

Juliane Vogel

Lärm auf der »wüsten Insel« Simultaneität in Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos«

Aus Zeitgründen kommt es im Vorspiel zu Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos« zu einer drastischen Maßnahme. In der Garderobe des Theaters, bei den Vorbereitungen zu einer festlichen Soiree im Haus des reichsten Mannes von Wien, haben sich die anwesenden Künstler einer unerwarteten Anordnung des Gastgebers zu fügen. Das Abendprogramm, bestehend aus der *Opera seria* »Ariadne« und der italienischen *Buffo*-Posse »Die ungetreue Zerbinetta und ihre Liebhaber« muß gekürzt, d. h. seine Abwicklung beschleunigt werden, ohne daß der Veranstalter auf einen der beiden Programmpunkte verzichten müßte. Auf seinen Wunsch hin werden die zwei musikalischen Darbietungen nicht hintereinander, sondern gleichzeitig aufgeführt:

»[...] es ist nun einmal der Wille meines gnädigen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen.«¹

Die Komödie wie die Tragödie haben sich in den gemeinsamen Raum einer, wie es mehrfach heißt, »wüste[n] Insel«² und in dieselbe Zeit zu finden.

Dieser Gleichzeitigkeitsbefehl ist mehr als nur die Willkür eines ungebildeten Kaufmanns, er bedeutet den Kollaps traditioneller Gattungsordnungen. Die hier nun folgenden Überlegungen möchten die experimentellen Bedingungen aufzeigen, die ihn fällig und möglich machen und zugleich die Folgen benennen, die aus der dekretorischen Aufhebung gattungspoetologischer Unterschiede resultieren. Hofmannsthals Operntext soll dabei auf derselben historischen Bruchlinie angesiedelt werden, auf der auch die europäischen Avantgarden das ästhetische Potential der Simultaneität erkunden. In der »Ariadne auf Naxos« experimentiert Hofmannsthal in einer mit dadaistischen Simultanveranstaltungen

¹ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 18.

² Ebd., S. 19.

gen gleichzeitigen wie auch vergleichbaren Weise mit der akustischen Indifferenz.

Die Bedingungen, denen Hofmannsthals Gleichzeitigkeitsexperiment unterliegt, werden dabei von Anfang an durch die Zeitökonomie des Gastgebers diktiert. Ungeachtet der Proteste der Künstler gilt im Haus des Reichen nur das Argument der Zeitersparnis. Die gleichzeitige Aufführung der beiden Stücke soll pünktlich um neun, mit dem Beginn des Feuerwerks, abgeschlossen sein: »Und zwar so, daß die ganze Vorstellung deswegen auch nicht einen Moment länger dauert.«³ Die musikdramatische Zeit wird berechnet, befristet, mehrfach genutzt und dem Wettbewerb der beiden Gattungen geöffnet. Verkürzung der Zeit und Vermehrung des Geldes treten im Haus des reichsten Mannes von Wien in ein modernes Bedingungsverhältnis.

Die Rolle des Geldes bei der Beschleunigung des Lebenstempos zeigt sich dabei an dem Umstand, daß der Gastgeber ausgerechnet jene Zeit verplant und verknappt, die eigentlich außerhalb des bürgerlichen Arbeitstages gelegen und der feudalen Zeitordnung unterworfen ist: die Zeit des Festes. Die Kapitalisierung der Zeit betreibt er gerade dort, wo er andererseits den Lebensstil von Adel und Hof zu imitieren versucht: im Rahmen einer *Assemblée*, die als eine Spielart ritualisierter aristokratischer Zeitverschwendung gegen jede wirtschaftliche Zeitnutzung ausgerichtet zu sein scheint.⁴ Zwar will der Kaufmann seine Gäste mit einer *Opera seria* beeindrucken, die er sich als ein zentrales Element absolutistischer Herrscherrepräsentation zu eigen macht, doch kapituliert er vor den Zeitforderungen einer höfischen Form, die mit ihren *da capo*-Arien und ihrer sprichwörtlichen Überlänge den Hörer des bürgerlichen bzw. kapitalistischen Zeitalters überforderte. Der Wille zur zeitaufwendigen Repräsentation unterliegt und weicht im Folgenden der Forderung der Kürze: »In Kürze, wenn ich bitten darf!«,⁵ sagt der Haushofmeister, dessen Aufgabe in der Erteilung von Kürzungs- und Beschleunigungsbefehlen besteht. Als ein Sachwalter einer durch Einsparung bewirkten *brevitas* sorgt er für die effiziente Umsetzung des für Hofmannsthals »Ariadne« entscheidenden poetologischen Prinzips. In der Folge werden in der

³ Ebd., S. 18.

⁴ Vgl. Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Frankfurt a. M. ⁵1990, S. 103ff.

⁵ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 9.

Opera seria »gefährliche Längen«⁶ gestrichen und die Rolle des Bacchus halbiert: »Sehen Sie zu, daß er dem Bacchus einiges wegnimmt«.⁷ Auch die Handlung der »Ariadne« läßt sich unter diesen, unter das Gesetz der Beschleunigung und der Kürzung gestellten Umständen »in zwei Worten«⁸ erzählen. Hofmannsthal selbst bedient sich eines ironischen »Telegrafensstil[s]«,⁹ wenn er seine einaktige und auf die Hälfte zusammengestrichene Oper folgendermaßen zusammenfaßt: »Ariadne, von Theseus verlassen, vom Bacchus getröstet, *kurz* ›Ariadne auf Naxos« [...]«¹⁰ (Hervorh. d. Verf.)

