

Perspektiven der Opernforschung

Herausgegeben von Jürgen Maehder und Thomas Betzwieser



Swantje Gostomzyk

Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts

PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

1. Einleitung

1.1 Grundlegung

Die Arbeit *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts* ist eine interdisziplinäre, multiperspektivische Untersuchung, die literatur- und musikwissenschaftliche Herangehensweisen verbindet und diese Verbindung in Theorie und analytisch-praktischer Anwendung erprobt. Konkret geht es um die Übertragung von Kriterien der literaturwissenschaftlichen Erzähltext- und Dramenanalyse auf die Opernforschung, die lange Zeit primär in der Musikwissenschaft verortet war und so den plurimedialen Charakter der Gattung manches Mal verfehlte. Der Theorietransfer bezieht dabei die internationale, vor allem englischsprachige Literatur mit ein, die von der deutschen Forschung bisher nicht umfassend rezipiert wurde. Im speziellen Fall der *Literaturoper*, deren Definition¹ in dieser Arbeit mit Hilfe philologischer Erkenntnisse reformuliert wird, können nach einer Untersuchung der Gattungstransformation von der literarischen Vorlage zum Libretto und zur Partitur Analysekriterien entwickelt werden, die für alle drei Stadien der Gattungstransformation anwendbar sind und diese damit vergleichbar machen. Ausgehend von der Entwicklung eines Kommunikationsmodells der *Literaturoper* zielt das theoretische Interesse der Arbeit auch darauf, mit diesem Analyse-Instrumentarium der Opernforschung insgesamt einen neuen methodologischen Impuls zu geben.

Auf die theoretische Grundlegung folgt deren Anwendung an historischem, hier: zeitgenössischem Material. Mit der Untersuchung seiner *Literaturopern* wird die erste wissenschaftliche Studie über den Komponisten Detlev Glanert vorgelegt, der seit Mitte der 1990er Jahre einer der meist aufgeführten deutschen Opernkomponisten ist. Im Zentrum steht die ausführliche Analyse und Interpretation seiner 1995 uraufgeführten ersten großen Oper, *Der Spiegel des großen Kaisers* op. 24 nach einer Novelle von Arnold Zweig. Es folgt die Untersuchung von Glanerts weiteren fünf Werken für das Musiktheater, die bis zum Jahr 2003 entstanden, unter dem Aspekt der Literaturrezeption und deren Einordnung in den Kontext des zeitgenössischen Musiktheaters.

Der Titel *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts* ist somit zweifach zu verstehen. Zum einen möchte diese Arbeit die Forschung zu einem prägenden operngeschichtlichen Phänomen des vergangenen Jahrhunderts resümieren und interdisziplinär methodologische Perspektiven eröffnen. Zum anderen möchte sie mit den Opern von Detlev Glanert Beispiele intensiver Literaturrezeption im Musiktheater am Ende des 20. Jahrhunderts untersuchen und die wissenschaftliche Beschäftigung mit seinem Schaffen eröffnen.

¹ PETERSEN/WINTER (1997), S. 10.

1.2 Forschungsbericht

Die Oper ist eine plurimediale Kunstform. Sie kombiniert dramatischen, musikalischen und theatralen Text, die sich in Libretto, Partitur und Aufführung manifestieren. Je nach Perspektive kommt zu den zwei kooperierenden Medien des Sprechtheaters (Sprache und Szene) oder des Liedes (Sprache und Musik) noch ein drittes (Musik bzw. Szene) hinzu. Die drei Medien lassen sich nicht trennscharf voneinander abgrenzen: das unselbständige Libretto ist »als spezifisch musikalische Form« konzipiert²; die Partitur enthält neben dem musikalischen³ auch den literarischen Text sowie zahlreiche Hinweise für eine szenische Umsetzung; und beide finden ihre Realisierung erst in der kollektiven Produktion und Rezeption der Aufführung.⁴

So ist die Opernforschung prädestiniert für interdisziplinäres Arbeiten, ja sie verlangt geradezu danach. Die Musikwissenschaft ist für die musikalische Faktur der Partitur, Literatur- und Theaterwissenschaft sind für Libretto und Aufführung zuständig. Auch Soziologen und Historiker können Erkenntnisse über die Entwicklung der institutionellen Rahmenbedingungen beitragen. Aber erst mit der Kommunikation zwischen den Disziplinen kann das spezifische Zusammenwirken im ‚Gesamtkunstwerk‘, der »Komplettensation« Oper⁵ adäquat beschrieben werden.⁶

Dennoch war die Oper lange Zeit exklusiver Untersuchungsgegenstand der Musikwissenschaft: die Musik wurde als Leitmedium fokussiert; Librettotext, Aufführung und Produktionsbedingungen standen im Hintergrund.⁷ Auch dominierte die musikgeschichtliche Einzelfalluntersuchung gegenüber methodologisch reflektierten, analyti-

² So HANS-ULRICH TREICHEL (1995) über seine Arbeit am Libretto für Hans Werner Henzes Oper *Das verratene Meer*, S. 369. CLAUS H. HENNEBERG (1985), Librettist von Aribert Reimanns *Lear*, spricht von einem »Balanceakt« zwischen inspirierender Eigenständigkeit und Zurückhaltung des Librettos (S. 264). Zu den historischen Varianten im Abhängigkeitsverhältnis von Libretto und Musik vgl. TUMAT (2004), S. 16 und 30, Anm. 79.

