

Richard  
Alewyn  
Probleme  
und  
Gestalten

Essays

Suhrkamp

suhrkamp taschenbuch 845

»Erst in der Gestalt ist das Problem erledigt« – dieses Wort Hugo von Hofmannsthal's steht als Motto über den Essays. Der Verfasser will sie als Bruchstücke »zweier gegenläufiger Konzeptionen« verstanden wissen: »Probleme, die zu Gestalten gerinnen, Gestalten, die Probleme verbergen.« Daher die antithetische Anlage des Buches: Aufsätzen über das Theater folgen »Figuren« (von Casanova bis Hofmannsthal) gewidmete Kapitel.

Unter den Strukturanalysen, die jeweils Einzelstücken einer Gattung gelten, findet sich die vielzitierte Untersuchung der Eichendorff'schen Landschaft, einer der maßgeblichen Beiträge über Gestaltung von Raum in der Dichtung. In den unter dem Titel »Kontakte und Kontraste« gesammelten Studien stehen die Gestalten und Probleme einander offen gegenüber. »Angst und Geheimnis« schließlich, Alewyns Untersuchungen aus den letzten Jahren, begründen die Lust an der Angst in der von Gespenstern leergefegten, säkularisierten Welt des modernen Menschen und erklären Ursprünge und Anatomie des Detektivromans.

Da der Verfasser sich verpflichtet fühlt, die Denkarbeit selbst zu leisten, statt sie »auf den Leser abzuwälzen«, sind die Studien ungemein lesbar geschrieben. Sie wenden sich ebenso an den Liebhaber wie an den Gelehrten.

Richard Alewyn  
Probleme  
und Gestalten

*Essays*

Suhrkamp

2. Auflage 2016

Erste Auflage 1982

suhrkamp taschenbuch 845

© Insel Verlag Frankfurt am Main 1974

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung des

Insel Verlags, Frankfurt am Main

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany

Umschlag: hißmann, heilmann, hamburg

ISBN 978-3-518-37345-3

# Inhalt

*Vorwort* 7

## *Theater*

- Theatralische Oper 13
- Maske und Improvisation 20
- Goldonis Theater 43

## *Figuren*

- Angelus Silesius 55
- Johann Beer 59
- Casanova 75
- Ludwig Tieck 96
- Hugo von Hofmannsthal 102

## *Strukturen*

- Gestalt als Gehalt: Der Roman des Barock 117
- Brentanos »Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl« 133
- Clemens Brentano: »Der Spinnerin Lied« 198
- Eine Landschaft Eichendorffs 203
- Eichendorffs Symbolismus 232

## *Kontakte und Kontraste*

- Tellheims Erziehung 247
- Maler Müllers heidnische Landschaft 251
- Goethe und die Antike 255
- Goethe und das Barock 271
- Grillparzer und die Restauration 281
- Zweimal Liebe: Schnitzlers »Liebelel« und »Reigen« 299

*Angst und Geheimnis*

Die Lust an der Angst	307
Zweimal Gespenster	331
Ursprung des Detektivromans	341
Anatomie des Detektivromans	361

*Capriccio*

Christian Morgenstern	397
-----------------------	-----

*Quellennachweise*

# Vorwort

In der Gestalt erst ist das Problem erledigt.

Hofmannsthal

Der Herausgeber dieser Studien befindet sich ihrem Verfasser gegenüber in der heiklen Lage, mit ihm identisch zu sein. Er schwebt also zwischen den beiden Gefahren, ihnen zu kritisch oder zu unkritisch gegenüberzustehen. Die wohlwollende Neutralität, zu der er sich entschieden hat, wird ihm dadurch erleichtert, daß zwar die Entstehung des frühesten Stücks beinahe ein halbes Jahrhundert zurückliegt, daß aber auch den jüngst veröffentlichten Arbeiten meistens eine Inkubationszeit von einigen Jahrzehnten vorausgeht. Ihr Vorzug und ihr Nachteil ist, daß sie als Bruchstücke einer großen Konzeption verstanden werden können – oder auch zweier gegenläufiger Konzeptionen: Probleme, die zu Gestalten gerinnen, Gestalten, die Probleme verbergen.

