

Der Schwan von Pesaro. Vom Absoluten und vom Tragischen in der Musik Rossinis.¹

τοτε δη πλειστα και καλλιστα
αιδουσι, γεγηθοτες οτι μελλουσι
παρα τον θεον απιεναι ουπερ
εισι θεραποντες
(Platon, Phaidon 85a 1 f.).

I. Der absolute Rossini

Der Untertitel mag klingen wie „Der absolute Tournedos“ und Maskeraden aus der Requisitenkammer der Musikgeschichte erwarten lassen, allerlei vom quirligen Komponisten des *Barbier*, der seine Opern in zwei Wochen aufs Papier warf, zu komponieren aufhörte, sobald er es sich leisten konnte, und die letzten vierzig Jahre seines Lebens als vielbesuchter Bonvivant im wesentlichen auf die Erprobung neuer Kochrezepte erpicht war.²

a. Der relative Rossini

Stattdessen sei zunächst eine persönliche Erinnerung gestattet. Wer sich als Laie vor einem halben Jahrhundert einen ersten Einblick in die Geschichte der Musik verschaffen wollte, dem entrollte die ihm seinerzeit unmittelbar zugängliche deutschsprachige Literatur ungefähr folgendes Panorama:

Angesichts der Tiefe der deutschen Musik, des übermächtigen Johann Sebastian Bach, der besser Meer hätte heißen sollen, des liebenswürdigen Papa Haydn mit seinem Zopf (der Lehrer Beethovens), des Wunderkinds Wolfgangl, der später (der Geist war hier dem geheimnisvollen Besteller des Requiems zuvorgekommen) den dämonischen *Don Giovanni* komponierte, des titanischen Ludwig van Beethoven, der diese Welt verließ, just als ein gewaltiges Gewitter über Wien niederging, des fröhlichen Landmanns von Robert Schumann, der Pilgerstätte Bayreuth usf. – ein junger zutraulicher Mensch glaubt alles, was ihm nette Erwachsene erzählen, darin liegt auch einige Tragik unsrer politi-

¹ Vielleicht ist die Musik die schwierigste aller Künste für die Philosophie, weil sie die ihr nächste ist. Im gemeinsamen Bewußtsein dieser Nähe seien, anlässlich seines 80. Geburtstags, die folgenden Reflexionen Karl Albert zugeeignet, der den „Versuch einer Ontologie der modernen Musik“ gewagt hat (Philosophie der modernen Musik, in: KARL ALBERT: *Philosophie der Kunst, Philosophische Studien Band II*, Sankt Augustin 1989, S. 199-212, hier S. 201). Der Text ist die überarbeitete Fassung zweier Vorträge, die auf Einladung der Deutschen Rossini Gesellschaft in Braunschweig (1998) und Bad Wildbad (2000) gehalten wurden.

² Das Pendant dazu ist die Imago des Neurotikers auf der Flucht vor sich selber. Aber trotz unermüdlicher Anstrengungen auf diesem Gebiet ist es noch nie gelungen, ein gesundes Kunstwerk aus seinem kranken Schöpfer zu deduzieren. Vgl. ALESSANDRO BARICCO: *Rossini e la malattia come grembo originario*, in: *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il novecento musicale*. Atti del Convegno di studi promosso dal Centro studi musicali Ferruccio Busoni. Empoli 17-19 febbraio 1991, a cura die Talia Pecker Berio, Firenze 1994, S. 87-97.

schen Geschichte –, angesichts solch gewaltigen Erbes: wer war dieser Rossini, dessen im Radio gehörter *Barbier* so ganz anders klang?

Eben der Komponist besagten *Barbiers* nebst einiger reizender Ouvertüren. Die Opern dazu lohnte es nicht zu hören, soll er doch selber gesagt haben, wer eine seiner Opern kenne, kenne sie alle, durchschnittliche Fließbandproduktionen über platten Fließbandlibretti. Neben den komischen hatte er, leider, auch eine Menge ernster Opern komponiert, und hier hörte allerdings der Spaß auf, denn deren Handlungen waren sinnwidrig mit genau demselben den Sängereitelkeiten schmeichelnden Zierrat überkrustet, den wir aus seiner einzigen wirklich gelungenen Oper bereits kennen. Diese Machwerke sind, wie sie es, weil für den Tag geschrieben, verdient haben, längst so tot wie Rossinis opernhafte-seichte Kirchenmusik, in die sich unsre nördliche Innerlichkeit nie und nimmer finden wird. Nur dieser unverwüsthliche *Barbier* überlebt, dessen „gierende Melodien“ (so ein Musiklexikon von 1957) ihm einen würdigen Platz, nein, wohl nicht neben Johann Strauß' Meisterwerk *Die Fledermaus*, aber doch neben dessen *Nacht in Venedig* oder Suppées *Boccaccio* sichern. Merkwürdig nur, daß ganz Europa in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts nach all diesen Opern wie verrückt war – eine Geschmacksverirrung, die auch von andern Produzenten musikalischer Massenware, z. B. Bellini und Donizetti bedient wurde, der sich aber unsre deutschen Musikdenker, allen voran E. T. A. Hoffmann, männlich widersetzten. 120 Jahre später wissen wir, wie recht sie hatten – die Geschichte selbst hat es bewiesen...

So ungefähr las man es damals, und manches davon hat, wo nicht in den Programmheften der Opernhäuser, so doch in den Feuilletons und den verbindenden Kommentaren der klassischen Musikprogramme der Rundfunkanstalten überlebt. Überlebt hat damit bis heute das 19. Jahrhundert. Ταρασσει τους ανθρώπους ου τα πραγματα, αλλα τα περι των πραγματων δογματα, was die Menschen bewegt, sind nicht die Tatsachen, sondern die Meinungen darüber, hatte sich Laurence Sterne als Motto für den *Tristram Shandy* aus dem Epiktet gezogen, und sowenig wir heute in den Museen, Galerien, Kunstbüchern und -zeitschriften einfach Kunst begegnen, sondern Kunst immer zusammen mit und öfter sogar nur noch als Zutat zu ihrer Präsentation und Interpretation, so wenig hören wir einfach Musik, sondern ihre Geschichte als die ihrer Interpretation und Interpretationsinterpretation. Wir hören Weltbilder, aber nur sehr mittelbar die der Komponisten.

„Ein Bild hielt uns gefangen“, notierte Ludwig Wittgenstein nüchtern im späten Rückblick auf seine einzige philosophische Publikation, und Edmund Husserls phänomenologische Hoffnung, zu den Sachen selbst durchzudringen, war auch nur ein Bild der Sachen. Aus dem Bild heraustretend gelangen wir nicht zu ihnen, sondern in andre Bilder, eine Einsicht, die freilich weder Resignation legitimiert noch Affirmation medialer Beliebigkeit. Sie meint nur, daß die Gegenwart allemal geschichtlich vermittelt ist, so daß wir zwar nie aus den Bildern heraustreten können, aber auch kein Jenseits der Bilder gleichsam als das verbotene Paradies ersehnen müssen. Die Sachen selbst ereignen sich in der Konstellation der Bilder, ihren Grenzen, Lücken, Zwischenräumen, Interstitien, wo wir nämlich, weil der Leere der Bilder, zugleich, und also immer und nur durch sie hindurch, uns selbst und so auch einander begegnen. Es kommt weder darauf an, aus den Bildern, d.h. aus der Geschichte herauszutreten, noch sich auf Biegen und Brechen mit der Geschichte ein eignes Bild zu machen, sondern darauf, was die Bilder uns in ihrem Verhältnis und geschichtlichen Spiel miteinander als unsre eigne Gegenwart zuspielden – was wir uns von ihnen als Gegenwart zuspielden lassen.