Geld aber bewirkt Gleichschaltung nicht nur auf der Ebene der Zeit, sondern auch bei der wechselweisen Verrechnung der (Gattungs-)Unterschiede. Nicht zufällig geht die Mischung des Heroischen mit dem *Buffo*-Element auf die Initiative des reichsten Mannes von Wien zurück. Wie Hofmannsthal in Georg Simmels »Philosophie des Geldes« bzw. in dem Aufsatz »Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens« nachlesen konnte, besitzt vor allem das Geld die Fähigkeit, das Unterschiedliche zusammenzubringen. »Als Werth-Ausgleicher und Tauschmittel von unbedingter Allgemeinheit hat [es] die Kraft, *Alles mit Allem* in Verbindung zu setzen«. (Hervorh. d. Verf.) Es nimmt, wie Simmel weiter ausführt, »den Dingen und, in hohem Maaße, auch den Menschen die gegenseitige Unzugänglichkeit, es führt sie aus ihrer ursprünglichen Isolierung in Beziehung, Vergleichbarkeit, Wechselwirkung über.«¹¹ So liegt es nahe, daß auch Ariadne Georg Simmel zitiert, als sie sich von den Repräsentanten der *Commedia dell'arte* bei der Entfaltung ihres Pathos gestört fühlt. Ihre Beschwerde: »Hier kam alles zu allem«¹² greift eine zentrale Formel aus Simmels »Philosophie des Geldes« auf. Die Klage über die

⁶ Ebd., S. 20.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 173.

⁹ GW RA III, S. 314.

¹⁰ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 173. Über den Zusammenhang von Verkürzung und Simultaneität vgl. den grundlegenden Aufsatz von: Cornelia Vismann: Sprachbrüche im Nürnberger Kriegsverbrecherprozess. In: Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen. Hg. von Stefan Braese. Göttingen 2004, S. 47–67, hier: S. 53.

¹¹ Georg Simmel: Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens. In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1894–1900. Hg. von Heinz-Jürgen Dahne und David P. Frisby. Gesamtausgabe hg. von Otthein Rammstedt. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1992, S. 215–234, hier: S. 224.

¹² SW XXIV Operndichtungen 2, S. 29.

Invasion der Komödie in den Geltungsraum der Tragödie ergeht dabei vom Standpunkt der Gattungsreinheit, und umgekehrt: Einmal mehr erweist sich, daß die klassizistische Trennung der Gattungen vor allem der Sicherung der tragischen Wirkungssphäre diene, in welcher die Leidenschaften sich ungehindert aussprechen sollten, ohne auf profane Gegenmächte zu stoßen. Auf diese Weise wird der Zusammenbruch der Gattungsgrenzen als Folgeerscheinung einer modernen Ökonomie gekennzeichnet, die das Unzusammengehörige miteinander in Beziehung setzt und zugleich seine Differenzen kassiert. Durch den Eingriff des Äquivalenzprinzips in die Ordnung der Gattungen bzw. durch »Wertausgleichung« des Verschiedenen wird neben dem Unterschied zwischen *seria* und *buffa* auch jeder andere Unterschied eingeebnet. Die Indifferenz des Geldes gegenüber dem spezifischen Gebrauchswert der Ware schlägt sich in der Promiskuität des dramatischen Gebildes nieder.

Auf eine paradoxe Weise führt dieser Kürzungsbefehl des Kapitalisten jedoch nicht nur zur Zerstörung einer durch Unterscheidungen konstituierten Gattungsordnung, in anachronistischer Entstellung spiegelt er zugleich auch ein Theater, das in der Geschichte des Theaters als vormodern und durch die bürgerliche Bühne überwunden galt. Die Einführung einer kapitalistischen Zeitökonomie in die »Ariadne« bedeutet zugleich den Rückfall in die aus komischen und ernsten Gattungen gemischte Form der »Haupt- und Staatsaktion« bzw. in die Form der »mythologischen Karikatur«, wie sie durch das Wiener Volkstheater Anfang des 18. Jahrhunderts entwickelt wurde.¹³ Was also zunächst als ein Symptom kapitalistischer Korruption erscheint: die Eliminierung traditioneller Gattungsgrenzen, zeigt sich zugleich als ein Relikt vormoderner volkstheatraler Dramaturgie, dessen Vorgaben für das gesamte musikalische Theater Hofmannsthals bis hin zur »Frau ohne Schatten« und zur »Arabella« bestimmend bleiben. Die moderne Krise der Gattungen wird damit im Spiegel eines Theaters eingefangen, das den durch Gottsched

¹³ Vgl. Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien 1952, S. 537. Das Funktionieren einer »mythologischen Karikatur« beschreibt Otto Rommel anhand der »Ariadne auf Naxos« von Perinet, der in das 1770 entstandene gleichnamige Monodrama von Georg Benda komische Intermezzi einführte. »Sie übernimmt den Text vielfach wörtlich, setzt aber komische Chöre und Arien, mitunter auch kleine burleske Duette dazu. Original und komische Interludien stehen noch unverbunden nebeneinander.« Vgl. auch: Jürgen Hein: Das Wiener Volkstheater. Darmstadt 1997, S. 33ff.

und Sonnenfels vertretenen Reinigungsdebatten des 18. Jahrhunderts vorauslag und sich in Wien bis in die Moderne hinein behaupten konnte. Wie andere Werke Hofmannsthals wird auch die »Ariadne« durch einen produktiven Anachronismus organisiert, der sein diagnostisches Potential in der paradoxalen Verbindung vormoderner und moderner Phänomene entfaltete.