³ Der musikalische Text besteht wiederum aus dem eigentlichen Notentext und verbalen Anweisungen zur Ausführung (Vortragsbezeichnungen).

⁴ Vgl. dazu PFISTER (1994), Kapitel 1.3 (»Drama als plurimediale Darstellungsform«), S. 24-29, FISCHER-LICHTE (2004), Kapitel 3 (»Die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern«), S. 58-126, oder, explizit zur Oper, STENZL in der Diskussion »Musiktheater – eine Institution in der Krise?« (2003), hier S. 409f.

⁵ Der Begriff »Gesamtkunstwerk« entstammt der romantischen Vorstellung einer synthetischen Verbindung aller Künste in der Oper und gelangte durch die Schriften Richard Wagners zu seiner bis heute anhaltenden Popularität; den Begriff »Komplettensation« prägt, vermutlich im Rekurs auf Wagner, der Regisseur Paul Esterhazy in: BEYER (2005), S. 257.

⁶ Dieser Allgemeinplatz der Opernforschung ist in zahlreichen Publikationen zu finden. Genannt seien nur ABBATE/PARKER (1989), S. 4, BAYERDÖRFER (1999), Vorwort, S. XIf., BECK (1997), S. 11, KONOLD (1987), hier S. 20-24, WEBSTER (1997), S. 341ff., oder S. 376: »Of all musical genres, opera is best situated to teach us how to deal with music in context.«

⁷ Über den Primat der Musik in der Opernhistoriographie vgl. BETZWIESER (2002), S. 1 und 10f. Eine vergleichbare Dominanz der Musik beschreibt LEVIN (1997) auch für zahlreiche Operninszenierungen: »[I]t is not just that music has traditionally won, but along with it, a dramatic and representational vocabulary subservient to the music.« (S. 56).

schen Ansätzen.⁸ Die interdisziplinäre Forschung nahm in den letzten 35 Jahren Gestalt an. Deren Form ist jedoch bis heute disparat geblieben.

Das Grenzfeld zwischen Literatur und Musik entdeckte, beginnend in Nordamerika, die Komparatistik in den 1970er Jahren. Steven Paul Scher (1984) unterteilte das Arbeitsfeld *musico-literary studies* maßstabgebend in die drei Bereiche »literature and music«, »music in literature« und »literature in music«.⁹ Damit gelangte auch die Oper ins Blickfeld der Literaturwissenschaft. So weckte etwa das Libretto als literarische Gattung das Interesse der Philologen;¹⁰ mit Albert Giers *Das Libretto* erschien 1998 im deutschsprachigen Raum endlich eine umfassende Untersuchung zu Theorie und Geschichte dieser »musikoliterarischen Gattung«.¹¹

Als Disziplin institutionalisierten sich die »Word and Music Studies« (WMS) jedoch erst 1997 mit der Gründung der *International Association for Word and Music Studies* (WMA) an der Universität Graz, die, beginnend mit dem Tagungsband von Bernhart/Scher/Wolf (1999), auch eine Publikationsreihe herausgibt.¹²

Als Prototyp des plurimedialen Textes bietet sich die Oper als Gegenstand intermedialer Forschung an, und zwar unter dem Aspekt der Medienkombination bzw. im Fall der Literaturoper des Medienwechsels.¹³ Die Forschung zur Intermedialität, erwachsen aus der literaturwissenschaftlichen Debatte zur Intertextualität, hat sich bisher kaum mit Oper beschäftigt.¹⁴ Mit zwei Publikationen des Grazer Anglisten Werner Wolf zur *Musicalization of Fiction* (beide 1999) ist jedoch das intermediale Zusammenwirken von Literatur und Musik grundsätzlich erörtert worden. Als Basis seiner Erörterung erstellt Wolf sowohl einen differenzierten und umfassenden Vergleich literarischer und musikalischer Strukturen als auch eine Typologie intermedialer Formen von Literatur und

⁸ Vgl. den »Rückblick auf einhundert Jahre Opernforschung« von KONOLD (1987), hier S. 7-14. Eine Darstellung der Mozart-Forschung, die präzise auch allgemeine Tendenzen aufzeigt, bietet WEBSTER (1990).

⁹ Vgl. auch BROWN (1970), MÜLLER (1995) oder, die Ergebnisse der Diskussion kritisch als »komparatives Dilemma« einordnend, GRUBER (1995).

