den Zuschauern das Lächerliche einer Unterhaltung in Musik zu verschleiern, daß man sie nämlich über sich selbst hinausheben, sie in eine Zauberwelt entführen müsse, etwa in ein Feenreich; daß man sie mithilfe von Überraschungswirkungen und Wunderdingen täuschen müsse, weil sie inmitten außergewöhnlicher Erscheinungen weniger überrascht sein werden, wenn gesungen wird, wo man eigentlich spricht, und getanzt, wo man zu gehen pflegt.²⁵

Dem *merveilleux* kommt also auch bei Rousseau die Funktion zu, den unwahrscheinlichen Gesang zur wahrscheinlichen Äußerungsform innerhalb einer insgesamt unwahrscheinlichen Welt zu machen.

Die Frage, warum die Opernfreunde der Zeit nicht von den wunderbaren Figuren und Ereignissen lassen können, die von vielen Zeitgenossen als monströs gescholten werden, ist damit beantwortet. Sie sind notwendig, um die offenbar viel größere Gefahr einer Monstrosität der Darstellung, d.h. einer Unwahrscheinlichkeit des Gesangs, zu bannen. Doch was hat es genau mit dieser Gefahr auf sich? Paradox an der eben be-

24 Paraphrasiert nach A.R. Oliver: *The Encyclopedists as Critics of Music*, New York 1947, S. 53.

25 »Quinault [...] a fait précisément des Opera. Il a senti qu'il n'y a avoit qu'un seul moien pour déguiser aux spectateurs le ridicule qu'il y a de faire la conversation en musique; qu'il faloit les enlever à eux même, les transporter dans un monde enchanté, dans le séjour des fées; les étourdir à force de surprenant et de merveilleux: afin qu'au milieu de tant de choses extraordinaires ils fussent moins surpris de n'y voir parler qu'en chantant et marcher en dansant.«, aus: J.-J. Rousseau: »Lettre sur l'opéra italien et français«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Band V: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris 1995, S. 249-257, hier: S. 252. Deutsch: Jean-Jacques Rousseau: *Musik und Sprache*. Ausgewählte Schriften, übers. v. Dorothea u. Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 11.

schriebenen Argumentation ist ja, dass die Forderung nach *vraisemblance* in Bezug auf den Opernplot nur aufgegeben wird, um sie umso strikter in Bezug auf den Gesang anzuwenden. So wird ausgerechnet das *merveilleux* zur Hüterin einer opernimmanenten *vraisemblance* und damit der Illusion des Zuschauers erklärt. Diese Paradoxität veranlasst Rousseau bald, sich auf die Suche nach einer anderen Strategie zu machen, die die Monstrosität des Gesangs bannen kann, ohne dabei auf das immer schon der Monstrosität verdächtige *merveilleux* zurückgreifen zu müssen. Eine zentrale Rolle kommt bei dieser anderen Strategie dem Konzept der Imitation zu. Denn Rousseau erklärt die Oper des *merveilleux* nun als eine aus der Unfähigkeit der Musik zur Imitation resultierende Verlegenheitslösung:

Wie hätte man schon im Theater eine Musik, die nichts darzustellen vermochte, besser einsetzen können als bei der Darbietung von nicht existierenden Dingen, bei denen niemand das Abbild mit dem wirklichen Gegenstand vergleichen konnte? Es ist ganz unmöglich, sicher zu sagen, ob man durch die Gegenwart des Wunderbaren so angeführt würde wie durch seine Darstellung [...].²⁶

Umgekehrt leitet er die Entstehung einer anderen, besseren Art von Oper aus der neu gewonnenen Fähigkeit der Musik zur Imitation ab:

Seitdem die Musik darzustellen und zu sprechen gelernt hat, haben die Reize der Gefühle bald jene des Zauberstabes verdrängt, die Bühnen wurde vom Kauderwelsch der Mythologie gereinigt, das Wunderbare durch Anteilnahme ersetzt, die Maschinen der Textdichter und der Zimmerleute wurden zerstört, und so erhielt die Oper eine edlere, weniger monströse Form. [...] Diese viel klügere und normalere Form war zugleich auch die glaubwürdigste; man empfand, daß es die Hauptaufgabe der Musik war, sich selbst vergessen zu machen, und daß, wenn sie im Gemüt des Zuschauers Verwirrung und Unsicherheit bewirkt, sie ihn daran hindert, die zärtlichen und pathetischen Gesänge einer seufzenden Heldin von den wahren Akzenten der Leidenschaft zu unterscheiden [...].²⁷

26 »car quel meilleur usage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister, et sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le seroit par sa présence«, aus: J.-J. Rousseau: »Opéra«, in: ders.: Dictionnaire de Musique, in: ders.: Œuvres complètes (s. Anm. 24), Bd. V, S. 948-962, hier: S. 953. Deutsch: J.-J. Rousseau: Musik und Sprache (s. Anm. 24), S. 290.

27 »Aussi dès que la Musique eut appris à peindre et à parler, les charmes du sentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette, le Théâtre fut

Dieser Operngeschichte zufolge wird das *merveilleux* in dem Moment durch ein wahrscheinlicheres Bühnengeschehen ersetzt, in dem der Gesang die Fähigkeit zur Repräsentation erlangt hat, d.h. als eine Folge von (auf Imitation basierenden) Zeichen funktioniert. Denn nun nimmt der von der Musik bewegte Zuschauer, so Rousseaus Hoffnung, den Gesang als Gesang gar nicht mehr wahr, sondern nur noch das von ihm Repräsentierte, nämlich die Sprache der Leidenschaften der Bühnencharaktere. In der italienischen *opera buffa* und später auch in Glucks Reformopern sieht Rousseau dieses Ideal verwirklicht.