In der »Ariadne« liegen die Dinge jedoch noch komplizierter. Um die Gleichzeitigkeit zweier gegensätzlicher Gattungssphären zu inszenieren, griff Hofmannsthal im Fall der vorliegenden Oper auf ein konkretes Vorbild der Opernliteratur des 18. Jahrhunderts zurück, welches seinerseits die Lockerung regelpoetischer Vorschriften im Kontext einer auf die Aufhebung der Ständeklausel zielenden bürgerlichen Ästhetik voraussetzte. Die moderne und unter Zeitdruck geratene »Ariadne« kommuniziert auf komplexe Weise mit einem Werk des 18. Jahrhunderts, das die komische und ernste Gattung zu einem Zeitpunkt vereinigt hatte, als sich die Grenzen zwischen *seria* und *buffa* historisch aufzulösen begannen. Hofmannsthals Oper setzt sich in Handlung, Konfiguration und Wortlaut mit Joseph Haydns Oper »L'Isola disabitata« von 1779 auseinander, die auf einem Libretto von Pietro Metastasio basierte und 1909 unter dem Titel »Die wüste Insel« an der Wiener Staatsoper wiederaufgeführt worden war.¹⁴ Die Hervorhebung des Schauplatzes sowie die leitmotivisch betonte Gegenwart der »wüsten Insel« in Hofmannsthals Operntext muß mit dieser Wiederaufnahme in Verbindung gebracht werden.

Haydns Werk gehört einem im 18. Jahrhundert beliebten und gepflegten musikdramatischen Genre an. Es gilt als Beispiel für die sogenannte Inseloper der Aufklärung, die abseits höfischer Schauplätze und ihrer Beschränkungen neue dramaturgische Freiheiten eröffnete und die allmähliche Auflockerung der Gattungskonventionen vorantrieb. Auf der Insel war die experimentelle Zusammenstellung des Unzusammengehörigen möglich. Verwirrung und Überschneidung kennzeichneten die insulare Dramaturgie, die sich über die Mischungsverbote der klassizistischen Regelpoetik hinwegsetzte und dabei auch solche Personen zusammenführte, die auf der regulären Bühne nicht miteinander in Kontakt treten durften. In dem leeren, »absichtlich verengten Raum« der zumeist von

¹⁴ Haydns »L'Isola disabitata« wurde am 29. Mai und 3. Juni 1909 im Wiener Hof-Operntheater gegeben. Vgl. Hoftheaterzettel der K. u. k. Hoftheater-Druckerei »Elbemühl«, Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

Carlo Gozzi inspirierten »Schiffbruchspastoralen«¹⁵ kam es zur zwanglosen Annäherung des Hohen an das Niedere und zu hybriden dramaturgischen Bildungen. Einerseits gaben diese Inselopern mit Vorliebe den heroischen Frauengestalten Gelegenheit zum Lamento über ihr Verlassensein, andererseits führten sie kontrastierende *Buffo*-Figuren ein, die der Trauer der Heroine und dem Ernst des heroischen Partners eine heitere Liebeslehre entgegensetzten. Gerade auf der »wüsten Insel« Haydns findet ein solcher ständiger Perspektivenwechsel zwischen komischem und ernstem Gattungsstandpunkt statt.

Aber auch aus vielen anderen Gründen sind Hofmannsthals Ariadne und Zerbinetta ohne die Schwestern Costanza und Silvia aus der »Isola disabitata« nicht denkbar, die nach einem Schiffbruch gemeinsam auf eine »wüste Insel« verschlagen werden. An die durch Haydn und Metastasio vorgegebene Konstellation müssen sie nur anknüpfen. Schon Metastasios Libretto hatte gezeigt, wie sich zwei Frauenfiguren auf unterschiedliche Weise mit der Liebe befassen: Costanza beklagt die vermeintliche Untreue ihres Liebsten Gernando, der sie allem Anschein nach auf der Insel im Stich gelassen hat und stimmt das obligate Insel-Lamento der Ariadne-Figuren an. Silvia, die die *Buffo*-Rolle übernimmt, pflegt demgegenüber einen spielerischen Umgang mit der Liebe und bahnt damit der Zerbinetta Hofmannsthals den Weg.¹⁶ Schon auf der

¹⁵ Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Stuttgart 1965, S. 239f. . »Die wüste Insel« lautet auch der Titel einer anderen Inseloper von Scarlatti und Carlo Goldoni (1757). Das Genre der Inseloper wurde vor allem in Schloß Eszterhazy gepflegt. Vgl. auch Haydns Oper »Alcina«, Gazzanigas »L'isola di Alcina« bzw. Sacchinis »L'isola d'amore« und Martinis »L'Isola del Piacere«. Vgl. **The New Grove Dictionary of Opera**. Hg. von Stanley Sadie. New York 1992.