Im gegenwärtigen Rossini-Bild, wie es ein halbes Jahrhundert intensiver Rossini-Philologie und -Praxis an den Tag gebracht hat, ist das der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das ungefähr noch so aussah wie das der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, kaum wiederzuerkennen. Die Differenz, die ihr musikalisches Analogon in der Philologie und Praxis der Renaissance- und frühen Barockmusik hat, ist ein Index dafür, daß wir längst anders hören, als es die zählebigen Mythen der industriellen Moderne wahrhaben wollen. Zuletzt ist es das andere Ohr, dessen Forderungen wir – nicht nur in der Musik – die kritischen Ausgaben verdanken.

Der legendäre *Türke in Italien* mit Maria Callas, die *Italienerin in Algier* und die *Liebesprobe* (*La pietra del paragone*) – alles *opere buffe* –, bezeugten schon in den fünfziger und sechziger Jahren, daß es mit dem „einzigem“ *Barbier* kaum seine Richtigkeit haben konnte. Mit der *Semiramis* unter Richard Bonyngue trat 1966 der Rossini der geschmähten *seria* ins öffentliche Bewußtsein. Und diese Musik erwies sich nicht nur als sublim im genauen Sinn der ästhetischen Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern in ihrer dramatischen Syntax (trotz der vielen Striche) als Beispiel großgeplanter musikalischer Architektur, nicht unvergleichbar z. B. den Bogenreihen der neuen Prokurazien in Venedig.

Einer Renaissancearchitektur? Rossini starb 1868. Nicht zu vergleichen also dem Biedermeier, dem Historismus, sogar dem Klassizismus à la Schinkel? Der steht zwar vornehm genug da, aber er atmet nicht, ist Zeichen einer Erinnerung. Rossinis Musik hingegen hat, und gerade auch in den Prestopartien und großen Crescendi, seinen bekannten „Spezialitäten“, einen ruhigen langen Atem, noch nicht den heißen leidenschaftlichen Atem der jüngeren Nachfolger Bellini, Donizetti, Verdi. Blickten sie voraus und er zurück? War er doch womöglich selber nur: eine Erinnerung?

Wie ist das zu denken? Hilfe kommt von unvermuteter Seite, nämlich von der Philosophie. Nicht bloß das Gros der Melomanen der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts bestand aus affektionierten Rossini-Hörern, nicht nur – und das war mehr, denn nicht jeder, nicht einmal jeder große Komponist beschäftigt die Literatur seiner Zeit – die Schriftsteller waren fasziniert, um hier bloß Stendhal, Balzac und Heine zu nennen –: Rossini gab den *Philosophen* zu denken, und zwei von ihnen, die einander sonst nichts zu sagen hatten, widmeten ihm als entrückte Hörer entscheidende Überlegungen ihrer Ästhetik: Hegel und Schopenhauer.³

Der Vergleich dieser abgründig verschiedenen Ästhetiken fördert zutage, daß Rossini der Komponist einer epochalen Grenze ist. Er, der sich unter Napoleon die ersten Lorbeeren verdient und seinen Stil voll, wiewohl noch nicht vollständig entwickelt hatte – 1814 waren immerhin bereits 13 Opern geschrieben, darunter Meisterwerke wie die *Pietra del paragone*, der *Tancredi*, die *Italiana in Algeri* und der *Turco in Italia* –, Rossini feierte seine großen Triumphe auf den Bühnen Europas ziemlich genau in den fünfzehn Jahren der Restauration. War er darum ein Komponist der Restauration? Bellini und Donizetti waren es, in Deutschland Schubert und Weber. Andererseits galt auch Hegel lange, wie man gelegentlich noch heute hören kann, als der „preußische Staatsphilosoph“, mithin als *der* philosophische Vertreter der Restauration, ein Urteil, das die allgegenwärtige zweite Hand gespendet hat. Nach Schopenhauer hingegen, dessen pessimistisches Hauptwerk 1819 erschien, krächte damals noch kein Hahn, seine Populari-

³ Hierzu CLAUS-ARTUR SCHEIER: *Der philosophische Rossini*, in: «Mitteilungen der TU Braunschweig» XXV 2 (1990), S. 40-43.

tät hatte nicht nur die Revolution von 1830, sondern auch die von 1848 zur Voraussetzung.

b. Die Zeit des Relativen

Was war aber jene epochale Grenze, die in der Politik von Napoleon, in der Philosophie von Hegel, in der Musik von Rossini bezeichnet wird? Ökonomisch gesehen der Übergang von der handwerklich-manufakturiellen zur industriellen Produktion. Darauf zu achten legt sich nicht nur darum nahe, weil Kultur überhaupt der Natur abgerungen wird, sondern weil insbesondere die europäische Kultur von früh an, durch Selbstzeugnisse faßbar seit dem Entstehen der Wissenschaft bei den frühen Griechen, in Kategorien der Produktion dachte.

Geschichtlich betrachtet kann man Metaphysik das Denken nennen, das menschliche Produktion in der als produktiv erfahrenen Natur ($\varphi\upsilon\sigma\iota\varsigma$) und diese wiederum in der reinen Produktivität, im *actus purus* Gottes aufgehoben anschaute. Weil in der Einen produktiven Natur der Mensch und sein Produkt zusammengehörten, reflektierte er sich darin, hatte am Produkt die Gegenwart seines produktiven Wesens. Mit der Erfindung des Motors aber schiebt sich zwischen beide das selber produzierende Produkt, die Maschine, womit der nachmetaphysische, moderne, industrielle Mensch sich ohne haltendes Drittes, ohne die nun selber zum Material der Produktion herabgesetzte Natur einem Produkt gegenüber findet, das, wesentlich zur Ware geworden, ihm die Reflexion seines produktiven Wesens verweigert, es gleichsam verschluckt und ihn vor dem Reichtum der Produkte zum Bettler der Produktivität werden läßt. Goethes Mephistopheles sprach es aus: „Am Ende hängen wir doch ab | Von Kreaturen, die wir machten.“ Das war der Preis dafür, den beständigen Mangel der Natur in den Überfluß der Kultur zu verwandeln, und wo der Preis zu hoch schien in der nostalgischen Fata morgana von Rückkehr, da entstand ein neues nicht-natürliches Produkt, die Ideologie.

Von Stendhal stammt die berühmte Sentenz, die Schönheit sei *la promesse du bonheur*, aber um die Mitte des Jahrhunderts wurde bereits deutlich, wer eigentlich das Versprechen gibt. Was Marx als den Warenfetisch beschrieben hat, ist dies als Ding produzierte Versprechen dinglichen Glücks. Jede Ware gibt es, jede muß es brechen, jede neue gibt es wieder, und diese ewige Verschiebung des Versprechens selbst ist das ökonomische Geheimnis des technischen Fortschritts, das die Werbung Tag für Tag ausplaudert.