Die darstellungstheoretische Dimension der Monstrosität der Oper liegt also darin, dass der Gesang im Vergleich zum Sprechen zu stark auf die Zeichenebene aufmerksam macht. Er stellt, wenn man so will, die Materialität des Zeichens auf Kosten seiner Bedeutung in den Vordergrund der Rezeption. Daher auch die Kritik vieler Zeitgenossen an einer übergroßen Sinnlichkeit der Oper, die, so ihre Befürchtung, nicht nur die Amoral fördere, sondern vor allem vom eigentlichen Drama abzulenken drohe. Durch den monströsen Gesang wird das Bühnengeschehen permanent in seiner Materialität und Theatralität ausgestellt, statt den Zuschauer für die Dauer der Aufführung an der dargestellten Welt partizipieren zu lassen. Daher ist die Bedrohung, die von ihm ausgeht, ungleich größer als diejenigen der anderen beiden Dimensionen der Monstrosität der Oper. Anders als frühere Verteidiger der Oper traut Rousseau dem *merveilleux* gerade nicht zu, dieses Problem zu beheben, weil es aufgrund seines eigenen Ignorierens der Grenzen der *vraisemblance* genau den gleichen Effekt auf das Publikum zu haben und somit gewissermaßen zur szenischen Verkörperung der Monstrosität des Gesangs zu werden droht. An seine Stelle tritt das ausdrucksästhetische Ideal von der Vokalmusik als Sprache der Leidenschaften, das in einer Theorie des Sprachursprungs im Gesang seine Rechtfertigung findet. Rousseau verabschiedet sich so von der italienischen wie französischen Barockoper und ihren Vertretern und bald folgen ihm darin auch seine Zeitgenossen. Damit gehörte die Barockoper mit ihrer dreifachen Monstrosität erst einmal der Vergangenheit an – um in den letzten Jahrzehnten des 20.

purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut substitué au merveilleux, les machines de Poètes et des Charpentiers furent détruites, et le Drame lyrique prit une forme plus noble et moins gigantesque [...]. Cette forme plus sage et plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illusion; l'on sentit que le chef-d'œuvre de la Musique étoit de se faire oublier elle-même, qu'en jettant le désordre et le trouble dans l'âme du Spectateur elle l'empêchoit de distinguer les Chants tendres et pathétiques d'une Héroïne gémissante, des vrais accens de la douleur«. Aus: Ebd., S. 953f. Deutsch: Ebd., S. 290.

Jahrhunderts von einem an der Ausstellung von Theatralität interessierten Musiktheater wieder neu entdeckt zu werden.²⁸

Literatur

- »Dissertations sur la musique italienne & françoise«, *Mercure de France*, November 1713, S. 3-62.
- Brittnacher, Hans: »Das Monstrum. Zur Ästhetik des Hässlichen«, in: ders.: *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt/Main 1994, S. 181-223.
- Daston, Lorraine/Katherine Park: *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*, New York 1998.
- Diderot, Denis/Jean d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751-1780.
- Dill, Charles: *Monstrous Opera. Rameau and the Tragic Tradition*, Princeton 1998.
- Foucault, Michel: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)* übers. v. Michaela Ott, Frankfurt/Main 2003.
- Gess, Nicola/Tina Hartmann/Robert Sollich (Hg.): *Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne*, Bielefeld 2008.
- Horaz: *De arte poetica liber / Die Dichtkunst*; übers. v. Horst Rüdiger, Zürich 1961.
- Le Dictionnaire de l'Académie françoise*, Paris 1694.
- Mably, Gabriel Bonnot de: *Lettres a madame la marquise de Pa [...] sur l'opéra*, Paris 1741, (facsimile) New York 1978.
- Oliver, Alfred R.: *The Encyclopedists as Critics of Music*, New York 1947.
- Pluche, Noël-Antoine: *La Spectacle de la nature*, überarb. Edition in 9 Bänden, Paris 1755.
- Rapin, René: *Les Reflexions sur la poetique de ce temps et sur les ouvrages des poetes anciens et modernes*, ed. E.T. Dubois, Paris 1675, reprint, Genf 1970.
- Richelet, Pierre: *Dictionnaire françois*, Genf 1685.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, übers. v. Dorothea u. Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984.
- Ders.: *Œuvres complètes, Band V: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris 1995.
- Saint-Mard, Toussaint Rémond de: *Reflexions sur l'opéra*, Den Haag 1741, (facsimile) Genf 1972.

28 Vgl. dazu N. Gess/T. Hartmann/R. Sollich (Hg.): *Barocktheater heute* (s. Anm. 22).

Serré de Rieux, Jean de: Les Dons des enfans de Latone: La musique et la Chasse du cerf, poèmes dédiés au roy, Paris 1734.

Voltaire, François-Marie Arouet de: »Oedipe, Préface de l'édition de 1730«, in: Œuvres complètes de Voltaire, Paris 1883-1885, Bd. 2.

Ders.: »Monstres«, in: Dictionnaire philosophique, in: Œuvres complètes de Voltaire, Paris 1883-1885, Bd. 20.

Ders.: »Candide«, in: Œuvres complètes de Voltaire, Paris 1883-1885, Bd. 21 (dt.: Die Romane und Erzählungen, Potsdam 1920, Bd. 1).