¹⁶ Vgl. »Die wüste Insel«. Singspiel nach Metastasio von August Gottlieb Meißner. Leipzig 1778. Die Übereinstimmungen zwischen Hofmannsthals Text und Metastasios Libretto sind vielfältig. Hier wie dort ist die Verlassene in einer Höhle untergebracht, und hier wie dort wird der »Seria«-Heldin von Seiten der »Buffo«-Heldin Tröstung angeboten. (»Silvia: O! Bey meiner Schwesterliebe, / Vermindere deinen Gram! / Sprich selbst, was kann ich thun? Womit dich trösten?« [S. 7]). In beiden Stücken ist diese Tröstung umsonst. Wenn Sylvia nach vergeblichen Tröstungsversuchen singt: »Oft bitt' ich, schmäle, droh' und rathe; / Doch all umsonst« (S. 8), sagt Hofmannsthals Harlekin stellvertretend für die Komödiantentruppe: »Es ist alles vergebens.« Wie Hofmannsthals Ariadne ist auch Haydns Costanza der Unterwelt näher als dem Leben: »Steigt herauf, ihr bange Schatten! / Winke bald mir, ödes Grab! Längst der Menschheit abgestorben, / Schweb ich, wie ein Geist, umher; / Und der Hoffnung Morgenröthe / Dämmert meinem Blick nicht mehr.« (S. 7) – Weder bei Hofmannsthal noch bei Metastasio / Haydn antwortet die tragische Heldin auf Nachfragen von Seiten der Komödie. Beklagt Zerbinetta das Ausbleiben einer Antwort in Hofmannsthals »Ariadne«, ruft Haydns Sylvia: »Gott! – Gott! – Sie hört mich nicht! – Todt jeder Sinn, / Starr jedes Glied.« (S. 27). Auch das Rondo der Zerbinetta, in der sie die Schwankungen zwischen ambivalenten Gefühlszustän-

»Isola disabitata« Haydns und Metastasios traf die Allmacht der Klage auf den Einspruch der Komödie. Im Wechsel leichter und ernster Nummern wurden verschiedene Liebesphilosophien in verschiedenen Atmosphären modelliert. Dieses ist um so bemerkenswerter als Metastasio, der als die maßgebliche Autorität der *Opera seria* mehrere Jahrzehnte lang normensetzende Libretti geschrieben hatte, nun in einer halben Wendung zur *Opera buffa* selbst die Regeln zu lockern schien, denen er in seinen Operndichtungen gefolgt war.¹⁷

Dabei wurde die ständische Annäherung der beiden Gattungslager vor allem dadurch erleichtert, daß die gegensätzlichen Genres durch die Schwestern Costanza und Silvia besetzt waren. Auf der »Isola disabitata« ist die Übersetzbarkeit der einen Gattungssprache in die andere schon aus familiären Gründen gewährleistet, und wenn sich am Ende beide Parteien in der Harmonie eines gemeinsamen Schlußquartetts finden, entfaltet sich das Harmonie-Potential der Gleichzeitigkeit nicht nur im Akkord endlich vereinigter Gattungssphären, sondern auch im musikalischen Zusammenklang.¹⁸

Angesichts dieser Gemeinsamkeiten zeichnen sich die gravierenden Unterschiede zwischen Vorlage und moderner Operndichtung umso deutlicher ab. Wenn Hofmannsthal noch einmal die gemischte Gattung der Inseloper zitiert, dann nicht, um ein obsoletes bürgerliches Harmonisierungsmodell in Erinnerung rufen. Seine Wiederbelebungen gelten, wie sich gerade in der Zusammenarbeit mit Richard Strauss zeigt, »nur für ein einziges Mal«. ¹⁹ Sie verstehen sich als »einmalige [] Experiment[e]«²⁰,

den, Treue und Treulosigkeit beschreibt, ist bei Metastasio vorgebildet. Als Silvia zum ersten Mal ein männliches Wesen sieht, sagt sie: »Noch glaub ich dem einen ganz mich gehörend, / Noch mein ich mir selber so sicher zu sein, / Da mischt sich im Herzen leise betörend / Schon einer nie gekosteten Freiheit, / Schon einer neuen verstohlenen Liebe / Schweifendes, freches Gefühle sich ein!«. In einem ähnlichen Metrum und einer ähnlichen Übergangssituation heißt es dort: »Ist dieß Jammer? Ist dieß Wonne? / Anders glänzt mir nun die Sonne; / Anders schimmert mir das Meer, / Und des Eylands steile Küste / Scheint mir nicht die alte mehr.« (S. 24)

¹⁷ Vgl. Michele Calella: Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper. In: Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt (Hg.): Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999, Tübingen 2002, S. 103–123.

¹⁸ Um diese Absicht zu unterstreichen, ersetzte Haydn den von Metastasio vorgesehenen Schlußchor durch das Quartett der vier Protagonisten. Vgl. *The New Grove Opera Dictionary*. Hg. von Stanley Sadie. New York 1992, S. 830: »The final quartet brings Metastasio's original chorus up to date.«

¹⁹ Hofmannsthal an Strauss, 21. September 1921. In: BW Strauss (1978), S. 213f.

