

Rezension zu

Hanjo Kesting: Bis der reitende Bote des Königs erscheint. Über Oper und Literatur.

Göttingen: Wallstein 2017. ISBN

978-3-8353-3126-6. 415 S., Preis: € 24,90.

von **Michael Berger**

Die Frage nach dem Verhältnis von Wort und Ton, Libretto und Komposition durchzieht die gesamte 400-jährige Operngeschichte; sie wurde bereits ausgiebig diskutiert und je verschiedentlich beantwortet. Hanjo Kesting legt mit seinem Buch *Bis der reitende Bote des Königs erscheint* gewissermaßen eine Einführung in das Thema vor. Anstatt jedoch historische Entwicklungen linear aufzuzeigen, setzt der Autor auf lebendig erzählte Episoden, die einen Eindruck vermitteln sollen von der Entstehung bedeutender Kunstwerke und von der Schwierigkeit künstlerischer Zusammenarbeit. Kesting, langjähriger Kulturredakteur und Verfasser zahlreicher Schriften zu literarischen und musikalischen Themen, liefert in seinem Buch 19 essayistische Portraits, welche Wechselwirkungen zwischen Literatur und Musik in ihrer jeweiligen Zeit beispielhaft darstellen. Das Buch wird von einer kurzen Skizze der Problematik eingeleitet. Der anschließende Hauptteil ist in vier Abschnitte gegliedert; der erste Teil behandelt das 18. Jahrhundert in beispielhaften Episoden. Die drei darauffolgenden Teile beschäftigen sich mit dem 19. Jahrhundert, der Operette und dem 20. Jahrhundert.

Bezeichnenderweise beginnt Kesting seine 'Geschichte' nicht etwa mit einem Librettisten der frühen höfischen Oper wie Ottavio Rinuccini, sondern mit Pietro Metastasio. Dieser hatte mit seiner metrischen Exaktheit die Standardisierung der Form ermöglicht und verlieh ihr "eine bis dahin unbekannte Ordnung" (S. 36); er prägte die Opernlibrettistik so-



mit noch bis weit ins 19. Jahrhundert entscheidend mit. Seinen Libretti bescheinigt Kesting einen derart hohen künstlerischen Anspruch, dass er vom "Dichterfürst Metastasio" (S. 38) schreibt; für Kesting präsentiert sich Oper hier erstmals als 'literarisch wertvolles' Phänomen. Lorenzo Da Pontes Zusammenarbeit mit Mozart beschreibt er im Folgenden vor allem in Hinblick auf die politisch-sittlich brisante Dimension in *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*, welche der Librettist als geschickter Bearbeiter sogar dem Kaiser schmackhaft machen konnte. In seiner Abhandlung zur *Zauberflöte* ist Kesting insbesondere daran gelegen, Emanuel Schikaneder zu verteidigen, der "eine Textvorlage schuf, an der Mozarts Genie sich entzünden konnte" (S. 78), "wenn es auch Mozart war, der die bunte Thea-

terwelt erst zu wirklichem Leben erweckte" (S.87). Hier sei kein klassisches literarisches Genie am Werk, jedoch ein Theatermann, der es verstanden habe, "ein[en] Flickenteppich von bunter, ja chaotischer Vielfalt" (S. 81) in ein "einfaches, planes Handlungsgerüst" (S. 81) zu verpacken; Kesting will dieses "– angebliche oder wirkliche – Missverhältnis von Text und Musik" (S. 78) untersuchen. Dabei wählt er wiederum einzelne, illustrierende Beispiele aus, anstatt seine Verteidigung systematisch zu argumentieren. Die geschickte Planung des Buches verdeutlicht Kestings Standpunkt dennoch, oft auch implizit. Etwa, wenn der Autor – mehr zwischen den Zeilen – aufzeigt, dass die Oper in der Zeit des späten Mozart ein gutes Libretto genauso benötigte wie gute Musik. In seiner Apologie Schikaneders, dessen Libretto vielfach aufgrund seiner "läppische[n] Handlung" und seines "triviale[n] Text[es]" (S. 78) kritisiert wurde, blitzt bereits die recht subjektive Färbung durch, welche sich durch den ganzen Band ziehen wird.