Themen und Formen der hier gebündelten Beiträge könnten zwar nicht verschiedener sein: Einmal geht es um nicht mehr als ein Gedicht, einmal um nicht weniger als eine Epoche. Neben der gelehrten Abhandlung (mit Anmerkungen) steht der lockere Essay. Entstehung und Inhalt verdanken manche Stücke einem äußeren Anstoß: der Einladung eines Verlags, einer Redaktion, einer Rundfunkanstalt, mit vorgegebener Thematik. Aber zwischen vielen, oft scheinbar weit auseinanderliegenden Arbeiten wird der Leser Assonanzen entdecken, sogar wörtliche Parallelen, Spitzen – wenn das Bild erlaubt ist – desselben Eisbergs. Dann handelt es sich um Fragmente, Aspekte oder Resümees größerer Zusammenhänge, deren Ausbreitung dem Verfasser noch bevorsteht. Nicht nur als Retrospektive, sondern auch als Prospektive wollen sie verstanden sein.

Die einfache Form, die ich meinen Gedanken zu geben versucht habe, soll darüber nicht täuschen. Allerdings halte ich es für eine Höflichkeitspflicht eines Schreibenden gegenüber dem



Lesenden, sich so verständlich auszudrücken, wie es in seinem Vermögen steht. Ich kann auch den Verdacht nicht unterdrücken, daß die seit einigen Jahren in Mode gekommene Dunkelheit nur dazu dient, die Denkarbeit, die der Verfasser sich erspart hat, auf den Leser abzuwälzen und es ihm zu überlassen, eine halb-gare Suppe fertig-zukochen. Gewiß, es gibt Gedanken, deren Wesen es ausmacht, nicht zu Ende gedacht werden zu können, aber diese haben ihren Ort nur an den Grenzen der Menschheit, in der Theologie und der Physik. Gedanken über geschichtliche, gesellschaftliche oder künstlerische Erscheinungen gehören nicht dazu.

Ein anderes ist das suggestive Wort. Ich habe mich manchmal gegen das Lob wehren müssen, »schön« zu schreiben. In der Tat habe ich in jüngeren Jahren mich manchmal versuchen lassen, mit meinem Gegenstand zu konkurrieren. Aber mir erscheint zur Evokation – ich vermeide das Wort »Beschwörung« – seelischer Verfassungen, seien es individuelle, seien es kollektive, ein kontrollierter Gebrauch suggestiver Sprachmittel nicht unerlaubt. Denn die sogenannte Einfühlung ist ein unerläßlicher Bestandteil des Verstehens. Jedes Verstehen, meine ich – das psychologische, wie das ästhetische, wie das historische –, setzt sich zusammen aus zwei Akten: Identifizierung und Distanzierung. Eine Distanzierung, der nicht eine, sei es spontane, sei es geplante Identifikation vorausgeht, wird ihres Gegenstands nicht habhaft werden, einer Identifikation, der nicht eine Distanzierung folgt, wird es nicht gelingen, Erlebnis in Erkenntnis umzusetzen. Damit ist die Vermittlung des Erlebnisses durch eine suggestive Sprache legitim, wenn der zweite Schritt nicht ausbleibt, der das Suggestierte zum Gegenstand der Analyse macht. Das Medium dieser Objektivierung ist eine sachgemäße Sprache, der es freilich an Differenziertheit nicht fehlen darf. Denn Begriffe sind leer, solange sie nicht genau sind.

Und die unentbehrliche Gelegenheit zu solcher Distanzierung bietet auch die Geschichte.

Daß viele dieser Stücke sich mit vergangenen Epochen befassen, sollte niemanden befremden, dem es um die Erkennt-

nis der Gegenwart geht. Der angeblichen Geschichtsmüdigkeit unseres Zeitalters zum Trotz soll gesagt sein, daß die Vergangenheit uns unentbehrlich ist, um uns selber zu verstehen. Nicht, weil sie der Gegenwart ähnlich wäre, sondern weil sie ganz anders ist.



