

SLAVISCHE LITERATUREN

TEXTE UND ABHANDLUNGEN

Herausgegeben von Wolf Schmid

40

Florian Balke

Europäische Oper
und russische
Moderne



PETER LANG

1. EUROPÄISCHE OPER UND RUSSISCHE MODERNE

1.1. Vorbemerkung

In James McCourts 1971 veröffentlichtem Roman *Mawrdew Czgowchwz* erweist sich die gefeierte Opernsängerin Mawrdew Czgowchwz als das Kind zweier paradigmatischer Erscheinungen der europäischen Moderne: Die Diva ist die Tochter der irischen Freiheitskämpferin Maev Cohalen und des Strukturalisten Jan Motyvik („poet-philosopher of the Prague Linguistic Circle“¹). Als Spross dieser Beziehung vereint sie die politischen und künstlerischen Utopien der europäischen Moderne um das Jahr 1900; ihr Stammbaum beschreibt die Genealogie einer Epoche, die das Wissen um die Emanzipation des Subjekts mit dem Wissen um das Machen von Kunst vereint. Mawrdew Czgowchwz verkörpert auf diese Weise das Sehnsuchtsbild der Kunst der Moderne: Die vollendeten gestalterischen Fähigkeiten und technischen Fertigkeiten der Opernsängerin ermöglichen ihr die Produktion und ihrem Publikum die Rezeption einer Kunst, die, perfekt gemacht, auch den Alltag verwandelt und die Perfektionierung des Lebens selbst verspricht. Über die Gefühle des Publikums bei Czgowchwzs sensationellem New Yorker Debüt als Violetta in Verdis *La Traviata* heißt es explizit: „Art and life were fused“². Gut gemachte Oper enthält, wie *Mawrdew Czgowchwz* zeigt, ein lockendes Versprechen: Sie ist Kunst, die das Leben spürbar macht.

Mit seiner Hoffnung auf die Kunst als Medium der Vervollkommnung der Welt steht James McCourt nicht allein. Mit ihm träumen auch die russische Moderne und die russische Avantgarde den gleichen Traum. Kunst und Leben werden im zaristischen und sowjetischen Russland der ersten drei Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts weithin als ‚gemacht‘ gezeigt. Vom russischen Symbolismus über den russischen Formalismus bis hin zur russischen und sowjetischen Avantgarde gelten Leben und Kunst als Material, das der Formung bedarf. Die Kunst der russischen Moderne und der russischen Avantgarde ist daher ganz allgemein als Auseinandersetzung um das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit zu begreifen. In besonderer Weise gilt dies für die Literatur des russischen Postsymbolismus, die, auf dem Sprung

¹ James McCourt, *Mawrdew Czgowchwz. With an Introduction by Wayne Koestenbaum*, New York 2002, 130.

² McCourt 2002, 34.

vom modernistischen Paradigma des Symbolismus hinein in die postsymbolistischen Paradigmata der Avantgarde, ihren eigenen Kunststatus noch einmal intensiv reflektiert. Einzelne lyrische, erzählerische oder essayistische Texte dieser literarischen Formation lassen sich dabei als Teile eines autorübergreifenden postsymbolistischen Operntexts verstehen. Der Begriff des Operntexts beschreibt dabei als hermeneutische Kategorie die Gesamtheit derjenigen literarischen Texte, in denen Materialien, Verfahren und Aura des Operntheaters, das als besonders kunstvoll und lebenshaltig gilt, dazu genutzt werden, literarische Texte mit zusätzlichen Sinnmöglichkeiten anzureichern. Die Oper ist es, mit deren Hilfe die Literatur in diesen Texten literarische Kunstwerke erzeugt, nach dem eigenen Kunstcharakter und dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit fragt, mit deren Hilfe sie Kategorien wie Persönlichkeit, Kultur, Geschichte, Identität, Wirklichkeit und Bewusstsein durchspielt. Aus welchem Grund jedoch erscheint die Oper einigen Autoren des russischen Postsymbolismus als eminent sinnvoller Bestandteil des literarischen Textes? Welche Funktionen weisen diese Autoren dem Musiktheater in ihren zum postsymbolistischen Operntext zu zählenden Gedichten, Erzählungen, Kurzromanen, Essays, Briefen und Tagebucheinträgen zu? Dies sind die Fragen, denen in dieser Arbeit anhand ausgewählter Beispiele aus den literarischen Werken Innokentij Annenskij (1856–1909), Michail Kuzmins (1872–1936) und Isaak Babel's (1894–1940) nachgegangen werden soll.