Ein weiteres Problem des Buchs zeigt sich im ersten Kapitel des zweiten Teils, der dem 19. Jahrhundert gewidmet ist: Zwar wird die Entstehung von Carl Maria von Webers und Friedrich Kind's *Freischütz* aus einer Volkssage heraus beschrieben, doch geht es hier überwiegend um die Musik und die Wirkung von Oper anstelle des literarisch-musikalischen Verhältnisses. Besser gelungen sind die Portraits von Felice Romani und Eugène Scribe. Während ersterer die Komprimierung der Szene anstrebte, machte letzterer als berühmtester Librettist Frankreichs die Praxis der Arbeitsteilung zu einem oft nachgeahmten Modell. Doch auch im Scribe-Kapitel lässt sich Kesting mit einer Diskussion der Wagnerschen Kritik an Giacomo Meyerbeer zu einem Exkurs hinreißen, der – wenn auch aufschlussreich – etwas vom eigentlichen Thema wegführt.

Giuseppe Verdis Kollaboration mit Francesco Maria Piave, geprägt nicht nur durch immense Produktivität, sondern auch durch die chronische Unzufriedenheit des Maestros mit seinem Librettisten, zeigt dem Leser wiederum ein spezifisches Wort-Ton-Verhältnis auf: Piave wurde von Verdi zunehmend zum "bloßen Versifizierer vorgegebener Prosaentwürfe"

(S. 147) degradiert; freilich ist diese Zusammenarbeit "weit entfernt von dem imperialen Diktat, mit dem hundert Jahre zuvor ein Dichter dem Komponisten huldvoll die Vertonung seiner wertvollen Texte erlaubt hatte" (S. 158). Auch wenn diese Gegenüberstellungen vielleicht etwas simplifiziert wirken, zeigt sich hier Kestings roter Faden in der Betrachtung der dynamischen Wechselwirkungen von Musik und Text in der Operngeschichte.

Verdi bildet aber durch seine beiden letzten Arbeiten, nunmehr mit Arrigo Boito als Librettisten, sozusagen eine doppelte Übergangsfigur: Ihre Opern erhalten Kesting zufolge durch die unerhörte Verskunst des "Librettist[en] Boito, der keiner sein wollte, und de[s] Komponist[en] Boito, der sich oft keiner zu sein getraute" (S. 164) und die Feinarbeit in dramaturgischen Fragen erneut einen höheren künstlerischen Anspruch. Deutlich wird Boitos spielerische Raffinesse am besten in der übersichtlich präsentierten Gegenüberstellung von Strophen, etwa aus dem *Falstaff* und aus Nicolais *Die lustigen Weiber vom Windsor*, welche sich demselben Sujet bedienen.

Eine Sonderstellung nimmt das nächste Kapitel ein. Ging es bis hierhin hauptsächlich um jeweils eine bedeutende künstlerische Zusammenarbeit, so werden nun konkret Goethes *Faust* und seine operatischen Bearbeitungen thematisiert. Bis hierhin wurden fast ausschließlich die 'opernimmanenten' Dynamiken beleuchtet; nun illustriert Kesting den Einfluss, welche Literatur als eigenständige Form auf die Oper hatte; anhand der Vertonungen von Gounod, Boito und Busoni wird der *Faust* in verschiedenen kulturellen Kontexten skizziert. Sehr gelungen ist auch die Untersuchung Richard Wagners als 'Dichter', in welcher Kesting der "bis ans Verlachen grenzende[n] Kritik" (S. 188) an seinen Operntexten entgegenhält und sowohl die Entwicklung des Wagnerschen Dramas von Anfang an nachzeichnen als auch Wagners Ansichten zur 'Möglichkeit' der Oper als Gesamtkunstwerk anreißen will. Der Vergleich von George Bizets *Carmen* mit der gleichnamigen Novelle von Prosper Mérimée führt dem Leser wiederum anschaulich die strukturellen und konventionellen Di-

vergenzen von Literatur und Oper sowie die Bedingungen der Vertonung vor.