¹⁰ Den Anfang machte auch hier die amerikanische Forschung mit WEISSTEIN (1961), vgl. auch seinen systematisierenden Aufsatz (1982). Die erste Gesamtdarstellung legte SMITH (1970) vor.

¹¹ So der Untertitel von GIER (1998). Die Monographien von EDGAR ISTELE (1914) und KURT HONOLKA (1979) sind zwar unterhaltsam zu lesen, genügen aber nicht heutigem wissenschaftlichen Anspruch. Ausführlicher Forschungsbericht mit weiteren Literaturangaben bei GIER (1998), S. 15-32. Siehe auch die Darstellung im »Libretto«-Artikel des *Reallexikons* von NIEDER (2000), S. 419f., sowie die deskriptive Untersuchung der »Bedingungen librettistischen Schreibens« von BECK (1997), S. 11-106.

¹² Zur historischen Entwicklung der WMS vgl. SCHER (1999), S. 9f.; zu den institutionellen Bedingungen interdisziplinärer Arbeit allgemein und wissenschaftskritisch NEUBAUER (1992).

¹³ Vgl. RAJEWSKY (2002), S. 15f. und 18-23, sowie die Artikel »Intermedialität« und »Medienwechsel« im *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* von WOLF (1998) und BOGNER (1998).

¹⁴ Siehe den Forschungsbericht von RAJEWSKY (2002), S. 40-58, oder den Sammelband von ZIMA (1995). Die musikwissenschaftliche Arbeit von BIELEFELDT (2003) zur Zusammenarbeit von Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze entstammt zwar dem Siegener Graduiertenkolleg »Intermedialität«, expliziert jedoch weder den zu Grunde liegenden Medien-, Intermedialitäts- noch Literaturopernbegriff und ist insofern methodologisch unergiebig.

Musik.¹⁵ Im weiteren Fortgang liegt das Augenmerk des Literaturwissenschaftlers jedoch auf der Identifikation musikalischer Elemente und Strukturen in Erzähltexten. Die Transformation eines literarischen Textes in ein Libretto und eine Partitur, wie sie die Literaturoper charakterisiert, verläuft jedoch in genau entgegengesetzter Richtung.

Umgekehrt entdeckte die amerikanische Musikwissenschaft die Komplexität literaturtheoretischer Debatten für sich. Edward T. Cones *The Composer's Voice* knüpft 1974 erstmalig an die Diskussion des Autor- bzw. Erzählerbegriffs der Narratologie an und etabliert für das Kunstlied die Trias von »the vocal, the instrumental, and the (complete) musical [...] persona«¹⁶. Damit setzte er zwar den wichtigen analytischen Impuls, sich auch in der Musikwissenschaft vom identifikatorischen Autorbegriff zu lösen. Doch griff seine Übertragung der Kategorien von der Lied- auf die Opernanalyse deutlich zu kurz, was auch mit der Revision durch den Aufsatz »The World of Opera and Its Inhabitants« (1989) nicht grundlegend aufgehoben wurde.¹⁷ Die weitere Rezeption seiner Thesen, etwa durch eine Debatte im *Cambridge Opera Journal* 1991/92,¹⁸ hat bisher noch kein schlüssiges Kommunikationsmodell für die Oper hervorgebracht.

In verzögerter Rezeption der Thesen Cones und im Zusammenhang mit der Entwicklung einer postmodernen *new musicology* entstand Ende der 1980er Jahre ein »new branch of music criticism«, der unter dem Titel *musical narratology* firmierte.¹⁹ Ausgehend von einem Symposium und der Jahreskonferenz der »American Musicological Society« 1988 beschäftigten sich zahlreiche Publikationen mit der Frage, ob bzw. zu welchen Anteilen Musik als dramatisch²⁰ oder narrativ²¹ beschrieben werden könne. Der Nutzen für die Opernanalyse hielt sich jedoch in Grenzen. Entweder wurden Kriterien

¹⁵ Vgl. die Übertragung des WMS-Diagramms von SCHER (1984), S. 14, in das System einer »Musico-literary intermediality«, WOLF (1999a), S. 52.

¹⁶ CONE (1974), S. 17f.

¹⁷ Zur Kritik an Cones Deutung der Oper als »an expanded song« (S. 21) und der Weiterentwicklung seiner Thesen für die Opernanalyse vgl. die Aufsätze von WEBSTER (1989) und, auf Webster antwortend, DURANTE (1997), sowie HALLIWELL (1999) und (2005).

¹⁸ Vgl. KIVY (1991), die Reaktion von ROSEN (1991), ROSAND (1991) und wiederum KIVY (1992).

¹⁹ KARL (1997), S. 13, linke Spalte. Zur Historie dieser Diskussion vgl. auch NATTIEZ (1990), S. 240, PEDERSON (1996) und MICZNIK (2001), S. 195ff. Zur *new musicology* SCHER (1999), S. 12.