Im Laufe des 19. und des 20. Jahrhunderts hat das Musiktheater die Arbeit zahlreicher Schriftsteller und Dichter an eigenen literarischen Werken inspirieren können³. Mit der Entwicklung der Literaturoper seit der Jahrhun-

³ Spätestens seit dem Augenblick, in dem eine Brüsseler Aufführung von Daniel François Esprit Aubers Oper *La muette de Portici* (1828) im Jahre 1830 die Julirevolution in die Vereinigten Niederlande hineintrug und zur Loslösung Belgiens aus dem Staatsverband führte, sind sich spätromantische und frührealistische Literaten darin einig, dass das Kunstwerk Oper der literarischen Betrachtung wert ist. Dies gilt umso mehr, als es im Jahrhundert der Emanzipation und Partizipation des Bürgertums vom Italien des Risorgimento mit den Opern Giuseppe Verdis über das Frankreich der Revolutionen und der *grand opéra* bis hin zur Einigung Deutschlands und dem Gesamtkunstwerk Richard Wagners immer wieder das Opernhaus ist, das als Ort bürgerlicher und nationaler Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung dient, sei es, dass Wagners Bayreuther Festspielhaus ab 1876 zum Ziel internationaler Pilgerströme in Sachen Kunstreligion wird, sei es, dass die Pariser Opéra des zweiten Kaiserreichs, deren von Charles Garnier 1861 begonnenen und 1875 vollendeten Prunkbau Théophile Gautier im *Moniteur* vom 13. Mai 1863 als „une sorte de cathédrale mondaine de la civilisation“ bezeichnet hatte (zit. nach Nikolaus Pevsner, *Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens*, Hamburg 1998, 86), in Gaston Leroux' Roman *Le fantôme*

dertwende (Debussys *Pelléas et Mélisande*, Paris 1902; Richard Strauss' *Salome*, Dresden 1905) beginnen ihrerseits auch die Opernkomponisten, die von ihnen verfassten musiktheatralischen Werke in Zusammenarbeit mit Schriftstellern herauszubringen⁴. Der Rekurs der Schriftsteller auf die Oper