# Theater



## Theatralische Oper

Die Geschichte weiß nichts von sich selbst. In ihr träumt der Weltgeist die Geschicke des Menschengeschlechts. Alle Bemühungen, Geschichte zu schreiben, sind die Versuche, seinen Traum zu deuten. Aber manchmal überraschen uns Handlungen, die aus sicherstem Vorsatz bei hellstem Bewußtsein geschehen. Von solcher Art ist die Erfindung der Oper. Niemals ist eine mächtigere Kunstform auf künstlichere Weise entstanden. Sie ist die letzte große Schöpfung der Renaissance, die Erbschaft, die diese in der Stunde ihres Untergangs dem Barock vermachte.

Zunächst brachte das Bündnis von Drama und Musik beiden Partnern gleichen Gewinn. Das Wort wurde feierlich erhöht durch den majestätischen Ornat des Klangs, mehr noch, der Klang schuf Raum, einen Raum, aus dem jede Leidenschaft, durch vielfachen Widerhall verstärkt, zurückscholl. War das gesprochene Drama in der Renaissance wie ein Relief gewesen, so führte ihm die Musik eine dritte Dimension zu. Und tatsächlich wird sich noch ausweisen, daß mit der Oper eine neue szenische Kunst entsteht, die im Bühnenraum das optische Gegenstück erschließt: jenes Dekorationssystem, durch dessen Ufer sich die Klangmassen hindurchwälzen, getragen von singenden, tanzenden, agierenden Menschen, und die festlichen Logenhäuser, die würdig sind, die akustische Brandung zu empfangen.

Andererseits hat die Verknüpfung mit dem Wort nun erst die dramatischen Kräfte der Musik entbunden, ihre Fähigkeit, Leidenschaften auszudrücken und zu erregen. Die Musik des sechzehnten Jahrhunderts war schön und seelenlos gewesen. Sie schwebte, aus unsichtbaren Mündern strömend, ankerlos im weiten Raum der Dome. Nun wurde sie an einen Ort gebunden, dessen Position durch den Grundriß des Dramas genau bestimmt war. Sie kam aus den Mündern bestimmter Personen in sichtbaren Situationen. Die alte Musik war gleichmütig und

gleichförmig dahingeströmt, von dem Inhalt ungerührt und nur auf ihren artistischen Vorteil bedacht. Die neue Musik verändert sich mit jedem Wechsel der Person und der Situation. Sie jubelt und klagt, ist zärtlich und zornig, ist üppig oder heroisch. Anders singt der Held und anders die Primadonna, anders der Gott und anders der Buffo. Daß die Musik solcher Wandlungen fähig sei, daß sie die berufene Dolmetscherin der Leidenschaften sei, das ist eine der Entdeckungen der Oper.

Diese Erkenntnis mußte freilich Schritt für Schritt erkämpft werden. Das ist der Inhalt der Frühgeschichte der Oper von Peri über Monteverdi zu Cavalli und Cesti. Die Vortragsform der ersten Opern war ein bewegter Sprechgesang gewesen, vom Cembalo begleitet und von Chören unterbrochen. Bei Monteverdi, dem ersten Genius, der sich des neuen Werkzeugs bediente, beginnt sich der Fluß der Melodie zu verändern. An manchen Stellen trocknet er aus zu einem dünnen Rinnsal: dem Rezitativ, an anderen Stellen staut er sich zu großen Entladungen des Gefühls, für die die Musik ihren ganzen Glanz und der Sänger seine ganze Kunst aufspart: den Arien. Aus Rezitativ und Arie (und Chor) sind von nun an alle Opern aufgebaut. In den Rezitativen sammeln sich die epischen, in den Arien die lyrischen Elemente. Dort ist alles ständiger Fortgang, hier ist alle Zeit aufgehoben. Nicht das Entstehen eines Gefühls wird geschildert. Es ist auf einmal da, so unvermittelt wie das Orchester zum Ritornell einsetzt, das die Arie vorbereitet. Sie kennt weder Entwicklung noch Verwandlung. Es ist unrecht, sie mit dem Monolog im Drama zu vergleichen. In ihr bewegt die Leidenschaft sich allenfalls im Kreis oder steigert sich nach einer rein dialektischen Ordnung. Das Zeichen dafür ist die Form des Da Capo, gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Neapel gefunden, der Wiederkehr des Anfangs in abgewandelter Form.