²⁰ Hofmannsthal an Strauss, 13. Dezember 1912. In: Ebd., S. 206. Zu diesen Wiederherstellungen vgl. das Nachwort in: Juliane Vogel (Hg.): Hugo von Hofmannsthal: Operndichtungen. Salzburg 1994, S. 474ff.

die die einmal gewählte und zitierte Form in einem unwiederholbaren ästhetischen Moment verspielen. »Die Formen beleben und töten«²¹ – mit diesen programmatischen Worten beschreibt Hofmannsthal selbst das Verfahren, mit dessen Hilfe er die höfischen Gattungen noch einmal als verschwindende vor Augen führt. Sein Interesse richtet sich weder auf die *imitatio* gültiger Dichtungsmuster im Sinn klassizistischer Regelpoetik, noch auf die historistische Restauration eines dramatischen Musters aus dem 18. Jahrhundert, es ist statt dessen auf eine Zerstörung ausgerichtet.²² In einer Auseinandersetzung mit Haydns »L'Isola disabitata« führt Hofmannsthal nicht die Harmonisierung, sondern das Ende der Gattungsordnung vor. Als ein tragfähiges Modell zur Aufhebung sozialer Widersprüche und symbolischer Grenzen kommt die »Ariadne« nicht mehr in Frage.

Dabei scheint er zunächst auch im Rahmen der Simultanveranstaltung die Gattungsunterschiede zu betonen. Vordergründig gesehen verhindert Hofmannsthals dramatisches Experiment die Vereinigung der Sphären, um die es Haydn und Metastasio in ihrer Oper gegangen war. Der Dialog unter Gattungen und Ständen wurde in seiner Oper abgestellt. Ariadne und Zerbinetta bilden eine dissonante Konfiguration, die nicht durch Harmonie, Annäherung und Verwandtschaft, sondern, wie es Hofmannsthal selbst formuliert, »durch Nichtverstehen«²³ zustande kommt. Vor allem auf Seiten der Traurigkeit werden die »Abstände«²⁴ zur Komödie hervorgehoben und im weiteren Verlauf verstärkt. »Ja, es scheint, die Dame und ich sprechen verschiedene Sprachen!«,²⁵ kommentiert Zerbinetta das abweisende Verhalten der Heroine, die sich allen Übersetzungsversuchen und allem Trost von Seiten der Komödie verweigert. Um 1900 kommen das heroische und das komische Lager nicht mehr in der Figur des »Menschen« zusammen, die den Partikularismus der Stände wie der Gattungen überwinden sollte, sondern in einer komplexen und hörbaren Form der Gleichgültigkeit. Gemeinsamer Fluchtpunkt von *seria* und *buffa* bei Hofmannsthal war die akustische In-

²¹ GW RA III, S. 269.

²² Vgl. Hannelore und Heinz Schlaffer: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt a. M. 1975.

²³ Vgl. Günther Erken: Hofmannsthals dramatischer Stil. Untersuchungen zur Symbolik und Dramaturgie. Tübingen 1967, S. 42f.

²⁴ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 24.

²⁵ Ebd., S. 33.

differenz, die aus dem Zusammenbruch der normativen Gattungspoetik resultierte und in der Idee der Simultaneität sinnfällig wurde. Der Befehl des Haushofmeisters zielte auf einen virtuellen Lärm, der als der Grenzwert der Oper auch dann in Betracht gezogen werden muß, wenn er nicht zu hören ist. Quintessenz und Resultat akustischer Gleichzeitigkeit ist das Geräusch, das Getöse und nicht der expressive Ton, der an der musikalischen Oberfläche der Oper zu triumphieren scheint.²⁶

Zwar realisiert sich die Gattungsmischung der »kleinen Oper« oberflächlich gesehen immer noch als ein Capriccio bzw. als ein Wechselspiel von Lamento und komischem Intermezzo. Streng genommen erfüllt das »Ariadne«-Libretto die Forderung nach Gleichzeitigkeit nicht. Dennoch können die Spuren des Lärms gelesen werden. In einer der Vorstufen zur Befehlsszene des Haushofmeisters war Hofmannsthal schon einmal deutlicher gewesen:

Wenn der gnädige Herr dann hereintritt, sollen die Instrumente alle genau zu gleicher Zeit geblasen werden, und alles soll recht flink heruntergespielt werden, mein Herr Jordain kann langsame Musik um nichts in der Welt ausstehen.²⁷

Diese Stelle belegt nicht nur noch einmal die Zeitnot des Kaufmanns, sie verweist auch auf die wahren Effekte der akustischen Vergleichzeitigung hin. Wenn alle »zu genau gleicher Zeit« blasen, dann herrscht nicht Nacheinander, sondern Durcheinander, dann stehen Kakophonie und Lärm als eine wenn auch unrealisierte Drohung im Klangraum der Oper.