de l'Opéra (1910) zum Gegenstand eines eigenen Romans wird. Zu den hier besonders interessanten Autoren zählt E. T. A. Hoffmann, der nicht nur Schriftsteller, sondern auch Musiker war, nicht nur als Dirigent, sondern auch als Opernkomponist wirkte und mit Opern wie seiner *Undine* (1814) noch Michail Kuzmin fasziniert. Hoffmanns literarische Brechung von Mozarts Figur des Don Giovanni in der Erzählung *Don Juan* (1813) übte entscheidenden Einfluss auf die Rezeption dieser Figur im Deutschland des späten 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts aus. Da ist aber auch Stendhal, der mit *Vie de Rossini* (1823) nicht nur eine Biographie des italienischen Komponisten verfasst, die eher eine Biographie seiner Opern ist, sondern die Bedeutung, die das Musiktheater für ihn selbst hatte, auch im autobiographisch gefärbten Roman *La vie de Henri Brulard* (1835/36, erschienen posthum 1890) zum Ausdruck bringt. Da ist zudem Gustave Flaubert, der 1856 in *Madame Bovary* die Vitalität der Oper zum Sehnsuchtsziel eines Provinzlebens macht, da ist George Eliot, die den Operngesang 1876 in *Daniel Deronda* zum Ausdrucksmedium einer inneren Entfremdung von der eigenen Autobiographie stilisiert, die ihre englischen und jüdischen Helden gleichermaßen erfasst. Da ist, nur wenig später, auch Oscar Wilde, der seinen Helden 1890 in *The Picture of Dorian Gray* nach dem Tod der Geliebten Trost im Gesang Adelina Pattis finden lässt. Da ist schließlich auch Thomas Mann, der in der Inzesthandlung der Novelle *Wälsungenblut* der für das deutsche Bürgertum typischen Wagnerverehrung und dem nachspürt, was er uns als das widernatürliche Gift der Kunst an sich präsentiert. Zu den opernhaltigen Hauptwerken der internationalen literarischen Moderne zählt neben dem von Operngesang und einzelnen Opernmelodien durchdrungenen *Ulysses* (1922) von James Joyce auch Manns Roman *Der Zauberberg* (1924) mit seinem Kapitel „Fülle des Wohllauts“, in dem Giuseppe Verdis *Aida* mit ihrem Schlusskontrast von Erstickungstod und Jenseitsvision schon auf Franz Castorps sinnloses Ende im Weltkrieg vorausdeutet. Neben Mann stehen Autoren wie Franz Werfel, der im postwagnerianischen Deutschland maßgeblich für die sogenannte Verdirenaissance der zwanziger Jahre mitverantwortlich war und 1924 mit seinem Roman *Verdi* gleich auch einen „Roman der Oper“ schreiben will; stehen Werke wie Isak Dinesens *Seven Gothic Tales* von 1937, in denen die Primadonnenoper des 19. Jahrhunderts integraler Bestandteil einer aus europäischen Versatzstücken erzeugten synthetischen Romantik ist. Auch die Lyrik der Weltliteraturen, die, im Gegensatz zur Prosa, mit dem Musiktheater immerhin die Herkunft im menschlichen Gesang gemein hat, stellt sich der Oper. Genannt sei hier nur Walt Whitmans rhapsodische Dichtung, die in Gedichten wie *Song of Myself* (1855) zum Lob der Schönheit einzelner Menschen, Momente und Dinge immer wieder auf den Operngesang zurückgreift, um die menschliche Kunst als mit den Mitteln der Natur gemachtes Menschenwerk zu feiern.

⁴ Nach dem zweiten Weltkrieg schreiben mit Ingeborg Bachmann und E. M. Forster zwei bedeutende Schriftsteller die Libretti für Hans Werner Henzes *Der Prinz von Homburg* (Hamburg 1960) und *Der Junge Lord* (Berlin 1965) sowie für Benjamin

wiederum lässt sich auch in der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts konstatieren⁵. Seit dem 19. Jahrhundert zieht die Oper zudem die Aufmerksamkeit der Philosophie auf sich. Sören Kierkegaard widmet sich in *Entweder-Oder* (1843) anhand von Mozarts *Don Giovanni* der Musik als erotischer Kunst. Friedrich Nietzsche ist von Richard Wagners Musikdrama in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) fasziniert, zeigt sich jedoch in *Der Fall Wagner. Ein Musikantenproblem* (1888) als ebenso abgestoßen. Beide Positionen werden von europäischen Künstlern um 1900 rezipiert, ihre Verarbeitung durch Annenskij und Kuzmin, der seinerseits in Kierkegaard hineingeschaut hat, spielt auch in dieser Arbeit eine Rolle. Noch einflussreicher als Nietzsches Wagnersicht ist allerdings Charles Baudelaires Apologie des Wagnerschen Musikdramas in *Richard Wagner et „Tannhäu-*