So sind wir zukunftsbenommen und neigen dazu, über den Projekten die Gegenwart zu vergessen, die wir nicht haben, sondern sind. In sie erinnert die Kunst als freie Produktivität, deren im Unterschied zur Philosophie sinnlich bleibende Selbstdeutung. Darin liegt die Unabdingbarkeit der zeitgenössischen Kunst und zugleich die Notwendigkeit der Erinnerung in die vormalige. Denn insofern Kunst immer auch Produkt ist – noch in der flüchtigsten Erscheinung einer einmaligen Performance (auch sie ja schon, als gesellschaftliches Ereignis, „vermarktet“: angezeigt, fotografiert, in den Feuilletons besprochen usw.) –, hat sie das Schicksal aller Produkte in der technischen Welt, morgen überholt, museal zu sein. Die mediale Welt, in der Ware und Information ununterscheidbar werden, ist nach ihrer ökonomischen Seite die Meta-Installation des Vergessens noch in der Installation von dessen Gegenteil.

Aber das Museum ist als der Ort der Musen auch der ihrer Mutter, der Mnemosyne, und das lebendige Gedächtnis der vergangenen Jahrtausende läßt bedenken, daß die al-

te Kunst ein anderes Versprechen gegeben hat als die moderne. Erst beide zusammen verraten, was die beirrende Schönheit der Waren verschweigt. Die eine nämlich, die unsre, setzt uns – wo sie eben Kunst ist und nicht bare, gesellschaftlich längst affimierte Gesellschaftskritik mit den Mitteln der Kunst – aus der technischen, der virtuellen Welt heraus in deren Grenze als in das Gefühl, es könnte alles ganz anders sein. Daß dies Gefühl nicht das des Glücks ist, das sie nur als den Verrat der Waren negieren kann, hat die postmoderne Ästhetik noch einmal mit der Kategorie des Erhabenen zur Sprache gebracht. Trotz aller Rückbindungsversuche an dessen Tradition, so an Kant durch Jean-François Lyotard, ist das moderne Erhabene aber eher das Ek-Statistische, die in die Anschauung gesetzte Negation, Suspension von Existenz. Daß gelingende Gegenwart, das Glück, gleichwohl möglich sei, ist die Botschaft der alten, der vorindustriellen Kunst. Man möchte sagen: Für uns wäre die alte Kunst ohne die Ek-Stase der modernen blind, die moderne jedoch bliebe leer ohne die alte.

c. Die Zeit des Absoluten

Deren Schönheit ist nämlich nicht das Versprechen des Glücks, sei es in der Ware als sein beständiger Entzug, sei es in der Ek-Stase des Erhabenen als die augenblickliche Eröffnung des Ortes seiner nicht unmöglichen Ankunft, sondern das angeschaute Glück, dessen Mehr und Überfluß das Glück seiner Anschauung ist. Und hier ist es, wo das Absolute ins geschichtliche Spiel kommt.

Es ist das theologisch-philosophische Prinzip der Neuzeit, die sich unter diesem Namen selber von der älteren Zeit der Antike und dem, sehr sprechend so genannten, Mittelalter unterschied. Nach vielerlei Hinsichten hat es wohl seine Richtigkeit, Neuzeit und Moderne nicht zu unterscheiden und dies Kontinuum, dem noch angehörig wir zugleich auf es zurückblicken, irgendwo anfangen zu lassen, mit Descartes, mit Gutenberg, mit der Renaissance oder wo immer. Die Philosophie aber und auch die Kunst sprechen eine andre Sprache, sobald es nicht um Phänomengeschichten, sondern um mehr oder minder plötzliche, „revolutionäre“, Veränderungen der Wahrnehmung von Welt geht.

Eine dieser Tiefenveränderungen war der Übergang in die Industrialisierung dank der Erfindung der Dampfmaschine. Sie unterscheidet geschichtlich das technische Kontinuum unsrer eignen Existenz vom natürlichen Kontinuum der vorindustriellen, alle moderne Kunst von der im angegebenen Sinn metaphysischen. Das 19. Jahrhundert scheint hier zunächst kaum merkliche Übergänge zu machen, bis Richard Wagners Musik 1861 Paris brüsk aus der ästhetischen Illusion reißt, es sei trotz Guizots „Enrichissez vous!“ im Grunde alles beim alten geblieben. Baudelaire, dieser frühe Seismograph der industriellen Moderne, hat der Mit- und Nachwelt sogleich gesagt, was davon zu halten war.

Dann geht alles sehr schnell. 46 Jahre später hätte man bereits Picassos *Demoiselles d'Avignon* ins Würzburger Treppenhaus hängen können – und Picasso war noch im Nachkriegsdeutschland der Name für ein Trauma und einen Skandal. *Tempi passati*. Mit der Medialisierung der Avantgarden sind am Ende des Jahrhunderts auch die ästhetischen Traumata und Skandale verschwunden, aber wir stellen immer noch die Frage, die so charakteristisch zusammengehört mit dem geschichtlichen Verschwinden der natürlichen Lebenswelt in die technische: Was ist denn „unsre“ Kunst?

Die Alten stellten diese Fragen nicht, weil sie sie nicht zu stellen brauchten, wie sich dies schon auf der Folie der beiden Bestimmungen der Schönheit abzeichnet, sie sei das

Versprechen des Glücks und sie sei das Glück in seiner Anschauung. Das galt, die Zeugnisse sind unerschöpflich, für die frühgriechische, die hellenistische, die römische, die spätantike und die mittelalterliche Welt gleichermaßen, freilich immer in epochalen Brechnungen. In der frühen Neuzeit aber – der geschichtliche Ruck ereignet sich ungefähr um Dreizehnhundert mit der Generation der Giotto, Meister Eckart, Dante – wird die Kunst selbst absolut.

Um herauszufinden, was der Terminus meint, ist gar nicht erst dort nachzufragen, wo er zur Signatur der neuzeitlichen Philosophie wird, bei der klassischen deutschen Philosophie. Zum Schlüsselwort des Denkens ist er schon 1440 bei Nikolaus von Kues geworden, knappe zwanzig Jahre nach der Erfindung der Zentralperspektive durch Filippo Brunelleschi und Masaccio. Das Absolute ist die *coincidentia oppositorum*, das göttliche In-Eins-Fallen aller Gegensätze. Nikolaus lehrte: Es gibt nur Einen Punkt.

So fallen in der perspektivischen Malerei der Hochrenaissance der Fluchtpunkt und das anschauende Ich in Eins, und diese Einheit des In-sich-seins und der Ausdehnung, dieser beiden einander Ausschließenden, ist die Präsenz und Gegenwart des Unendlichen: das Absolute. Als dieses schafft Gott die Welt nicht wie nach traditionell-christlicher Lehre aus dem Nichts, sondern aus sich als dem Nichts, sie ist seine Ausfaltung (*explicatio*) wie er ihre In-Eins-Faltung (*complicatio*). Kosmologisch bedeutet das gegen die antik-mittelalterliche Auffassung, daß die Welt nicht endlich, sondern unendlich ist und ebenso die Unterschiede in ihr nicht endlich, sondern *infinitesimal*. Diese neue Welt stellt die Kunst perspektivisch und, seit den van Eycks, in der Ölmalerei dar, dem neuen Medium der infinitesimalen Übergänge von Licht und Dunkel. Dasselbe Prinzip führt in der Musik zur Ausbildung einerseits der Vielstimmigkeit, andererseits der Instrumentalmusik und schließlich auch zu jener unendlichen Flexibilität des Gesangs, die ihr Non-plus-ultra in Rossinis Opern hat. Schon die Koloraturen bei Bellini und Donizetti haben eine andere, „technische“, Bedeutung.