Dem relativ langen Teil über die Oper des 19. Jahrhunderts schließt sich ein Abschnitt über die Operette an. Der Erfolg von Offenbachs gesellschaftskritischen, aber immer publikumsorientierten Arbeiten – so zeigt Kesting – habe dem Librettistenduo Meilhac und Halévy viel zu verdanken; dennoch wurden seine Operetten stark kritisiert – auch in der Literatur, wie das Beispiel Émile Zolas zeigt. Im Portrait von Johann Strauß Sohn argumentiert Kesting, dass das Musiktheater mittlerweile ohne gute Textgrundlagen keine Aussichten auf Erfolg mehr hätte haben können. "Viel spricht dafür", meint Kesting, "dass ihm für seine Operetten nur Textautoren vom Schlage des Pariser Librettisten-Gespanns Meilhac und Halévy fehlten" (S. 278); sein erfolgreichstes Werk, die *Fledermaus*, fußt bezeichnenderweise auf der Vorlage der beiden. Leider krankt das darauffolgende Kapitel über Ralph Benatzky am selben Problem wie zuvor bereits die Ausführungen über den *Freischütz*, sogar in noch stärkerer Ausprägung: Ist mit dem präzisen, anschaulichen Stil, den Benatzky in seinen Tagebüchern pflegt, der Bezug zur Literatur bereits zur Genüge gegeben? Leider scheint Kesting hier das Thema etwas zu verfehlen, auch wenn die Biographie des Komponisten lebendig gezeichnet ist.

Ein weiterer Höhepunkt des Bands, die Beschreibung der Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal, leitet den abschließenden vierten Teil über das 20. Jahrhundert ein. Kesting konzentriert sich hier auf den Briefwechsel der beiden, welcher sowohl die persönlichen als auch die künstlerischen Verschiedenheiten, aber auch ihren hohen Anspruch dokumentiert. Das knappe Kapitel über Strauss und Zweig wirkt im Gegensatz dazu eher wie ein kurzer Nachtrag, wenn auch der politische Opportunismus Strauss' hier im Mittelpunkt steht. Der Band wird mit Kapiteln zu Strawinskys 'Rekonstruktion' der 'alten' Oper, Brechts 'epischer Oper', die "Stellung nehmen und den Text auslege statt ihn bloß zu steigern"

(S. 348) – der Titel der Monographie stammt übrigens aus der *Dreigroschenoper* – und Wystan Hugh Auden, dem 'letzten Operndichter', und seiner Arbeit mit Strawinsky und Henze abgeschlossen. Kesting deutet durch diese Rückbesinnung an die Größe des Textes in der Oper des 18. Jahrhunderts eine Art Kreislauf im künstlerischen Formbewusstsein an und rundet damit sein Buch gekonnt und logisch nachvollziehbar ab.

Die immer wieder aufblitzende Subjektivität und die relativ kleine Anzahl von zitierter wissenschaftlicher Literatur soll hier kein Kritikpunkt sein – um bahnbrechende wissenschaftliche Erkenntnisse geht es Hanjo Kesting in *Bis der reitende Bote des Königs erscheint* auch nicht. Auffällig ist jedoch die nur selten aufblitzende Thematisierung der theatralen und auführungspraktischen Dimensionen der Oper, die ja wesentliche Faktoren dieser Kunstform sind. An manchen Stellen wird der Leser den Eindruck nicht los, dass Kesting die Oper 'nur' als Text-Musik-Gefüge betrachtet. Dabei skizziert er eine recht linear gedachte Operngeschichte, die durch beispielhafte Kollaborationen präsentiert wird; in den meisten Fällen sind die gewählten Punkte jedoch aussagekräftig, sodass das jeweils unterschiedliche Wort-Ton-Verhältnis für den Leser greifbar wird. In diesem Kontext ist die Konzentration auf und der starke Einsatz von zeitgenössischen Quellen ein Pluspunkt: Dies macht die Schilderungen lebendig, auch wenn ein übersichtlicherer Literaturnachweis wünschenswert wäre. Sehr wohl ein Kritikpunkt sind hingegen die bereits angesprochenen Exkurse; dazu zählen auch die wiederholten Seitenhiebe auf das 'Regietheater', die selbst dann wie ein 'ceterum censeo' klingen müssen, wenn der Leser derselben Meinung sein sollte wie der Autor. Diese Mängel schmälern die Qualität des Bandes aber nur unwesentlich: Kesting liefert eine anschauliche Einführung in das Thema, die nicht nur für Quereinsteiger und operninteressierte Laien lesenswert ist.

Autor/innen-Biografie

Michael Berger

Seit 2014 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, der Deutschen Philologie sowie der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien. Derzeit Tutor am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien. Studienschwerpunkte u.a. Oper und Literatur, Medialität der Oper, Librettologie; Europäische Romantik und das Romantische, Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Literatur und Wahnsinn; Apokalyptik, Eschatologie und Visionsliteratur.