Brittens *Billy Budd* (London 1951). W. H. Auden seinerseits verfasst Textbücher sowohl für Igor Stravinskys *The Rake's Progress* (Venedig 1951) als auch für Henzes *Elegie für junge Liebende* (1961). Hugo von Hofmannsthal ist ihnen allen zu Beginn des Jahrhunderts ein bedeutender Vorgänger, der, nachdem Richard Strauss sein 1903 uraufgeführtes Drama *Elektra* vertont hat (Dresden 1909), mit *Der Rosenkavalier* (Dresden 1911), *Ariadne auf Naxos* (Stuttgart 1912/Wien 1916), *Die Frau ohne Schatten* (Wien 1919), *Die ägyptische Helena* (Dresden 1928) und *Arabella* (Dresden 1933) für Strauss nicht nur zahlreiche Opernlibretti verfasst, in denen er Anliegen, Motive und Verfahren seines eigenen Schaffens im Werk eines anderen Künstlers fortschreiben kann, sondern mit Erzählungen wie *Die Frau ohne Schatten* (1919) und *Lucidor. Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie* (1910) bestimmte Librettostoffe auch noch einmal in seinen eigenen Medien der Prosa und des Sprechtheaters durchdekliniert.

- ⁵ Da gibt es Puškin, der mit dem Lob der Opern Gioacchino Rossinis in den Odessastrophen seines *Eugen Onegin* (*Evgenij Onegin*) auch einen odessitisch-rossinischen Sieg von Witz, Leichtigkeit und Subversion über das *ancien régime* feiert, das ihn ins südliche Exil geschickt hat. Da ist natürlich auch Tolstoj, der 1869 in *Krieg und Frieden* (*Vojna i mir*) Nataša Rostova beim Opernbesuch befremdet auf eine ihr unverständliche Ästhetik blicken lässt, der Oper aber die Vorwegdeutung von Natašas weiterem Schicksal überlässt; Tolstoj, der seine ehebrechende Protagonistin 1875–77 in *Anna Karenina* durch einen Vergleich mit der Heldin von Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor* rechtfertigt, die in der Hochzeitsnacht wahnsinnig wird und den ihr aufgezwungenen Ehemann ermordet (noch 1905 wird die *Lucia* in E. M. Forsters Roman *Where Angels Fear to Tread* zur Metonymie für die italienische Welt der sinnlichen Freiheit, an der seine Engländer scheitern). Da sind Ivan Turgenev mit seiner langjährigen engen Beziehung zu Pauline Viardot-Garcia und Fedor Dostoevskij, dessen Skandalszenen gelegentlich den *strette* der *pezzi concertati* der italienischen Oper der Romantik abgelauscht zu sein scheinen, da ist schließlich Osip Mandel'stam, der 1928 in der Erzählung *Die ägyptische Briefmarke* (*Egipetskaja marka*) aus dem Tod der 1859 in Russland verstorbenen italienischen Primadonna Angiolina Bosio eine Parabel auf das Verstummen des Künstlers im totalitären Staat macht.

ser“ à Paris (1861), die in Anlehnung an Wagners für Baudelaire das nicht-darstellbare Gefühl darstellende symphonische Opernmusik eine gleichsam musikalisierte, vom Bewusstsein und vom Unbewussten sprechende äquivalenzreiche Verssprache zum einflussreichen literarischen Leitbild macht, das im Zuge der Herausbildung des französischen Symbolismus von Verlaine über Mallarmé bis zu Charles Moréas immer wieder bekräftigt wird und am anderen Ende des Kontinents Jahrzehnte später noch Annenskij prägt.