Ist das neuzeitliche Ich – und hier zeitigt die geläufige Verwechslung mit dem modernen Ich fatale Folgen – in dieser summarischen Darstellung nicht mehr das *Geschöpf* Gottes, sondern dessen weltliche *Manifestation*, sein endliches Selbst-Bewußtsein, dann erweist sich das Absolute zugleich als Prinzip der neuzeitlich gedachten Freiheit. Und diese Freiheit, der neuzeitlich gedachte Geist, Amor, die Liebe, die in Dantes Göttlicher Komödie „die Sonne und die andern Gestirne bewegt“, wird sinnlich vergegenwärtigt in einem Frauentypus, der wiederum eine *coincidentia oppositorum* ist, nämlich das In-Eins-Fallen von göttlicher Gnade und sinnlicher Anmut. Dantes Beatrice, Petrarcas Laura, Botticellis Primavera, Ariosts Bradamante, Shakespeares Imogen, Tiepolos Venezia, Goethes Suleika, Beethovens Leonore sind wenige Beispiele aus diesem unendlich mannigfaltigen und unendlich anziehenden Reigen glücklich angeschauter menschlichen Freiheit, den Rossinis Frauengestalten beschließen – ein Reigen der, selber eine Botticellische Primavera, das alterslose Versprechen gibt, nicht die Macht möchte auf Erden das Letzte sein. Im Finale der Cenerentola singt Angelina:

No no; – tergete il ciglio;
Perché tremar, perchè?
(Nein nein; – trocknet die Tränen;
Warum die Angst, warum?)

d. Der absolute Rossini

Das Gesamtkunstwerk, das im Übergang von der Renaissance zum Barock entsteht, ist die Oper. In ihr sind alle Tendenzen des neuzeitlichen Denkens zu sinnlicher Gegenwart gebracht, „repräsentiert“ in der reflektierten Anschauung. Die neuzeitliche Kunst beginnt mit der Revolution der Malerei (Giotto) und endet mit der Revolution der Musik (Beethoven); auf die Philosophie gesehen beginnt sie wie alle Epochen mit der Neuordnung der traditionellen Semantik der Weltauslegung (Eckart, Dante, Duns Scotus, Ockham) und endet – Kants Kritik der reinen Vernunft, Fichtes Wissenschaftslehren und Hegels Wissenschaft der Logik sind die so schwierigen wie unerschöpflichen Beispiele – mit der reinen Syntax der Welt des Absoluten. Zu hören, was da geschieht, ist in der gleichzeitigen „absoluten“ Musik.

Aber die so sich vollendende Epoche hat, wie die „Realphilosophien“ der Zeit sehen lassen, darüber keineswegs die Kraft verloren, diese Syntax rückzuübersetzen in ihre Weltsemantik, sie noch einmal anschaulich zu machen. Wer würde eingedenk des Prinzips der Neuzeit zögern, Mozarts Da Ponte-Opern „absolute“ Opern zu nennen? Und doch war noch ein Schritt zu tun, eine neue, eine letzte Darstellung der gesungenen Welt, jenes neuplatonisch-orphischen Singens,⁴ der musikalischen *coincidentia oppositorum*, war möglich, die Oper selbst konnte noch zur reinen Syntax des absoluten Gesangs werden, theoretisch vorbereitet durch die Ästhetik der Frühromantiker (die Spätromantiker haben ihr Schwerefeld bereits am Schopenhauerschen Pessimismus, ihre existenzielle Gestimmtheit ist der „Weltschmerz“).⁵

Die metaphysische Schönheit war das glücklich angeschaute Glück, und neuzeitlich gedacht ist dies Glück die Präsenz und Gegenwart als die sich zur Unmittelbarkeit vermittelnde Vermittlung des Absoluten, das Integral der infinitesimalen Welt *uno intuitu*: in Einem Blick – „das sinnliche Scheinen der Idee“, heißt es prägnant in Hegels Ästhetik. Das Problem der Frühromantiker war nun noch einmal jene *coincidentia oppositorum* – Hegel nannte sie das Spekulative im Dialektischen –, worin Unendlichkeit und Endlichkeit, Reflexion und Unmittelbarkeit, Logik und Anschauung, Ich und Natur, ästhetisch: das Erhabene und das Schöne in Eins zu setzen waren (und auch noch dies In-Eins-Setzen ist eine solche *coincidentia oppositorum*). Die Aufhebung der Welt darin und ihre Re-Präsentation, die absolute Reflexion in „Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ (F. Schlegel) nannten sie Ironie.⁶

Diese „absolute“ Ironie ist etwas anderes als die sokratische oder die Kierkegaard-sche,⁷ weil unmittelbar ästhetisch. Gewiß ist sie an den Werken der Frühromantiker selbst – fast alle noch ein wenig theorielastig – zu studieren, aber Friedrich Schlegel wußte schon, warum er sie exemplarisch bei Goethe fand, dessen *West-Östlichen Diwan* und zweiten *Faust* er damals (1798) noch gar nicht kennen konnte; freilich Goethe selber, unendlich lernfähig, hatte von den Frühromantikern gelernt - und auch gelernt, was er von ihnen nicht wollte, nämlich den Progreß der Infinitesimalität als „unendli-

⁴ Vgl. RICHARD CODY: *The Landscape of the Mind. Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies*, Oxford 1969.

⁵ Vgl. CLAUD-ARTUR SCHEIER: *Philosophische Tendenzen in der deutschen Frühromantik*, in: «Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft» XLIII (1993), S. 303-331.

⁶ Grundlegend zum komplexen Begriff der Ironie INGRID STROHSCHNEIDER-KOHR: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen 1960.

⁷ Vgl. CLAUD-ARTUR SCHEIER: *Klassische und existentielle Ironie: Platon und Kierkegaard*, in: «Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft» 97 (1990), S. 238-250.

ches Sehnen“, dies ins Gefühl übersetzte Fichtesche Prinzip, das philosophisch, und schrittweise, erst Schelling, Solger und Hegel ins Hier und Jetzt zurückzubinden mußten.

Was es musikalisch mit der romantischen Ironie im sich vollendenden Geist des neuzeitlichen Absoluten auf sich hat, ist aber rein zu hören in der langen Reihe von Rossinis Opern zwischen *Demetrio e Polibio* 1808 und *Guillaume Tell* 1829. Durchgeht man diese Reihe von 37 bzw., die französischen Umarbeitungen *Le siège de Corinthe* und *Moïse et Pharaon* hinzugerechnet, 39 Werken in der versammelnden Erinnerung, dann wird auch die gewaltige Arbeit deutlich, die von Oper zu Oper immer neue, musikalisch wie musikdramatisch oft kühn experimentierende ästhetische Individuen schuf bis zu jener letzten, die Schopenhauer eine Oper von Rossini, aber keine Rossinische Oper nannte. Rossini hatte die äußerste Grenze der neuzeitlichen Möglichkeiten dieser Gattung erreicht, und er wußte auch – wiewohl es ihn zögernd und schwer ankam –, daß es der letzte Augenblick war. Der musikalische Geschmack von 1830 bewies ästhetisch, daß die Welt, die mit dem Sturz Napoleons heraufzog, nicht mehr seine Welt, überhaupt nicht mehr die Welt der Neuzeit war. Mit Weber, Bellini, Donizetti, Berlioz und Meyerbeer hatte die Moderne die Herrschaft über die Opernbühne angetreten. Man *verstand* Rossini schon nicht mehr, aber man nannte ihn den Schwan von Pesaro. Aus Platons *Phaidon*, dem Dialog von Sokrates' Todestag, kennen wir den wohl orphischen Glauben der Alten, daß der Schwan nur einmal singt, und dann göttlich, an seinem Todestag. In Beethoven und Rossini, Nietzsche hat das gesagt, sang sich eine ganze Epoche aus. Erhabener, wäre hinzuzufügen, in Beethoven, schöner in Rossini.