²⁰ Bezugspunkt dieser Position ist JOSEPH KERMANS *Opera as Drama*, das bereits 1956 erschien. Später wird Musik von MAUS (1988) als »a kind of drama that lacks determinate characters« (S. 72, linke Spalte), oder von LEVINSON (2004) als »drama of events happening here and now« (S. 440) beschrieben. Kritisch zu Kerman vgl. LINDENBERGER (1984), S. 57ff., und KIVY (1988): Oper sei keine »drama-made-music«, sondern »a musical form that has transmuted drama into music« (S. 257).

²¹ Pontiert wurde die Ablehnung narrativer Kategorien für die musikalische Analyse geäußert: KIVY (1984) bestreitet grundsätzlich die Sprachähnlichkeit von Musik: »Music is, for all intents and purposes, propositionally dumb.« (S. 159). ABBATE (1989) beantwortet ihre insistierende Frage »Does music have a past tense?« (S. 228) wiederholt negativ. NATTIEZ (1990) konstatiert allenfalls »a narrative mode of listening«, nicht jedoch der Musik (S. 243). Vgl. dagegen die präzise Anwendung der narratologischen Kriterien *plot* bzw. *story/discourse* von KARL (1997) und MICZNIK (2001). Ihre Analysen basieren weniger auf spekulativen Annahmen als auf profunder Kenntnis der Erzähltheorie von Chatman, Genette, Rimmon-Kenan und anderen.

der Erzähltextanalyse an absoluter Musik erprobt,²² oder sie dienten dazu, Sondersituationen der Opernliteratur analytisch in den Griff zu bekommen.²³ Auch verschloß sich die Debatte in hermetischer Eigendynamik: die angloamerikanische Opernforschung fand kaum Anknüpfungspunkte, in der deutschen Musikwissenschaft wurde sie gar nicht rezipiert. Auch zum akademischen Zirkel der komparatistischen »Word and Music Studies« gab es keine Verbindung, so daß neben der von Scher (1999) angemahnten Internationalisierung der Forschung²⁴ auch eine Verknüpfung der bestehenden Bemühungen von Komparatistik und Musikwissenschaft zu wünschen ist.

Daß jedoch die Transformation literaturtheoretischer Kriterien für die Operanalyse gewinnbringend wäre, ist trotz der grundlegenden Unterschiede zwischen Literatur und Musik²⁵ anzunehmen und in vereinzelten Ansätzen bewiesen worden.

Peter Petersen hat bereits 1982 eine »dramentheoretische Bestimmung der Oper« versucht und unter Anwendung der Differenzkriterien aus Manfred Pfisters *Das Drama* ein schlüssiges Kommunikationsmodell entwickelt.²⁶ Ausgehend von der Frage, wo in der dramatischen Überlagerung eines inneren und eines äußeren Kommunikationssystems die Musik der Oper zu verorten sei, wird die These der »doppelten Fiktionalität der Figuren und der Szene« entwickelt: einer primären Fiktionalität des Theaters überhaupt und einer sekundären Fiktionalität der musikalischen Welt.²⁷ In der Folge hat Petersen sich auch aus rein musikwissenschaftlicher Sicht mehrfach ergebnisreich um eine theoretische Verortung der Funktion der Musik im Gesamtgefüge der Oper bemüht.²⁸

Ebenfalls am Kommunikationsmodell von Pfister orientiert sich Thomas Betzwieser (2002). Im Rahmen einer historisch ausgerichteten Arbeit zur Dialogoper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt er ein musiktheatrales Kommunikationsmodell vor, das dem gattungsspezifischen Wechsel von Sprechen und Singen gerecht wird. Ein wei-

²² So untersucht MAUS (1988) 17 Takte einer Beethoven-Sonate, KARL (1997) und MICZNIK (2001) immerhin ganze Sonaten- bzw. Sinfoniesätze von Beethoven und Mahler.

²³ So beschreibt ABBATE (1991) ausgehend von der Glöckchen-Arie in Delibes *Lakmé* isolierte »moments of narration«, charakterisiert durch ihren »bizarre and disruptive effect« (S. 29). Ansonsten widmet sie sich dem Lied in der Oper (vgl. Kapitel 3, »Cherubino Uncovered«, S. 61-118), mit dem sich auch CONE (1974), S. 30ff., und KIVY (1994), S. 63, beschäftigen.

²⁴ SCHER (1999) eröffnete die erste *International Conference on Word and Music Studies* in Graz, 1997, mit einem aktuellen Forschungsüberblick. Er konstatiert einen »regrettable time lag« zwischen den Sprachen und Kontinenten. Die amerikanische Literatur werde etwa in den einschlägigen deutschen Publikationen mit zehn Jahren Verzögerung rezipiert (S. 18).

²⁵ Vgl. etwa WHITE (1992), S. 318f: »[I]t should be remembered that the very effort to import literary theory into musicology implies fundamental *differences* between literature and music« (Herv. im Text); oder WOLF (1999b), S. 22: »[M]usic and literature are certainly no 'twin arts'«.