Auch heute noch überraschen die unwahrscheinlichsten Kandidaten durch literarisches Zutrauen zu den Themen und Verfahren der Opernkunst. Zwei Beispiele aus neuerer Zeit zeigen, dass das Musiktheater sogar deutschsprachige Nachkriegsschriftsteller und abgebrühte Medientheoretiker zum Manifest und zur Hymne hinreißen kann. So ließ sich Eva Demski durch die Aufführungen von Giuseppe Verdis *La Traviata* bei den Salzburger Festspielen 2005 zu einem in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* abgedruckten Essay inspirieren. Dort schrieb sie:

Es gibt etwas, das nur die Oper kann, von allen Künsten einzig und allein sie: Vereinfachen, indem sie den Geschichten, die sie erzählt, nicht etwas wegnimmt, sondern etwas hinzufügt. In den Tönen sind Komplikationen und Unbegreiflichkeiten sicher aufgehoben, nicht in den Wörtern. Musik macht Psychologie vollkommen verzichtbar, sie lässt Wahrheit entstehen, aber auf ganz anderen Wegen. Die Musik zeigt unerbittlich, was wir verloren haben, und lässt uns unsere Sehnsüchte hören, ohne sich beirren zu lassen. Die Wissenschaft von der Seele des Menschen, heute heißt sie Hirnforschung, schweigt, mindestens drei Akte lang, während wir mit Violetta auf Irrwege geraten und ihr schließlich wehrlos in den Tod folgen⁶.

Eva Demskis paradoxe Formulierung, die Oper mache den Blick auf Wirklichkeit und Wahrheit einfacher, indem sie den Wörtern die Musik hinzufüge, in der „Komplikationen und Unbegreiflichkeiten sicher aufgehoben“ seien, greift noch einmal die Grundfigur von Baudelairens Lob des Musikdramas Richard Wagners auf: Es scheint, als gehe es den europäischen Schriftstellern und Dichtern der verschiedenen Modernen und ihrer diversen Nachfolgeformationen, wann immer sie zum Lob der Oper ansetzen, vor allem darum, dass die Oper dazu fähig ist, etwas auszusagen, das über die Ausdrucks- und Kommunikationsfähigkeiten gesprochener oder schriftlich fixierter menschlicher Sprache hinausgeht; es geht um die Fähigkeit des gesungenen Dramas, durch die Kombination von Musik und Text über die Sprache

⁶ Eva Demski, „Vom schönen Schrecken der Leidenschaft. Erinnerung an den Tod und die Liebe: Warum wir Opern wie ‚La Traviata‘ heute dringender brauchen denn je“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 28. August 2005, Nr. 34, 25.

hinaus zu bedeuten und in der Kombination mehrerer bedeutungsübermittelnder Kommunikationskanäle (Text, Musik, Bauten, Licht, Bewegung etc.) komplexen Sinn zu bilden.

Zum Interesse an der Fähigkeit der Oper zur gesteigerten Ausdruckskommunikation in der Kombination von Text und Musik kommt heute wie gestern die Bewunderung für den multimedialen Apparat der Oper, dessen Wirkungsweise über die sprachlichen und musikalischen Kanäle der Informationsvermittlung weit hinausreicht. Der Vielfältigkeit der Wirkungsverfahren des Opernapparats steht dabei auf Seiten des Zuschauers eine große Kompaktheit des Eindrucks gegenüber. Alle Verfahren der Informationsübertragung, der Bedeutungsvermittlung, der Sinnkonstruktion arbeiten zur gleichen Zeit und werden vom Zuschauer gleichzeitig verarbeitet. Bühne und Zuschauerraum sind geprägt von der Simultanität mehrerer konkurrierender, jedoch zusammenwirkender sinnbildender Prozesse. Arthur Schopenhauer, der ein gespaltenes Verhältnis zur Oper hatte, kommt in diesem Punkt zu einem klarsichtigen Urteil:

Die große Oper ist eigentlich kein Erzeugnis des reinen Kunstsinnes, vielmehr des etwas barbarischen Begriffs von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittelst Anhäufung der Mittel, Gleichzeitigkeit ganz verschiedener Eindrücke und Verstärkung der Wirkung durch Vermehrung der wirkenden Masse und Kräfte; während doch die Musik als die mächtigste aller Künste, für sich allein, den für sie empfänglichen Geist vollkommen auszufüllen vermag; ja, ihre höchsten Produktionen, um gehörig aufgefasst und genossen zu werden, den ganzen ungetheilten und unzerstreuten Geist verlangen, damit er sich ihnen hingeebe und sich in sie versenke, um ihre so unglaublich innige Sprache ganz zu verstehn. Statt dessen dringt man, während einer so höchst complicirten Opern-Musik, zugleich durch das Auge auf den Geist ein, mittelst des buntesten Gepränges, der phantastischsten Bilder und der lebhaftesten Licht- und Farb-Eindrücke, wobei noch außerdem die Fabel des Stücks ihn beschäftigt⁷.

Schopenhauer galt die Musik als die „wahre allgemeine Sprache“, die man „überall versteht“; er war der Meinung, die Musik rede nicht von „Dingen, sondern von lauter Wohl und Wehe, als welche die alleinigen Realitäten für den Willen sind: darum spricht sie so sehr zum Herzen, während sie dem Kopfe unmittelbar nichts zu sagen hat und es ein Missbrauch ist, wenn man ihr Dies zumuthet, wie in aller malenden Musik geschieht“ (ebda., 180). Als Feind ‚malender‘ Musik empfand Schopenhauer die Oper als Verunreinigung der Musik: „Strenge genommen könnte man die Oper eine unmusikalische

⁷ Arthur Schopenhauer: „Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik“, in: ders., *Von der Nichtigkeit des Daseins. Eine Auswahl aus den kleineren Schriften*, hrsg. von Artur Buchenau, Berlin, o. J., 164–204, hier 182f.

Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Geister nennen, als bei welchen die Musik erst eingeschwärzt werden muss durch ein ihr fremdes Medium“ (ebda., 184). Da die Musik aber zum Herzen spricht und Schopenhauer auch Opernmusik zu Herzen gehen kann, kommt er zu folgendem Schluss (ebda., 183):

Es möchte hingehn, obgleich ein rein musikalischer Geist es nicht verlangt, dass man der reinen Sprache der Töne, obwohl sie, selbstgenügsam, keiner Beihülfe bedarf, Worte, sogar auch eine anschaulich vorgeführte Handlung, zugesellt und unterlegt, damit unser anschauernd und reflektirender Intellekt, der nicht ganz müßig seyn mag, doch auch eine leichte und und analoge Beschäftigung dabei erhalte, wodurch sogar die Aufmerksamkeit der Musik fester anhängt und folgt, auch zugleich Dem, was die Töne in ihrer allgemeinen, bilderlosen Sprache des Herzens besagen, ein anschauliches Bild, gleichsam ein Schema, oder wie ein Exempel zu einem allgemeinen Begriff, untergelegt wird: ja, dergleichen wird den Eindruck der Musik erhöhen.

Schopenhauer und Demski beleuchten unterschiedliche sinnbildende Fähigkeiten der Oper: Betont Eva Demski die das Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit vereinfachende Fähigkeit der Oper zur Darstellung seelischer und geistiger Unbegreiflichkeiten in der den Wörtern hinzugefügten Musik, so hebt Schopenhauer im Gegensatz zu Demski gerade den vereinfachenden Charakter des „anschaulichen Bilds“ hervor, das die Oper dem reinen „Wohl und Wehe der Musik“ zur Seite stellen könne. Beide Autoren sind sich jedoch einig darin, dass die Oper zum Menschen effektiv vom menschlichen „Wohl und Wehe“ spreche. Diese ethische Effektivität des Opernapparates und seine Fähigkeit zur ästhetischen Überwältigung des Sinnesapparates des Zuschauers stehen immer wieder im Mittelpunkt von Debatten, die der medialen Spezifität des Musiktheaters nachspüren. Peter Weibel, Direktor des Zentrums für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, hat dazu vor kurzem im *Kultur-Spiegel* eine aktuelle Perspektive geliefert – dabei verknüpft er das Nachdenken über die mediale und ästhetische Natur der Oper mit einem Schuss desselben Pathos der Freiheit und der Emanzipation, das sich schon bei James McCourt findet:

Nicht die Oper ist konventionell, nur unsere Ansichten über die Oper sind es. Weder gestrig wie die Operette noch ewig künstlich wie die Religion, ist sie die endliche Option der Kunst des Unendlichen. Zur Stummheit reduziert, erfinden wir Sprache. Zur Sprache reduziert, erfinden wir Gesang. Dies ist das Geheimnis der Oper, des Musiktheaters, wiederzufinden, was wir nicht verloren haben, zurückzubekommen, was wir nie besessen haben. Sie ist ein Sieg über Limitierungstheoreme, die uns die Sinne rauben. Daher spricht sie alle Sinne an, vom Ohr zum Gehirn, vom Auge zur Seele. Sie adressiert sich an alle Sinne, und damit erlöst sie uns von den Sinnen. Im Sinnes-

rausch taucht das Bewusstsein in andere Zustände (...). Wer singt, wo er reden könnte, wer tanzt, wo er sitzen könnte, mit Bildern und Tönen, Bewegung und Licht das Schauspiel der Natur parodiert und überbietet, zeigt uns die Natur und ihre Folgen als bloßes Schauspiel. Wer uns die Natur und ihre Regeln zeigt und sie überflüssig scheinen lässt, begründet das Spiel der Kultur als Medium der Erlösung. Die Oper ist das erste Multimediakonzept, eine Kunstform, die alle Sinne anspricht. Sie definiert erstmals die Kunst als Medium und ist damit der Beginn der Medienkunst.⁸

Die Oper, eine Kunst, die, in Weibels Worten, „alle Formen, Genres und Medien der Künste in sich vereinigt“ (ebda.), stellt ein Reservoir von Verfahren und Materialien bereit, das Annenskij, Kuzmin und Babel' ästhetisch herausfordert, inspiriert oder zum Versuch emulativer Imitation auffordert. Weibel feiert die Oper als den „Traum von der universellen Maschine“, als die Alan Turing sich einst den Computer vorgestellt habe, beharrt darauf, die Oper als „System“ könne uns zeigen, dass die „Welt“ mehr ist als nur „Schicksal“, und meint, bei diesem System Oper handele es sich um ein System, „das uns vor Probleme stellt, die wir lösen können, und uns daher [...] Erkenntnisse über die seelischen und sozialen Apparate“ verschafft. Den drei Autoren Annenskij, Kuzmin und Babel' wird sie zum System, das ihnen individuellen Aufschluss über ihre Position im ästhetischen Apparat der Kunst der Moderne und Avantgarde gibt: Es ist die Oper, das Medium, in dessen Code die Darstellung von „Komplikationen und Unbegreiflichkeiten“ eingeschrieben ist, das diese Autoren unter Nutzung der ihnen zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel des literarischen Textes zur Erzeugung ihrer zum postsymbolistischen Operntext gehörenden poetisch organisierten Texte veranlasst.

1.2. Literatur und Oper: Problem, Forschungsstand, Methodik

Die russische Oper, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatte, war bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts stark von der Vertonung literarischer Texte geprägt. Erinnert sei in diesem Zusammenhang nur an die zahlreichen russischen Opern auf Texte Aleksandr Puškins: Zu nennen sind da Musorgskijs *Boris Godunov* (*Boris Godunov*), Rimskij-Korsakovs *Das Märchen vom Zaren Saltan* (*Skazka o care Saltane*) und *Das Märchen vom goldenen Hahn* (*Skazka o zolotoj petuške*), Čajkovskijs *Eugen Onegin* (*Evge-*

⁸ Peter Weibel, „Warum sitzt man stundenlang herum, wenn doch nur altbekannte Geschichten erzählt werden?“, in: *Kultur-Spiegel* 7 (2005), 24.