Die dessen Werk zusammenhaltende Idee ist die einer architektonisch-musikdramatischen Syntax. Oper für Oper – und das konnte der wechselnden Widerstände des Librettos wegen nicht immer gleich gut gelingen – baut Rossini aus den mannigfaltigen Formen dieser Gattung eine, mit der Renaissanceformel: *discordia concors* als ein schönes in sich bewegtes Ganzes. Daß dies Ganze als *in sich* bewegt gleichwohl eine *architektonische* Syntax ist, mit andern Worten: daß es ruht, nicht strömt, ist das Klassische dieser Musik und der harte Kern von Wagners Kritik. Denn Wagner, der Revolutionär von '48, machte sich von aller Tradition los, weil alle Tradition bereits zur Konvention geworden war, und schuf eben nicht „Opern“, sondern „Musikdramen“, deren radikale Modernität auch noch die letzte Erinnerung an den Geist der Neuzeit zu tilgen unternahm. Hier kam die Moderne auf der Bühne zu sich, und *das* hatten Baudelaire und nach ihm Nietzsche begriffen.

In seiner Beethoven-Schrift bemerkte Wagner, da, wo der „innere Geist der Musik“, nämlich ihr mit dem allmächtigen Weltwillen identisches Fortströmen aus dem ursprünglichen Angstschrei „zugunsten dieser regelmäßigen Säulenordnung der rhythmischen Einschnitte in seiner eigensten Kundgebung sich abschwächt“, werde „nur jene äußerliche Regelmäßigkeit uns noch fesseln [...]. Die Musik tritt hierdurch aus dem Stande ihrer erhabenen Unschuld; sie verliert die Kraft der Erlösung von der Schuld der Erscheinung“. Das *Innerste* des neuzeitlichen Absoluten, seine Architektonik, erschien um die Mitte des Jahrhunderts nur noch als *äußere* Regelmäßigkeit, und die Musik hatte die Aufgabe übernommen, die Welt von der Schuld solcher Erscheinung zu erlösen, eine Erscheinung, eine Schuld und eine Aufgabe,⁸ die ganz der industriellen Moderne an-

⁸ Zum Folgenden ausführlich CLAUS-ARTUR SCHEIER: *Ästhetik der Simulation. Formen des Produktionsdenkens im 19. Jahrhundert*, Hamburg 2000.

gehören, erst seit Schopenhauer gedacht wurden und von der die Neuzeit, deren Seele die *anima christiformis* war, nicht einmal eine Ahnung haben konnte.

Jene Architektonik gewährte vielmehr die glückliche Anschauung des Schönen, und in ihrer äußersten Spitze, in jenem Einen Cusanischen Punkt, der Koinzidenz des Schönen und des Erhabenen, der Gnade und der Anmut, ist das Innerste der letzten neuzeitlichen Musik die *Kontemplation*. Der Geschmack am Schönen, schreibt Kant in der Kritik der Urteilskraft, setzt voraus und erhält „das Gemüt in ruhiger Kontemplation“ (KU B 80). Sie ist noch einmal das, was die Griechen *θεωρία* genannt hatten, aber verwandelt in die neuzeitliche Musikalität, deren denkender Herzton in Petrarcas Sonetten aufklingt:

leggiadria singulare et pellegrina,
e 'l cantar che ne l'anima si sente
(Anmut des flüchtigen Augenblicks,
Gesang der Seele in der andern Seele)
(Canz. CCXIII).

Am Ende des 20. Jahrhunderts haben wir merkwürdigerweise gelernt, solchen Gesang wieder zu hören. Es will nämlich gelernt sein.

II. Der tragische Rossini

Nietzsche, der fast nichts von Rossini kannte und dies nur in der Aufführungspraxis des späten 19. Jahrhunderts, hat doch aus der ihm eignen musikalischen Sensibilität heraus Wegweisendes über ihn gesagt und seine epochale Bedeutung erkannt, indem er ihn mit Beethoven zusammen als das musikalische Finale des 18. Jahrhunderts hörte und damit als einen Komponisten, der noch nicht in den Sog der industriellen Moderne geraten war. Von einem *tragischen* Rossini hat er verständlicherweise nichts gewußt. Aber der Denker der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* soll im Folgenden gleichwohl des tragischen Rossini wegen interessieren.

Nietzsches Analyse seines eignen, ästhetisch durch das Werk Wagners gekennzeichneten Jahrhunderts hatte ihn zu der Diagnose geführt, daß seine, die industrielle, Moderne untragisch sei. Bei den frühen griechischen Denkern und Tragikern hatte der Altphilologe aber gelernt, daß ein Leben, das Tiefe, „Sinn“ habe, auch wesentlich eine tragische Dimension haben müsse. Bemerkenswerterweise war der scheinbare logische Positivist und Sprachanalytiker Ludwig Wittgenstein der gleichen Auffassung, als er 1940 über das Wiener Haus, das er seiner Schwester in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts im strengen Stil der klassischen Moderne gebaut hatte, befand, ihm fehle „das *ursprüngliche* Leben, das *wilde* Leben“. 1931 hatte er notiert: „Eine Tragik gibt es in dieser Welt (der meinen) nicht, und damit all das Unendliche nicht, was eben die Tragik (als Ergebnis) hervorbringt. | Es ist sozusagen alles in dem Weltäther löslich; es gibt keine Härten. | Das heißt, die Härte und der Konflikt wird nicht zu etwas Herrlichem, sondern zu einem *Fehler*.“

Nietzsche also hatte auf ein neues tragisches Zeitalter gehofft und versucht, es durch seine Philosophie vorzubereiten. Er dachte es unter dem Namen Dionysos, unmittelbar schon deshalb, weil die Erfinder der Tragödie ihre Werke zu Ehren dieses Gottes aufgeführt hatten. Das bedeutet aber nicht, daß er es auch nach dem klassischen Begriff der Tragödie dachte. Wenn Wittgenstein bemerkt hatte, daß „die Härte und der Konflikt“ in der industriellen Moderne zum bloßen „Fehler“ würden, dann war der unausgespro-

chene Nebengedanke der, daß hier die *Schuld* fehlt, die ein wesentlicher Bestandteil der alten Tragödie war. Nun war Nietzsches Kampf gegen sein untragisches Zeitalter bekanntlich zugleich ein Kampf gegen die traditionelle Moral, die, wie ihm nicht ganz zu Unrecht schien, im 19. Jahrhundert allen Sinn für das lebendige Leben, für das seelische Gleichgewicht untergraben hatte, was auf ihre Weise alsbald auch Freuds Psychoanalyse zeigen würde. Tragik also war hinfort zu denken ohne den Begriff der Schuld und so auch ohne den traditionellen Begriff der Freiheit, wie er zuletzt in der Philosophie Kants und seiner idealistisch-frühromantischen Nachfolger triumphiert hatte.