Im Stück selbst werden die Konsequenzen dieser Vergleichzeitigung an einer anderen Stelle und auf eine andere Weise sichtbar. An einer einzigen dramatischen Figur läßt sich die Spur wenn nicht des Lärms, so doch des unbeseelten Geräuschs ausmachen, das sich hinter der Klangfassade der Oper vernehmen läßt. Die Rede ist von der Nymphe Echo, die gemeinsam mit der Dryade und der Najade dem aus drei Damen be-

²⁶ Vgl. Bettine Menke: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Kleist und Kafka*. München 2000, S. 480: »Das Echo ist die Figur einer Wiederholung, die immer einer Verschiebung und Ent-Stellung hat unterliegen können, deren Möglichkeiten nie mehr [...] einen sicheren Ort seines ›Ursprungs‹ (und Gegenwart seines Gesichtes) wird gewinnen lassen.« Vgl. auch Vismann: *Sprachbrüche* (wie Anm. 10), S. 56ff. Zur Zitatstruktur der »Ariadne« vgl. Stefan Kunze: *Die ästhetische Rekonstruktion der Oper: Anmerkungen zu »Ariadne auf Naxos«*. HF 1981, S. 103–123.

²⁷ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 132.

stehenden Gefolge der Ariadne zugehört und daher zunächst auf Seiten der *seria* agiert. Ohne Beteiligung von Gefühl und Ausdruck repetiert sie in einer ansonsten der Leidenschaft und dem Liebesgefühl gewidmeten Oper einzelne Worte aus ganzen Sätzen und Melodien, »aber ohne Text, ad libitum.«²⁸ Sie überführt Text in bedeutungsfreie Tonfolgen, anlaßbezogene Rede *in infinite*, und Ausdruck in mechanische Wiederholung, was sich auch daran zeigt, daß ihr Gesang in eine Rondostruktur eingebettet ist.²⁹ Dieser Aufgabe geht sie jedoch nicht nur auf Seiten der *seria*, sondern auch auf Seiten der *buffa* nach. Echo stellt als einzige eine Verbindung zwischen der Komödie und der Tragödie her. Indem sie »seelenlos wie ein Vogel die Melodie von Harlekins Lied«³⁰ wiederholt, entseelt sie nicht nur die musikalischen Äußerungen der eigenen, sondern auch der Gegenseite. Ausschließlich im mechanischen Widerhall finden die Nymphen der Ariadne und die Komödianten ihren akustischen Indifferenzpunkt. Nur in der »lächelnde[n] Gleichgiltigkeit«³¹ [sic] des Echos, wie es in einer Variante der »Ariadne« heißt, kommen die Gattungen zusammen. *Buffa* und *seria* werden gleichermaßen durch den toten Nachklang des Widerhalls eingeholt, überholt und im akustischen Spiegel des Echos als nunmehr tote Formen kenntlich gemacht.³² Im Hintergrund des Gattungswettbewerbs eröffnet sich damit eine Zone der Disartikulation. Echo gibt das »Nach- und Irrbild« bzw. das *counter-fait*³³ dessen wieder, was vordergründig und »mit voller Stimme« von großen Gefühlen gesprochen wird.³⁴ Sie sorgt dafür, daß die »volle Stimme« gleich zweimal halbiert wird – einmal im »fühllosen« Widerhall der Echo, dann aber in der halben Stimme der *commedia*, die gleichfalls als ein Echo der Tragödie aufgefaßt werden muß, da sie die Klage der Ariadne zugleich wiederholt, spaltet und abwandelt.

Das Getöse der Simultaneität schlägt in der »Ariadne« jedoch nicht durch. Die Konsequenzen der radikalen akustischen Indifferenz bleiben

²⁸ Ebd., S. 33.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 29. Dazu heißt es schon in der Variante N5: »Echo wiederholt auch ein[en] Refrain des Arlekin.« Ebd., S. 106.

³¹ Ebd., S. 146.

³² Vgl. Menke: *Prosopopoiia* (wie Anm. 26), S. 314ff.

³³ Ebd., S. 474: »Das ›Stimm-Bild‹ wäre als Trope stets schon eine verfehlte Abbildung – wie alle Sprechautomaten, Musikmaschinen [...]«

³⁴ Die durch deutliche Abstände von der Klage geschiedene »commedia« könnte selbst als ein Echo oder eben eine Simultanübersetzung der »Opera seria« gelesen werden.

bei Hofmannsthal unterschwellig. Erst als wenige Jahre später der Lärm der Gleichzeitigkeit tatsächlich auf der Bühne hereinbricht, wird deutlich, daß er auch schon in der »Ariadne auf Naxos« vorhanden gewesen war. Während er aber dort nur als die ferne akustische Grenze eines noch nicht endgültig realisierten Versuchs der Selbstzerstörung vernommen werden konnte, rückt er in den Vordergrund, seit der erste Weltkrieg die Geräusche der Kriegsmaschinerie und die akustische Realität industrialisierter Arbeitswelten in einer Weise gesteigert hatte, die eine Sublimierung durch das Rokoko unmöglich machte.³⁵ Während Hofmannsthal seinen Gleichzeitigkeitsbefehl ergehen ließ, wurde das ästhetische Potential der Gleichzeitigkeit von den durch den Krieg inspirierten Avantgarden entdeckt. Diese registrierten die totale Beschleunigung der Verhältnisse bis zu ihrer akustischen Vergleichzeitigung und simulierten in eigenen Veranstaltungen den »Knall an sich«, das ungefilterte Geräusch der Maschinen, das nun mit Richard Huelsenbeck gesprochen die »Trommelfelle jammern ließ wie junge Hunde«.³⁶ Der Lärm, der in Hofmannsthals »Ariadne«-Konstruktion noch ein akustisch Unbewußtes war, dessen Vorhandensein hinter den Klang- und Literaturzitate erraten werden mußte, wurde in den Simultaninszenierungen der Dadaisten und Bruitisten programmatisch herbeigeführt.