Man sollte allerdings die Bedeutung der Texte für die Oper nicht unterschätzen, wie dies heute bis zur völligen Vernachlässigung geschieht. In ihnen wohnt ein Ethos, das die Musik durchseelt und dem ganzen Institut der Oper das hohe Pathos verleiht, das man immer noch zu übersehen geneigt ist. Diese

Gesinnung der Oper bleibt ebenso wie ihre Stoffwelt und ihr Motivschatz durch das Zeitalter des Barock die gleiche. Nur daraus erklärt es sich, daß die Textbücher viel länger leben als ihre Vertonungen. Musiken, die uns bedeutend erscheinen, versagt das Publikum schon das Gehör, wenn sie einmal zehn oder fünfzehn Jahre alt sind. Die gleichen Libretti hingegen werden jahrzehntelang immer wieder von neuem vertont. So fand Metastasio »La Clemenza di Tito« neben vielen anderen in Caldara, Hasse, Gluck und Mozart ihre Komponisten. Der Text (und mit ihm das Ethos) ist das dauernde, die Musik das wechselnde Element im Aufbau der Oper.

Aber freilich verkörpert die Arie den Triumph des theatralischen Augenblicks. Wenn das Wort »theatralisch« einen Sinn hat, ist es hier am Platz. Rationalistische Gegner der Oper haben sich lustig gemacht über eine Ariadne, die sich bei Winden und Felsen über ihre Einsamkeit beklagt, während doch mindestens zwanzig Personen im Orchester anwesend sind und beschäftigt, ihre Klage auf ihren Instrumenten zu begleiten. In der Tat, Arie und Einsamkeit schließen sich aus. Nicht nur ohne ein Orchester ist sie undenkbar, noch undenkbarer ist sie ohne ein Publikum. Wie das Ritornell anhebt, wie der Sänger mit ein paar Takten einsetzt und wieder abbricht, ehe er im Ernst beginnt, daß heißt nichts anderes als: Merkt auf! und hat keinen anderen Zweck, als den Zuhörern, die während des Rezitativs Konversation gemacht hatten, Zeit zu schenken, sich zu sammeln.

Und dann beginnt das Glanzstück, das der Oper im Verlauf ihrer Geschichte alles musikalische Mark aus den Knochen sog, um es an einer Stelle in einer ungeheuerlichen Wucherung zur Schau zu stellen. Auf dem in vielen schwelgenden Windungen erstiegenen Gipfel setzt das Orchester aus, der Virtuose steht an der Rampe, und es gibt keinen Hörer mehr, der nicht den Atem anhielte, wenn nun das Feuerwerk von Trillern, Läufen, Rouladen und anderen Fiorituren losprasselt. Der ganze Raum ist überhaupt nur noch Stimme, Stimme die wirbelt, flötet, trillert, perlt, Tonleitern hinaufjagt und in Kaskaden hinabstürzt. Nach einem herausfordernden Schluß geht der Sänger ab, und



der Sturm des Beifalls bricht los. Und dieser Beifall ist nicht etwa eine Störung, sondern er gehört dazu. Er ist mitkomponiert, nicht anders als die Bewunderung des Betrachters, der vor eine barocke Fassade oder ein höfisches Portrait tritt. Eine Arie ohne Beifall wäre sinnlos, wäre das Peinlichste, was es gibt: ein Effekt ohne Wirkung. In der Arie hat sich nicht nur die Musik wiederum vom Wort befreit, sie hat sich ihrerseits dem Theater unterworfen. Die Arie ist das Symbol des Bündnisses von Sänger und Publikum und seines Triumphes selbst über die Musik.