²⁶ Vgl. die im Anhang von PETERSEN (1985), S. 281-294, abgedruckte Antrittsvorlesung an der Universität Hamburg von 1982.

²⁷ Ebd., S. 294. In der konkreten Anwendung: PETERSEN (1992), S. 33. Einen ähnlichen Begriff der »zweite[n], imaginäre[n] Welt« etabliert Dahlhaus bereits zu Wagners Leitmotivtechnik in dem Aufsatz »Zur Dramaturgie der Literaturoper« [1982], DAHLHAUS (1989), S. 294-312, hier S. 301.

²⁸ PETERSEN (1985) und (1992).

terer Schwerpunkt liegt auf dem Status drameninhärenter Musik und theatraler Illusion in der Dialogoper.²⁹

Der südafrikanische Sänger und Musikwissenschaftler Michael Halliwell verbindet dagegen, zuerst in einem Aufsatz (1999) und jüngst in der Monographie *Opera and The Novel* (2005), das narratologische Kommunikationsmodell von Seymour Chatman mit dem Ansatz aus Cones *The Composer's Voice*. Seine These der narrativen Steuerung der Oper durch einen allmächtigen »orchestra-narrator« ist kritisch zu diskutieren. Die Kommunikationssequenz »Implied Musical Persona – Narrator – Operatic Protagonist – Implied Audience« hält einer genauen Prüfung nicht stand.³⁰ Die Analogie zur Erzählforschung, der »orchestra-narrator« bringe die »operatic protagonists« hervor wie der Erzähler seine Figuren, ist nicht schlüssig, ist doch die musikalische Faktur des Orchesters nicht kausal für die Gesangsstimme verantwortlich, und schon gar nicht für die verbalen und szenischen Anteile einer Opernfigur. So vernachlässigt Halliwell in seiner Konzentration auf die narrativen und musikalischen Elemente der Oper deren Konstitution als theatrales Genre. Doch liegt in zahlreichen Einzelaspekten seiner Arbeit und der kritischen Konfrontation seines Kommunikationsmodells mit Erkenntnissen der Dramenforschung ein beachtliches Potential für die Opernanalyse.³¹

Zusammenfassend bleibt zu konstatieren, daß die Frage, wie die drei kombinierten Medien Sprache, Musik und Szene in der Oper zusammenwirken und wie ihr Zusammenwirken zu analysieren und zu interpretieren sei, bisher nur in einzelnen Ansätzen und nicht umfassend erörtert worden ist.³² Das einschlägige Werk zur Opernanalyse ist – im Gegensatz etwa zur Analyse literarischer Gattungen³³ und musikalischer Formen wie Konzert oder Lied³⁴ – ein Desiderat der interdisziplinären Opernforschung.

Einen Sonderfall der Opernforschung bildet die sogenannte Literaturoper. Der Terminus ist lange Zeit undifferenziert verwendet worden, wie die Darstellung der Begriffsgeschichte von Petersen 1999 zeigt.³⁵ Grundlage seit den 1980er Jahren bildet die Begriffsbestimmung von Carl Dahlhaus, bei Literaturopern handele es sich um Werke

²⁹ Vgl. BETZWIESER (2002), v.a. Kapitel II »Dialogoper und Operntheorien«, S. 103-138.

³⁰ HALLIWELL (2005), S. 73. Gegenüber der ersten Fassung (1999), dort S. 142, ist das graphische Modell schlüssiger geworden – zunächst war das Orchester innerhalb des Systems, die Sänger außerhalb platziert. Zur Kritik an Halliwell vgl. WOLF (1999b), S. 30, Anm. 58.

³¹ Zur genaueren Auseinandersetzung mit Halliwell s.u., Teil 2.3.1.

³² »How shall we determine the relative hierarchical status of the different domains?«, fragt auch DURANTE (1997), S. 320. Als einen Versuch, die »generische Gesamtstruktur der Oper« zu entschlüsseln, vgl. FISCHER (1982); zur Kritik an seinem Ansatz KONOLD (1987), S. 18-20. Ideengeschichtlich interessant ist auch die Monographie von LINDENBERGER (1984), analytisch jedoch unergiebig.

³³ Beispielfhaft seien genannt: zur Narratologie MATIAS MARTINEZ/MICHAEL SCHEFFEL (1999), zur Dramenanalyse MANFRED PFISTER (1994) sowie zur Aufführungsanalyse ERIKA FISCHER-LICHTE (1994).

³⁴ Etwa zum Konzert KONRAD KÜSTER (1993) oder zum Lied WALTHER DÜRR (1994). Dürr legt auch Analysemodelle zu den vokalen Formen der Oper vor (Arie, Ensemble), verortet sie jedoch weder im jeweiligen Werkzusammenhang noch im theatralen Kontext.