Zwar gab es beim ersten großen Ästhetiker der industriellen Moderne, bei Arthur Schopenhauer, noch den Begriff der Schuld, aber nicht mehr den Begriff der Freiheit. Denn Schuld, das hieß bei ihm: die Erbsünde der aus Schmerz und Langerweile sinnlos sich reproduzierenden Welt. Und so hat er auch nicht mehr von der Tragödie, sondern, in neuer Bedeutung, vom *Trauerspiel* gesprochen. Es bestehe darin, daß der Held am Ende die Bilanz zu ziehen gelernt hat, seine Existenz sei gerade so unsinnig gewesen wie die der Welt, mit welcher Einsicht er resigniert ins Nichts zu verschwinden vermöchte. Dies Nichts freilich war für Nietzsche nur das moderne Résumé der Moral von Schuld und Sühne, die er darum Nihilismus nannte. Ein neues tragisches Zeitalter wäre nicht mehr nihilistisch, aber eben auch nicht optimistisch, wie es, schien ihm, das Denken von Sokrates und dem letzten der großen griechischen Tragiker Euripides an bis zum deutschen Idealismus gewesen war: mit dem Gott im Hintergrund, der letztlich alles ins Gute wenden würde.

Was Nietzsche mithin unter dem Tragischen verstand, war der Begriff eines Lebens, das sich selbst – ohne alle Transzendenz – schöpferisch, nämlich schaffend *und* zerstörend, bejaht, d. h. sich den Sinn, den es von Natur aus nicht hat, beständig selbst gibt. Das war es, was er dionysisch nannte: eine schöpferische Verwandlung der Welt, die nicht an die Stelle des verlorenen Sinns die bloße Simulation von Sinn als die Simulation von Kreativität setzen würde, sondern die kreativ in der Tat wäre. Eine solche geschichtlich verwandelnde Tat hatte der junge Nietzsche von Richard Wagner erhofft, aber alsbald den Simulationscharakter auch und gerade des Wagnerschen Kunstwerks erkannt, weswegen er mit zunehmender Schärfe Wagner als den Kronzeugen der illusionistisch-selbstzerstörerischen Tendenzen des Zeitalters gebrandmarkt hat.

Warum aber bei Nietzsche verweilen und nicht unmittelbar die Frage aufnehmen, die das eigentliche Motiv dieser an Rossinis „Absolutheit“ anknüpfenden Überlegung ist, ob nämlich die Rossinische Oper eine tragische Dimension hat bzw. überhaupt haben kann und wenn ja, ob es ein eigentümlich Rossinisches Tragisches gibt, im Unterschied etwa zum Tragischen bei Verdi oder Richard Strauss? Der Grund für den Umweg ist wie jeder gute Grund dreifach.

Denn *erstens* nehmen wir auf der breiten Schwelle zwischen industrieller und medialer Moderne Rossini, mehr noch als Beethoven, im Medium unsrer eignen zu sovielen Selbstverständlichkeiten gewordenen modernen Tradition wahr, so daß es schwerfällt, die Eigenschaften seines Tons von denen des geschichtlichen Fluidums zu unterscheiden, durch das er uns erreicht. *Zweitens* soll hier ja der – wegen der Schwierigkeit des Gegenstands, versteht sich, nur vorläufige – Versuch gemacht werden, das Rossinische Tragische, findet es sich überhaupt, zu definieren. Und da es sich um die Gestalt des Tragischen in einem bestimmten geschichtlichen Augenblick handelt, ist zu versuchen, es ebensowohl gegen seine Nachfolger wie gegen seine Vorgänger einzugrenzen, d. h. wenigstens „in erster Lesung“ zu sehen, wie das beschaffen ist, was in der industriellen Moderne als tragisch empfunden und ins Werk gesetzt wurde. *Drittens* schließlich ha-

ben manche Rossini-Interpreten, namentlich der große Rossini-Dirigent und -Forscher Alberto Zedda,⁹ die inneren Spannungen des Rossinischen Werks, die diesem auch dort, wo sich im Libretto, wie etwa im Finale der *Donna del Lago*, ganz und gar nichts Tragisches ereignet, eine tragische Folie, eine heimliche tragische Gestimmtheit verliehen, sicher nicht leichtfertig gerade in die letztlich, scheint ihnen, unausgleichbare Polarität zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen gesetzt – und eben diese Polarität war für Nietzsche der Parameter seiner Diagnose des geschichtlichen Entzugs des Tragischen gewesen.

Allerdings ist hier, auch um Nietzsche aus einer Distanz von immerhin schon wieder mehr als hundert Jahren recht zu fassen, zugleich gegen ihn zu denken. In drastischer Vereinfachung der subtilen Analysen Zeddas ist das *dionysische* Moment in Rossinis Musik das Orchester, das *apollinische* die menschliche Stimme. Verändern wir nun Nietzsches Begriff des Dionysischen so, daß wir nicht länger behaupten, das Dionysische fehle in der Musik nach Rossini, sondern es triumphiere vielmehr über das Apollinische, über jene barocke Gesangs-Kultur und -Virtuosität, die Rossini auf ihren letzten Gipfel geführt hatte und die von seinen Nachfolgern in weniger als drei Jahrzehnten radikal transformiert wurde bis hin zum Sprechgesang Wagners, der auch kein *parlando* mehr ist, im Extrem bis zum Schrei, in dem Wagner ja ohnehin den Ursprung aller Musik sah, während umgekehrt die Orchestration, um hier neben Wagner nur noch Berlioz, Bruckner und Richard Strauss zu nennen, zu einer Supernova neuer Klangwelten führte. Dann können wir auch für das nachrossinische 19. Jahrhundert den Begriff des Tragischen festhalten, auf den im Drama, etwa bei Grillparzer, Grabbe, Hebbel, Büchner, Ibsen ohnehin nicht zu verzichten ist.

Worin liegt nun dies moderne Tragische? Offenbar im *Entzug* jener von Nietzsche – und dies im unmittelbaren Anschluß an Wagners theoretische Schriften – erhofften ursprünglichen Produktivität des Menschen, seine Welt so zu verändern, daß es eine in ihrer beständigen Innovation *rauschhaft-selige* Welt wäre, die Welt des ursprünglichen, wilden Lebens, die Wittgenstein dann verloren gegeben hat. Der moderne tragische Charakter scheitert an der Welt durch eine Schuld, die nicht mehr die seine ist, sondern die der „Umstände“, der Welt selbst, sein Leiden ist die Angst, die erstickende Enge dieser Welt, deren Artikulation die *Expression*, zuinnerst und -äußerst der Schrei ist, und der programmierte Gang des Schicksals stürzt ihn zuletzt in einen Abgrund, dem kein Trost mehr entsteigt, es sei denn, daß sich über dies Grab wie Gildas Schlußgesang der bleiche Himmel der Utopie spannt, es könnte *einst* alles ganz anders sein, ins Unrecht gesetzt vom Fluch des Überlebenden auf den Fluch der Existenz: „Ah, la maledizione!“

Vieles dergleichen bleibt keineswegs zurück hinter der Wucht Shakespeares, aber es darf darüber nicht vergessen werden, daß es keine Shakespearesche Tragödie gibt, deren Schluß nicht die Ordnung der Welt wiederherstellte, die heimlich schon, und noch im *Lear*, die ganze Handlung durchwirkt, weil sich über ihnen allen ein anderer Himmel wölbt, der des geglaubten Christentums. Und es bleibt auch nicht zurück hinter der Wucht der klassischen griechischen Tragödien, mit denen, um nur den *Ödipus* und die *Antigone* zu nennen, Rossinis ernste Opern kaum noch etwas gemein zu haben scheinen. Aber auch hier ist zweierlei nicht zu vergessen: Erstens, daß das tragische Schicksal in der Moderne wesentlich *blindes* Schicksal ist, während für alle antiken Tragödien gilt, was der Schlußchor von Sophokles *Trachinierinnen* singt: κούδεν τουτων ο τι μη Ζευς, nichts in alldem, was nicht Zeus ist; und zweitens, daß es in allen klassischen

⁹ ALBERTO ZEDDA: *Rossini a Napoli*, in: *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, Napoli 1987, S. 121-140.