Die Oper ist ein Stück Theater und empfängt vom Theater her ihre Gesetze, die wie alle gewachsenen Gesetze vielleicht wunderlich sind, aber voller Leben. Goldoni mußte das zu seinem Leidwesen erfahren. Als junger Anfänger hoffte er, bei der Oper sein Glück zu machen, schrieb einen Text und las ihn einer Gesellschaft von Sängern vor. Er war noch nicht mit dem Personenverzeichnis zu Ende, als er schon von Gelächter unterbrochen wurde. Er hatte ein Dutzend Personen vorgesehen, ohne zu ahnen, daß eine Oper niemals mehr als deren sechs oder sieben hatte. Es war nicht die einzige Aufklärung, die der Neuling erntete. Er erfuhr, daß es nicht Horaz war und nicht Aristoteles, die er zu respektieren hatte, sondern die Prima-donna und den Primo Uomo, die jeder auf fünf Arien Anspruch hatten, und zwar eine *aria di bravura*, eine »*aria parlante*«, eine *di mezzo carattere* und eine *aria cantabile*. In den beiden ersten Akten konnten sie je zwei, im dritten je eine dieser Nummern verlangen, während die untergeordneten Sänger sich in jedem Akt mit je einer Arie begnügen mußten. Ferner durften zwei Arien vom gleichen Charakter oder der gleichen Person einander niemals folgen. Im zweiten und dritten Akt war je eine Stelle für ein vom Orchester begleitetes Rezitativ und für ein Duett vorzusehen. Duette waren also selten. Denn der Sänger trat nach seiner Arie ab, und das besorgte er gerne allein, um den Beifall nicht teilen zu müssen. Jede Arie beendete einen Auftritt, die wichtigsten einen Akt. Da andererseits kein Sänger ohne Arie abgehen durfte, gehörte der stufenweise Abbau des Personals auf der Bühne

zu den schwierigsten Aufgaben des Textdichters. Dieses und anderes mehr erfuhr Goldoni an jenem Abend, ging nach Haus und warf sein Stück ins Feuer.

In dieser ausschließlich vom Virtuosen regierten Form ist die Oper ein italienisches Gewächs. Dort im Süden wird sie von der Woge einer ungeheuren Popularität getragen. Jede mittlere Stadt und jeder kleinste Hof hatte ein Opernhaus. In Venedig waren im Karneval allabendlich sieben Häuser gefüllt. Die musikalische Produktion ist überhaupt nicht mehr nachzurechnen. Jede Saison brachte fast ausschließlich Novitäten. Daher lohnte es sich selten, eine Komposition zu drucken. Das ganze Opernwesen war flüchtige Improvisation. Ein Unternehmer oder eine Gesellschaft mietete ein Theater, engagierte Sänger, Tänzer und einen Kapellmeister. Dieser trifft ein paar Wochen vorher ein, läßt sich den Text aushändigen, schreibt dazu zwei Dutzend Arien und nach fünf oder sechs Proben ist Premiere.

Das ist das Instrument, dem in Venedig Cavalli seinen heißen Atem und Cesti seine Zärtlichkeit einhaucht, auf dem in Neapel der Belcanto Scarlatti's schwelgt. Von Venedig und Neapel aus hat die italienische Oper ihren Siegeszug durch Europa angetreten und ein Weltreich begründet, das sich von Lissabon bis St. Petersburg erstreckte. Seine Sprache ist italienisch und seine Repräsentanten sind fast ausnahmslos Italiener. Ganz Europa ist überflutet von italienischen Kastraten und Primadonnen, Librettisten und Instrumentalisten, Kapellmeistern und Theaterarchitekten. An allen Höfen machen sie sich breit, sind eitel und präpotent, unausstehlich und unentbehrlich. Sie werden gefeiert und verwöhnt, ernten Titel und Ämter und erhalten Ministergehälter, sehr zum Ärger der einheimischen Kräfte, die sich mit bescheidenen Gagen begnügen müssen. Aber mit dem Überschreiten der Alpen ändert die Oper ihren Charakter. Die italienische Oper war, nach aristokratischen Anfängen, in Venedig, Rom und Neapel zur Volksooper geworden. Die meisten Opernhäuser waren Geschäftsunternehmen. Zutritt hatte jeder, der zahlte. In den Logen die bessere Gesellschaft – einheimischer Adel und Fremde –, im Parterre

das Volk, das war ihr sozialer Aufriß. Ihre Mittel waren bescheiden, der Chor war klein, ein Ballett selten, und die Dekorationen und Maschinen kamen den verwöhnten französischen Besuchern geradezu ärmlich vor. Dafür strömte hier freilich aus den Kehlen der Sänger der köstlichste Wohlklang.