³⁵ PETERSEN (1999), S. 52-56, mit umfassenden Literaturangaben. Siehe auch den ausführlich kommentierten Forschungsüberblick bei MÖSCH (2002), S. 49-69.

des Musiktheaters, »deren Szenenführung und sprachliche Form aus einem Drama stammen«³⁶. Diese Definition wurde uneinheitlich und jeweils abhängig vom Interessenstandpunkt des Interpreten übernommen, abgewandelt, eingeschränkt oder erweitert, so daß Albert Gier 1998 vier verschiedene Begriffseingrenzungen von »Literaturoper« aufzählen kann und die semantische Vielfalt damit noch nicht erschöpfend behandelt hat.³⁷ Selbst innerhalb des Artikels »Libretto« der 2. Auflage der MGG (1996) wird der Begriff nicht einheitlich verwendet.³⁸ Der entsprechende Beitrag im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* von Christoph Nieder aus dem Jahr 2000 bietet zwar eine verbindliche Definition des Begriffs; zu einem eigenen Artikel »Literaturoper« hat es dort jedoch ebenso wenig gereicht wie im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*.³⁹

Aus der interdisziplinären Arbeit von Peter Petersen und Hans-Gerd Winter ist 1997 eine Definition hervorgegangen, die das Ziel verfolgt, den Begriff Literaturoper zum anwendbaren wissenschaftlichen Fachbegriff zu machen.⁴⁰ Barbara Busch hat sie in ihrer Dissertation über die Opern von Berthold Goldschmidt um Erörterungen der Intertextualität und der Gattungstransformation ergänzt.⁴¹ Darüber hinaus ist die Definition in der Opernforschung jedoch weitgehend ohne Echo geblieben. Das mag daran liegen, daß sie auf einen Vergleich der »semantischen, sprachlichen und ästhetischen Struktur« von Prätext und Opernpartitur abzielt, die Kriterien, anhand derer verglichen werden soll, jedoch nicht expliziert.⁴²

Als historisches Phänomen des 20. Jahrhunderts ist die Literaturoper in zahlreichen Untersuchungen beschrieben worden – sei es mit der Fokussierung ‚veroperter‘ Autoren wie Georg Büchner, Henry James, Heinrich von Kleist und Jakob Michael Reinhold Lenz⁴³, mit der Betrachtung literatur-, veropernder‘ Komponisten wie Benjamin Britten und Boris Blacher⁴⁴ oder der Untersuchung von Arbeitspartnerschaften zwischen bei-

³⁶ CARL DAHLHAUS: »Zur Dramaturgie der Literaturoper« [1982], in: DERS. (1989), S. 294-312, hier S. 295.

³⁷ GIER (1998), S. 200-202: (1) Librettistik mit literarischem Anspruch, (2) Adaption eines literarischen Werkes egal welcher Gattung, (3) Adaption eines Schauspieltextes, bei der (4) jede Szene des Dramentextes eine Entsprechung in der Oper braucht. Die engste Eingrenzung befürwortet Aribert Reimanns Librettist CLAUS H. HENNEBERG (1985): Literaturoper solle man nur nennen, was durch den Komponisten »vom Blatt weg vertont« worden sei (S. 261).

³⁸ REIBER U.A. (1996), vgl. vor allem Sp. 1159, 1179 und 1185f. Insgesamt 19 Autoren wirken bei diesem 143 Spalten umfassenden Artikel zusammen, was die uneinheitliche Begriffsverwendung erklären mag, aber nicht rechtfertigt.

³⁹ NIEDER (2000) nennt Literaturopern Opern »nach originalen (allenfalls gekürzten) Schauspiel-Texten« (S. 419); der einzige Eintrag »Literaturoper« in einem literaturwissenschaftlichen Lexikon findet sich im Handbuch *Moderne Literatur in Grundbegriffen*: STRASSER-VILL (1987), S. 223-226.

⁴⁰ Vgl. auch die Ergänzungen und Erläuterungen von PETERSEN (1999).

⁴¹ BUSCH (2000), hier S. 26-30.

⁴² PETERSEN/WINTER (1997), S. 10; vgl. die Kritik bei GIER (1998), S. 308, Anm. 4.

⁴³ Vgl. etwa PETERSEN/WINTER (1997) zu Büchner-, KANZOG/KREUTZER (1977) zu Kleist-, PETERSEN/WINTER (1991) und SCHMIDT (1993) zu Lenz-Opern sowie HALLIWELL (2005) zu acht Opern nach Erzählungen von Henry James.