Diese Versuche mit der Simultaneität verstanden sich hier nun endlich als ein vitalistisches Bekenntnis zum Lärm. Während Hofmannsthal hinter den Klangkulissen die akustische Mortifikation des europäischen Opernerbes offen legte, ging es in den Gedichten der Dadaisten um eine emphatische Aneignung des Lärms des Lebens:

Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen

³⁵ Helmut Lethen: »Knall an sich«: Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas. In: Inka Müller-Bach (Hg.): *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*. Wien 2000, S. 192–211, hier S. 192: »Etwas Gestaltlos Reales war durch das Ohr in die Psyche eingedrungen, gegen das sich kein Soldat hätte panzern können. Der ›Lärm‹ wies offenkundig keine Regularität auf, die sich in Sprache hätte übersetzen lassen.« Vgl. auch Caroline Pross: »Hier ist der Apparat«: Von der Ästhetik des Mediums zur Sprache der Kommunikation: Brechts Hörspiel »Der Flug der Lindberghs«. In: Jörg Dünne u. a. (Hg.): *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten: Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*. Würzburg 2004, S. 229–248.

³⁶ Richard Huelsenbeck: *Dadaistisches Manifest*. In: *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Hg. von Karl Riha und Jörgen Schäfer. Stuttgart 1994, S. 91–94, hier: S. 92.

sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird,³⁷

heißt es in Richard Huelsenbecks »Dada-Manifest« von 1918. In seiner Definition des bruitistischen wie des simultanistischen Gedichts wird die strukturelle Verwandtschaft zwischen Lärm und Gleichzeitigkeit hervorgehoben und zugleich als Programm des Dadaismus formuliert. »Das simultanistische Gedicht lehrt den Sinn des Durcheinanderjagens aller Dinge, während Herr Schulze liest, fährt der Balkanzug über die Brücke bei Nisch, ein Schwein jammert im Keller des Schlächters Nuttke.«³⁸

Huelsenbecks Manifest betont dabei einerseits das aleatorische Element akustischer Gleichzeitigkeitseffekte, die sich als ein vom »Leben« geschaffenes »Gewirr« der Kontrolle entziehen. Andererseits läßt es die Absicht erkennen, diese Effekte in Form einer »Lehre« durch die Kunst zu »übernehmen« und in eigens geschaffenen Versuchsanordnungen zu stimulieren und herbeizuführen. Wie sich anlässlich der Berliner Dadafeste am Anfang der zwanziger Jahre herausstellt, sind auch dadaistische Simultansituationen als experimentelle Artefakte aufzufassen, die den akustischen Zufall einer Regie unterstellen, um den Kollaps semantischer Stabilität gezielt vorantreiben und vorführen zu können. Nicht zuletzt an dieser Stelle zeigt sich, in welchem Ausmaß die Anordnungen in Hofmannsthals »Ariadne« auf avantgardistische Veranstaltungsformen und Simultaneisierungsexperimente vorausdeuteten. Denn hier wie dort werden die Dinge einerseits durch einen Befehl bzw. eine Art Kommando und andererseits durch die Form des Wettkampfs durcheinander gejagt, so daß die Äußerungen der Teilnehmenden nicht nur vergleichzeitig, sondern außerdem in Konkurrenz zueinander gesetzt werden. In beiden Fällen werden geprägte Formen und artikulierte Rede ausschließlich als Geschwindigkeiten und Lautstärken wahrgenommen und gemessen. In beiden Fällen schlagen qualitative Bühnenäußerungen in quantitative um. Diese Quantifizierung verjährter Ausdruckskunst wird dabei besonders an den Startsignalen ersichtlich, die zu Beginn des jeweiligen Wettbewerbs gegeben werden. Hofmannsthals Musiklehrer ordert die Sänger »auf ihre Plätze«³⁹ und leitet den Wettlauf der Gattun-

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 93.

³⁹ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 23.

gen in der »Ariadne« mit dem numerischen Appell »einszwei«⁴⁰ ein. Im ersten Berliner Dada-Fest gibt der Maler George Grosz einen echten – geräuschvollen – Startschuß ab, als die deutschen Dichter in einer Simultanshow gegeneinander antreten. Anhand eines Berichtes des amerikanischen Schriftstellers Ben Hecht über das erste Berliner Dadafest können diese Parallelen zu Hofmannsthals Oper ausfindig gemacht und weitere gezogen werden. Denn wie in der »Ariadne« kommt es auch hier nicht nur zur Vergleichzeitigung von Rede, sondern zur Vergleichzeitigung expressiver Rede in einer auf Lärm gestellten Wettkampfsituation:

Der erste Pan-Germanistische Dichterwettbewerb folgte. Elf elend aussehende Gestalten schoben sich auf die Bühne. Sie trugen breite Bänder mit ihren Startnummern. Etliche von ihnen waren barfuß. Sie wurden von Doehmann als Deutschlands führende Poeten vorgestellt [...] Grosz erschien und feuerte eine Startpistole ab. Die elf Poeten und der Dienstmann begannen damit, ihre zwölf Gedichte simultan und mit aller Stimmkraft zu rezitieren. Sie gestikulierten, wischten sich Tränen aus den Augen, hielten die Hände über die Herzen. Auf dem Höhepunkt der leidenschaftlichen Darstellung feuerte Grosz seine Pistole als Schlußzeichen. Dr. Doehmann stolzierte auf die Bühne und verkündete, der Wettbewerb sei unentschieden.⁴¹

Das Wettrennen zwischen *commedia* und *seria* spitzt sich im Wettrennen der deutschen Dichterstimmen zu. Die Konsequenzen des Vergleichzeitigungsbefehls aus der »Ariadne« werden nun gezogen, und bezeichnenderweise endet auch dieser Wettkampf »unentschieden«. Wie bei Hofmannsthal, wo Zerbinetta zum Schluß nochmals auftritt, gibt es auch im »Pan-Germanistischen Dichterwettbewerb« keinen Sieger. Am Ende einer Simultanveranstaltung darf die artikulierte Rede nicht hörbar hervortreten.⁴² Die entfesselte Simultaneität kann nicht in eine Entscheidung bzw. in eine Unterscheidung zwischen Sieger und Besiegtem, verständlichen

⁴⁰ Ebd., S. 18.

⁴¹ Ben Hecht: Ein Kind des Jahrhunderts. Übersetzt von Dieter H. Stündel, hg. und mit einem Nachwort von Helga Herborth und Karl Riha. In: Franz-Josef Weber und Karl Riha (Hg.): Vergessene Autoren der Moderne VIII. Siegen 1985, S. 61.

⁴² Ähnlich schließt auch Cornelia Vismann, daß die Simultanübersetzung die Diskursmacht der Richter während einer Gerichtsverhandlung und damit auch die Artikulation des Urteils gefährdet: »In Nürnberg dominiert die Konferenzschaltung über das strafprozessuale Verfahren. [...] Herr des Verfahrens sind nicht die Richter. Herr des Verfahrens ist die Übersetzungsapparatur. Sie bestimmt das Tempo und das Verfahren vor Gericht.« (In: Vismann, Sprachbrüche [wie Anm. 10], S. 52f.) – Interessanterweise kann es nur dann Sieger geben, wenn ausschließlich mechanische Geräuschproduzenten gegeneinander antreten, wie zum Beispiel beim Wettbewerb der Nähmaschinen, der dem Pan-Germanistischen Wettbewerb vorausging. (Vgl. Hecht, Ein Kind des Jahrhunderts [wie Anm. 41], S. 61).

und unverständlichen Äußerungen einmünden. Bezeichnenderweise aber ist es wiederum das ausdrucksstarke Genre des Lamentos, das sich im Lärm des Simultanen nicht mehr behaupten kann. Einmal mehr geht die luxuriöse und redundante Form der Klage im Getöse des gleichzeitigen und konkurrierenden Sprechens unter, wobei es diesmal nicht die Opernlamenti des 18. Jahrhunderts sind, die dem Gelächter preisgegeben werden, sondern die sentimental und epigonale Kunstübungen des 19. Jahrhunderts. Große Gesten und Tränenenergießungen werden in der dadaistischen Simultanveranstaltung zu Nonsense-Äußerungen und zeigen den endgültigen Zusammenbruch traditioneller Affektcodierungen und Affektkonventionen an.

Eine solche Lektüre richtet sich auch gegen das emphatische Finale des Stückes, in dem das hohe Paar aus der Beschränkung der Rokoko-Kulissen hervortritt und »mit voller Stimme« eine post-wagnerianische Liebesmythologie zu verkünden scheint. Sie richtet sich gegen das Erscheinen des Bacchus am Ende der Oper und verweist auf die Brüche, die durch den finalen Zwiesengesang des hohen Paares verdeckt werden sollen. Gegen die Intentionen des Autors werden hier die Affinitäten zwischen den in der »Ariadne« zur Anwendung kommenden Simultanisierungsverfahren und den Montagen der Avantgarde hergestellt. Denn auch wenn Hofmannsthal nicht den Anzug des »Monteur-Dada« trägt, so richten sich doch auch seine literarischen und vor allem dramatischen Projekte und Reflexionen auf die Problematik von Konfiguration und Zusammenstellung vorgefundener bzw. ererbter Materialien. In seinen Texten, Fragmenten, Listen und Essays wie auch in seinem Interesse an den dramatischen Konstellationen werden allem Augenschein zum Trotz keine harmonischen Fügungen erprobt, sondern dieselben kontingenten Berührungen des Heterogenen inszeniert, die auch die Montagen der Avantgarden bestimmten. Auch Hofmannsthals Ensembles sind in der Regel *Dissembles*, in der sich fremde Körper, Bücher, Klänge oder Gattungen durch das »Nicht-Verstehen« verbinden.