Im Norden dagegen ist die Oper fast überall eine höfische Unterhaltung, und die Besucher sind geladene Gäste des Fürsten. Sie wird neben dem Bauen und dem Soldatenspielen der kostspieligste Luxus der Könige. Die Kosten spielten hier keine Rolle mehr. Der Begriff Rentabilität war unbekannt. Beruht der Ruf eines Geschäftstheaters auf der Höhe seiner Einnahmen, so der eines Hoftheaters auf der Höhe seiner Ausgaben, und damit ist über die Oper hinaus ein Unterschied bürgerlichen und höfischen Wirtschaftens bezeichnet. Die Oper wird zu einer Veranstaltung höfischen Prestiges. Es ist königlich, die Szene mit einem Gewimmel rhythmisch gegliederter Massen zu erfüllen, also wächst der Chor, und zwar nicht nur an Umfang, sondern auch an dramatischer und musikalischer Bedeutung. Aus dem gleichen Grund schieben sich zahlreiche und langwierige Balletts ein. Man kann sich eine stärkere Besetzung des Orchesters leisten, also wird der instrumentale Part überhaupt selbständiger und reicher ausgebaut und wächst über seine bloß begleitende Rolle hinaus. Schließlich erreicht der Aufwand an Dekorationen und Maschinen die Ausmaße, die alles andere überwältigen.

Was heutzutage als »Geschichte der Oper« angeboten wird, ist in Wirklichkeit nur Geschichte der Opernmusik. Der moderne Gelehrte ahnt nicht, daß er damit einen lebendigen Organismus zerstört, indem er willkürlich ein einzelnes Glied herauslöst. Die Musik war dem Zeitgenossen nur ein Bestandteil der Oper und keineswegs immer der wichtigste. Wenn etwa der »Mercure Galant« von einer Aufführung in Versailles berichtete, gedachte er ausführlich des Anlasses und der Ausstattung, Text und Musik dagegen werden nur an sehr untergeordneter Stelle berührt. In den Wiener Opernbüchern findet man neben dem Verzeichnis der auftretenden Personen stets auch die mitwirkenden Dekorationen, Maschinen und Balletts auf-

gezählt, und es gibt viele Programme, die den Namen des Textdichters und des Komponisten, aber keine, die den des Architekten verschweigen.

Denn die Dekorationen sind es, durch die die Oper dramatisch und musikalisch gegliedert wird. Es gibt einen bestimmten Grundbestand von Typen, die in keiner Oper fehlen dürfen. Da gibt es einen Thronsaal für irgendeinen feierlichen, höfischen Aktus, ein Schlafgemach mit einem Schlummernden, dem ein Traum erscheint, einen mit Grottesken verzierten Gartensaal, in dem Flora oder Neptunus haust, einen Tempel, in dem ein Opfer oder ein Orakel stattfindet, eine Grotte mit einem Magier, der Tote oder Geister beschwört, eine Meeresküste mit einem Schiff, das im Sturm auf den Wellen schwankt oder an einer Klippe strandet, ein Zeltlager oder eine Stadtmauer mit einer Schlacht oder Belagerung, einen Garten mit Statuen, Bäumen und plätschernden Brunnen, einen Hain mit Hirten und ländlichen Reigen, die Hölle oder Unterwelt oder die Grotte des Vulkans mit tanzenden Furien oder hämmern- den Zyklopen und endlich den Himmel oder den Olymp oder die Elyseischen Felder mit Wolkendekorationen und überirdischem Licht. Zu jeder dieser Dekorationen gehört eine typische Handlung und eine ihr angemessene Musik. Dies sind die Einheiten, aus denen die Oper zusammengesetzt ist. Von ihnen her wäre auch die Geschichte der Opernmusik neu zu schreiben.