⁴⁴ Vgl. etwa KÜHNEL (1985) zu Brittens Literaturvertonungen oder die umfangreiche Dissertation zu den Libretti Boris Blachers von MÖSCH (2002).

den⁴⁵, sei es aus national-philologischer⁴⁶, soziologischer⁴⁷ oder historischer Perspektive⁴⁸. In der Reaktion auf den gesellschaftlichen Wandel nach 1968 ist eine Tendenz der folgenden zwei Jahrzehnte zu konstatieren, die Literaturoper als unzeitgemäß abzuwerten.⁴⁹ Bereits 1914 wurde sie von Edgar Istel als »unzweckmäßiges Verfahren« tot gesagt;⁵⁰ der Dirigent Michael Gielen hat die Diagnose noch 1995 erneuert: »Die Literaturoper alten Stils ist mausetot.«⁵¹ Hinter der oberflächlichen Polemik verbirgt sich am Ende des 20. Jahrhunderts die Skepsis gegenüber einer linearen Erzählstruktur, mit der die Literaturoper vordergründig verbunden wird. Doch neue Werke dieses Genres entstehen bis heute, für junge Komponisten ist es nach wie vor eine faszinierende Kunstform.⁵² Die Literaturoper hat die Operngeschichte des 20. Jahrhunderts bis in das letzte Jahrzehnt hinein entscheidend geprägt. Die umfangreiche Dissertation von Almut Ullrich dokumentiert die zwei Jahrzehnte von 1970 bis 1990;⁵³ die letzte Dekade des 20. Jahrhunderts harrt noch der wissenschaftlichen Betrachtung.

⁴⁵ BECK (1997), BIELEFELDT (2003) und TUMAT (2004) zur Zusammenarbeit von Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze, ROSTECK (1995) zu den Claudel-Opern von Darius Milhaud.

⁴⁶ Für den angloamerikanischen Raum seien SCHMITT-V. MÜHLENFELS (1999) und STEIGER (1998) genannt, für Frankreich HAUPTMANN (2002) und LEY (1998), für Italien MAEHDER (1988) und ROTH (1999), für Rußland BURDE (1998), GUNDACKER-LEWIS (1997) und STÖCKL (1974), S. 54-68. Zur oft umstrittenen Veroperung von ‚Heiligtümern‘ anderer Nationalliteraturen vgl. die englische Reaktion auf Aribert Reimanns *Lear*: »Nur Ausländer können die Stirn besitzen, sich an *Lear* zu vergreifen«, dokumentiert vom Librettisten HENNEBERG (1974), S. 29.

⁴⁷ WÜRFEL (1998) in der FS zum 60. Geburtstag des Hamburger Politologen Udo Bernbach.

⁴⁸ STÖCKL (1974), S. 60, datiert m.E. als erster die Geburtsstunde der Literaturoper von Frankreich 1902 (Debussy: *Pelléas et Mélisande* nach Maeterlinck) vor auf Rußland 1868 (Dargomyžskij: *Der steinerne Gast* nach Puškin). Vgl. dazu auch HONOLKA (1975), STENZL (1979), S. 224ff., und zu den frühen Versuchen Mussorgskijs BURDE (1998). In der jüngeren Forschung stellt v.a. MÖSCH (2002), S. 51-58, die historischen Ursprünge und Entwicklung der Literaturoper von Dargomyžskij über Debussy bis Strauss überzeugend dar.

⁴⁹ Ein Dokument der tendenziösen Diskussion ist der Sammelband *Für und Wider die Literaturoper*, in dem SIGRID WIESMANN (1982) die Beiträge einer Tagung von 1980 herausgab. GERHARTZ (1982) etwa erkennt dort in der Literaturoper ein »Vertuschungsmanöver« der Unfähigkeit zeitgenössischer Komponisten (S. 54). Die Ehrenrettung der Gattung versucht DAHLHAUS (1982). STENZL, ein anderer konsequenter Kritiker, schreibt in seinen Publikationen zu Luigi Nono über die »Literaturplünderung deutscher Komponisten [...] entsprechend den Konsumbedürfnissen des Publikums« (1979, S. 227), die »von einer reproduktiv-konservativen Opernästhetik getragen« sei (1981, S. 45); VOGEL (1980) verurteilt die »Selbstbedienungspraxis« junger Komponisten beim Griff in den Bücherschrank (S. 297).

⁵⁰ ISTEL (1914), S. 44.

⁵¹ Zitat im Gespräch mit ROHDE (1995), S. 12.

⁵² Vgl. dazu auch KELTERBORN (2003), S. 40 (»[I]ch [lese] regelmäßig [...], daß Literaturopern und ganz allgemein eine narrative Operndramaturgie längst überholt sei. Das Dumme ist nur, daß sich etliche Komponisten nicht darum kümmern.«), oder MAUSER (2003), dessen Untersuchung offenbart, daß die strenge Dichotomie von konservativer Literaturoper und avantgardistischem Musiktheater für die Opernlandschaft Ende der 1990er Jahre nicht aufrecht zu erhalten ist (S. 95).