Tragödien, von Äschylus bis Schiller, ja bis Kleist, zwar Furcht und Schrecken, aber keine *Angst* derart gibt, wie sie nach Ausweis ihrer drei großen Analytiker, Sören Kierkegaard, Richard Wagner und Martin Heidegger, ein radikal modernes „Existenzial“ ist.

Nun müssen wir uns nicht erst von der über zweitausend Jahre lang unangefochtenen Autorität in Sachen Tragödie, von Aristoteles,¹⁰ sagen lassen, daß das auszeichnende Merkmal der Tragödie das *παθος* ist, das Leiden, das auch, in mannigfachsten Schattierungen, die Opern Rossinis durchzieht, nicht nur die „tragischen“, auch die ernstesten mit dem *lieto fine*, die *semiserie* und sogar die *farse*. Aber dies Leiden ist nirgendwo, weder in den Libretti noch in der Musik, die Folge eines blinden Schicksals noch hat es, wie dann schon bei Grabbe und Nestroy, seine Wurzel in der Welt-Angst, obgleich dies der eine oder andre aktualisierende Rossini-Interpret gern so hätte – es ist einfach nicht zu hören. Mögen uns also die Tragödien der Moderne, und gerade wegen dieser beiden Konstituenzen, in der Gewalt ihrer Wirkung dem antiken Theater näherstehen als Rossinis Opern, so verbindet diese mit ihm vielmehr die dramatische Konzeption, der das tragische Leiden entspringt. Rigolettos „Ah, la maledizione!“ steht für 150 Jahre moderner Tragik, weil es keine „benedizione“ mehr geben konnte, nicht mehr jenen „metaphysischen Trost“, den auch der Ausblick in die Utopie nicht zu ersetzen vermochte, und der doch der unabdingbare Bestandteil jeder klassischen Tragödie war, die eben darum ohne *lieto fine* auskommen konnte, wie Rossini selbst das in der zweiten Fassung des *Tancredi*, im *Otello*, der *Armida*, dem *Mosè in Egitto*, der *Ermione*, dem *Maometto secondo* und der *Semiramide* zu Gehör bringt.

Diese „benedizione“, von der schon Schopenhauer nichts mehr wissen wollte, weil in *seiner* Welt nichts mehr gutzuheißen schien – aber die er gleichwohl noch hören wollte, denn er liebte Rossini, dessen Musik allein ihn die Ruchlosigkeit des „Willens zum Leben“ vergessen ließ –, solche „benedizione“ also kannten die Alten unter dem ehrwürdigen religiösen Namen der *καθαρσις*, der „Reinigung“. Sie war offenbar – wie auch nicht in einer religiösen Welt?¹¹ – so selbstverständlich mit den Dionysosfesten und also mit der Tragödie verbunden, daß Aristoteles sie deren bestimmenden Merkmalen in seiner Poetik vermutlich erst nachträglich und überdies ohne nähere Erläuterung hinzugefügt hat. Seit der Renaissance hat das zu endlosen Streitigkeiten darüber geführt, worum es sich hier eigentlich handle, denn die neuzeitliche Welt der christlichen Subjektivität war nicht mehr die der *πολις* mit ihren komplexen Lokalreligionen.

Die Streitigkeiten dauern bis heute an, aber seit 1858 hält sich hartnäckig die Auffassung von Jacob Bernays, die Katharsis sei eine „erleichternde Entladung“ von Gemütsaffekten im Zuschauer, eine Art ästhetischen Niesens oder dergl., nach dem wir dann wieder eine Zeitlang Ruhe haben, bis es uns erneut ins Schauspielhaus treibt.¹² Jedenfalls hat der alte Goethe, der gestand, aus dem Theater „um nichts gebessert“ nach Hause zu gehen, schon gegen die Vorläufer dieser psychologisch-physiologischen Theorie polemisiert, wenn er in seiner „Nachlese zu Aristoteles' Poetik“ 1827 schrieb, Aristote-

¹⁰ Entscheidendes zum gegenwärtigen Verständnis der Aristotelischen Poetik hat beigetragen GERALD FRANK ELSE: *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge Mass. 1957.

¹¹ Daß noch die Philosophie Platons, der auf die „klassische“ Zeit der Tragödie bereits zurückblickte, ohne Bezug auf die religiöse Tradition nicht angemessen nachgedacht werden kann, hat KARL ALBERT eindrucksvoll klargemacht: *Griechische Religion und Platonische Philosophie*, Hamburg 1980, jetzt in KARL ALBERT: *Platon und die Philosophie des Altertums. Betrachtungen zur Geschichte der Philosophie*, Teil I, Dettelbach 1998, S. 13-208.

¹² Zum Stand der Diskussion vgl. neuerdings GUSTAV ADOLF SEECK: *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 2000, S. 254 f.

les spreche „von der Konstruktion der Tragödie, insofern der Dichter sie als Objekt aufstellend, etwas würdig Anziehendes, Schau- und Hörbares abgeschlossen hervorzubringen denkt“; er verstehe also „unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird“. Er hat recht, wenn nur das gehörige Gewicht auf das Adjektiv *aussöhnend* gelegt wird, worauf Goethe denn auch selber hinweist, indem er fortfährt, in der Tragödie geschehe die Katharsis „durch eine Art Menschenopfer, es mag nun wirklich vollbracht oder, unter Einwirkung einer günstigen Gottheit, durch ein Surrogat gelöst werden, [...] genug, eine Söhnung, eine Lösung ist zum Abschluß unerlässlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll.“

Offensichtlich reichen nun weder Pathos noch Katharsis allein zur Definition der Tragödie hin, da sie auf ihre Weise ja auch in der Komödie vorkommen, weshalb Goethe erinnern kann, daß in der Komödie „zu Entwirrung aller Verlegenheiten, welche ganz eigentlich das Geringere von Furcht und Hoffnung sind, die Heirat eintritt, die, wenn sie auch das Leben nicht abschließt, doch darin einen bedeutenden und bedenklichen Abschnitt macht“ – überflüssig hinzuzufügen, daß eben die Heirat die gesellschaftliche Manifestation des Rossinischen *lieto fine* ist, siehe *La gazza ladra* und *Bianca e Falliero*, wo man soviel *felicità* bis zum Schluß kaum zu hoffen wagte. Darum ist zu fragen, wie sich näher das *tragische* Pathos vom Pathos überhaupt unterscheide, und Antwort ist am besten wieder bei Aristoteles einzuholen, dessen Definition der Tragödie wohl auch in Zukunft noch allem Streit darüber zugrunde liegen bleiben wird.