⁵³ ULLRICH (1991). Zur systematischen Klärung des Begriffs Literaturoper, im Titel signifikant in Anführungszeichen gesetzt, trägt die Arbeit jedoch wenig bei. Die Parallelisierung von Regie-Theater und Literaturoper (vgl. etwa S. 364) ist unpräzise; die Arbeit basiert auf der Terminologie von Carl Dahlhaus, den die Verfasserin unkommentiert mit widersprüchlichen Äußerungen zitiert (S. 22-24); der historische Rückblick auf den Fabelbegriff von Brecht und Aristoteles gerät voraussetzungslos und simplifizierend (S. 31f.). Zur Kritik an Ullrich vgl. auch MÖSCH (2002), S. 64f.

Die zeitgenössische Oper des letzten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts hat bisher noch kaum den Weg aus dem Feuilleton in die Wissenschaft gefunden. Neben einigen Abhandlungen zum Musiktheater des 20. Jahrhunderts, in denen auch dessen letzte Dekade bedacht wird,⁵⁴ haben erste Symposien nach der jüngsten Jahrhundertwende den Rückblick auf die Zeit von 1990 bis 2000 unternommen.⁵⁵ Ansonsten ist Material zu den Werken vor allem in unterschiedlich fundierten Programmheft-Beiträgen der Uraufführungen und Neuinszenierungen zu finden oder in überblicksartigen Artikeln der Fachzeitschriften wie *Opernwelt* und *Die Deutsche Bühne*.⁵⁶

Zu Detlev Glanerts (Opern-)Schaffen gilt dies analog: erschienen sind einige Artikel zu seinem Œuvre insgesamt,⁵⁷ sowie dramaturgische Texte oder journalistische Interviews anlässlich der Uraufführungen seiner Werke.⁵⁸ Im Personenteil der neuen *MGG* gibt es einen Eintrag von knapp über einer Spalte Länge⁵⁹; die Loseblatt-Sammlung *Komponisten der Gegenwart* enthält noch keinen Artikel über ihn. Wenn Peter Petersen noch 1995 eine intensivere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Hans Werner Henzes einfordern mußte,⁶⁰ ist die (Noch-)Nichtbeachtung seiner Schüler-Generation kaum verwunderlich. Doch das Œuvre Detlev Glanerts ist mit über 50 Werken umfangreich und vielfältig: Es umfaßt unter anderem drei Sinfonien, zahlreiche Werke für großes Orchester, jeweils ein Klavier- und Violinkonzert, Streichquartett, Bläserquintett und Oktett, zwei Kammersonaten, zahlreiche Lieder und Solowerke sowie nicht zuletzt sieben Werke für Musiktheater.⁶¹ So ist die Zeit reif für die erste umfangreichere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem kompositorischen Schaffen.

⁵⁴ So etwa REININGHAUS (2000) im *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, das Vorwort von BERMBACH und die Übersicht von SCHNEIDER in dem von BERMBACH herausgegebenen Sammelband mit Hamburger Vorlesungen zur *Oper im 20. Jahrhundert* (2000).

⁵⁵ Etwa das Symposium »Musiktheater heute« der Paul Sacher Stiftung in Basel 2001, dessen Beiträge von DANUSER (2003) herausgegeben wurden, oder das Symposium »Schöne NEUE OPERNwelt?« zum zeitgenössischen Musiktheater, das am Bremer Theater im Juni 2004 stattfand, jedoch leider nicht dokumentiert wurde.

⁵⁶ Vgl. etwa SPAHN (1995) mit einem früh veröffentlichten Text zum »Musiktheater der neunziger Jahre« oder den Themenschwerpunkt »Neues Musiktheater« in *Die Deutsche Bühne* 5/2001, mit Beiträgen u.a. von BRÜGGEMANN und REININGHAUS.

⁵⁷ Diese stammen fast ausschließlich von KLAUS ANGERMANN: 1988 im Almanach zur 1. Münchner Biennale, 1994 als Einführungstext der CD des Deutschen Musikrates (Edition Zeitgenössische Musik, Nr. 6522-2), im Programmheft zur Uraufführung von *Der Spiegel des großen Kaisers*, in der 2. Auflage der *MGG* (2002) sowie in den Werkverzeichnissen von Glanerts Verlag Boosey & Hawkes/Bote & Bock. Das aktuellste wurde anlässlich der Uraufführung von *Caligula* im Herbst 2006 veröffentlicht. Darin findet sich ein neuer Einführungstext in Glanerts Werk von REININGHAUS (2006).

⁵⁸ So etwa RICKARDS (1998) zur Uraufführung von Glanerts dritter Sinfonie bei den Londoner Proms 1996, ein Interview im *Jahrbuch 1996* der Zeitschrift *Opernwelt* (GLANERT/ROHWER) und zahlreiche Programmheft- und Opernjournal-Texte.

⁵⁹ ANGERMANN (2002).

⁶⁰ PETERSEN (1995), S. 15.

⁶¹ Vgl. zu den genauen Werktiteln, Opuszahlen und weiteren Werken das Werkverzeichnis bei Boosey & Hawkes (2006). Aktuelle Informationen sind im Internet zu finden: http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2719 [Stand: Mai 2008].