Die Tragödie also, sagt er, ist „die Vergegenwärtigung einer edlen und in sich schlüssigen Handlung von gewisser Länge, in einnehmender Rede, deren Formen nach ihren verschiedenen Teilen wohl unterschieden sind, so, daß diese Vergegenwärtigung durch Handelnde und nicht durch Erzählung geschieht, indem sie durch Mitleid und Furcht hindurch die Entsöhnung von solcherlei Affekten vollbringt“ (*Poetik* 1449b 24-28). „Vergegenwärtigung“ steht für *μιμησις*, für das im Deutschen „Nachahmung“ geläufig ist, das auch Goethe noch unbefangen braucht. Aber das Wort ist inzwischen anders als zu Goethes Zeit konnotiert, nämlich im Sinn von bloßer Reproduktion. In der griechischen Kunst gibt es aber auch eine Mimesis von Göttern, die man eben nicht nachahmen, wohl aber vergegenwärtigen kann, und im Drama kommt es darauf an, die Handlung, die in ihr begriffenen Individuen und ihre Affekte so zu vergegenwärtigen, daß der Zuschauer und -hörer davon ergriffen wird. Es geschieht nicht einfach etwas, bei dem *wir* Mitleid und Furcht empfinden, sondern die Handelnden im Drama selbst sind von Furcht, Mitleid und „solcherlei“, nämlich tragischen Affekten ergriffen, an denen die Zuschauer und Zuhörer nur innerlichst teilnehmen sollen. Daß sie so teilnehmen, ist zwar hauptsächlich das Werk der fortgehenden Handlung und des Worts, aber doch auch schon, wie Aristoteles bemerkt (1450b16), der „Würze“ der Musik, und insofern konnten sich die Erfinder der Oper sehr wohl auf die antike Tragödie berufen.

Auch wenn Aristoteles von den Formen der Vergegenwärtigung spricht, die „nach ihren verschiedenen Teilen wohl unterschieden sind“, darf dies auf den Reichtum musikalischer Formen übertragen werden, durch den die Oper sich vor Sonate, Divertimento, Sinfonie etc. auszeichnet. Mit der „einnehmenden Rede“, zu der in der Oper selbstverständlich das Rezitativ gehört, meint Aristoteles den Vers, der nachantisch noch gesteigert wird durch den Reim, wo, wie Goethe seine Helena sagen läßt, „hat ein Wort zum Ohre sich gesellt, / Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen“. „In sich schlüssig“ muß dies ganze komplexe Gefüge sein um der *Versammlung in die Gegenwart* willen, während wir im Alltag, eingespannt zwischen Vergangenheit und

rend wir im Alltag, eingespannt zwischen Vergangenheit und Zukunft, nie so ganz und als Ganze bei der Sache sind wie – vom reinen Mitfühlen bis zum reinen Mitdenken – angesichts und angehört des Schönen. Denn die Versammlung in die Gegenwart (von Welt) ist das Glück. Solch in sich schlüssiger Reichtum entfaltet sich nur in einer „gewissen Länge“, weshalb die Zeit nicht nur in den einzelnen Partien, durch Rhythmisierung, Harmonisierung etc., sondern für den gesamten Verlauf des Dramas zu ordnen ist, was vom Dichter bzw. Komponisten architektonischen Sinn für große Proportionen, für das Gleichgewicht aller Teile verlangt. Daß aber die Handlung „edel“ sei, ist neben dem Pathos ein Merkmal der Tragödie im Unterschied zur Komödie, denn mit dem Allerweltsverstand und seinen Interessen ist unter gewöhnlichen Umständen nicht gut mit-leiden und mitfürchten, aber lachen kann man allemal.

Zur Tragödie gehören darum nach Aristoteles Charaktere, die ein wenig besser sind als wir, nur ein wenig, damit wir uns noch in sie hineinversetzen können (wo dies nicht mehr der Fall ist, beginnt das „hohle Pathos“). Im Unterschied zu den komischen Charakteren sind das solche, die selbstbewußt und eigenverantwortlich zu handeln verstehen, denen man also Unrecht täte, wenn man ihre Fehler und Irrtümer mit einem Achselzucken den Umständen anlastete, Charaktere mithin, die stark genug sind, Schuld auf sich zu nehmen. Und diese Schuld ist in der Tat ein unverzichtbarer Bestandteil der Tragödie im genauen Sinn des Wortes, während es die Komödie eher mit Charakter-schwächen zu tun hat (was Aristoteles wohl unterscheidet). Diese Schuld nun muß so schwer sein, daß sie menschlicherweise nicht zu *verzeihen*, aber wiederum nicht so schwer, daß sie *unsühnbar* ist. D.h. der tragische Charakter darf kein gemeiner Verbrecher sein – auch Lady Macbeth ist das nicht –, so daß mit seiner Bestrafung alles erledigt wäre. In der Tragödie geht es nicht um die Wiederherstellung der verletzten Gerechtigkeit, sie ist nach allem keine Jurisprudenz mit andern Mitteln.

Die Tragik besteht sonach darin, daß sich ein an sich edler Charakter in Schuld verstrickt, die sein weiteres Handeln zu einem Verlauf durch Stadien von Mitleid, Furcht und der verwandten Affekte wie Wut, Verzweiflung, Scham etc. macht – nicht nur für ihn, sondern für alle Beteiligten, im höchsten Maß oft sogar für die, die bloß passiv beteiligt sind. Dabei kommt es darauf an, 1) daß die ganze Spannbreite zwischen Glück und Unglück durchlaufen wird und 2) daß dieser Verlauf sich schließlich als die Ent-sühnung der Schuld und so zugleich als Aufhebung der durch sie veranlaßten Affekte zeigt. Deswegen kann aus der Entsühnung zum Schluß sogar eine Versöhnung werden, worin wiederum liegt, daß eine wahre Tragödie gar kein „tragisches“ Ende nehmen muß, wie schon die Euripideische *Iphigenie auf Tauris* beweist. Racine, der es wissen mußte und dem mit seiner *Andromaque* auch die Vorlage zu Rossinis strengster Tragödie, zur *Ermione* zu verdanken ist, kann darum (im Vorwort zur *Bérénice*) bemerken, es gebe „keine Notwendigkeit von Blut und Tod in der Tragödie: es genügt, daß die Handlung bedeutend, die Charaktere heldisch, die Affekte geweckt sind und alles durchwo-ben ist von jener erhabnen Trauer, die das ganze Vergnügen der Tragödie macht. [...] Die Hauptregel ist, zu gefallen und zu rühren: alle andern sind nur dazu da, um ihr zu dienen“.

Um dieser Hauptregel desto besser zu dienen, braucht die Tragödie noch zwei oder drei Mittel, von denen eines wenigstens auch für ihren Bau wesentlich ist, nämlich die Wiedererkennung, das retardierende Moment und den jähen Umschlag von Glück in Unglück (in der Komödie von Klarheit in Verwirrung), die Peripetie, die sozusagen die Tragödie in der Tragödie, gleichsam ihre Selbstreflexion ist. In der *Wiedererkennung*, oft durch einen Brief, entdeckt der tragische Charakter, mit wem er es in Wahrheit zu

tun hat – und damit auch seine Schuld. So entdeckt Semiramis, daß der geliebte Arsace ihr Sohn Ninia ist, und wird damit ihrer Schuld an der Ermordung seines Vaters inne. Im *retardierenden Moment* (das Aristoteles noch nicht eigens bedenkt) scheint sich gegen Ende alles noch einmal ins Gute bzw. Böse wenden zu wollen. So weckt die Gewehr-*salve* in der *Gazza ladra* für einen Augenblick die schreckliche Gewißheit, die rettende Botschaft sei zu spät gekommen, in der *Donna del lago* droht der König mit harter Strafe, ehe er verzeiht. In der *Peripetie* schließlich, die gegebenenfalls mit der Wiedererkennung zusammenfallen kann, verkehren sich aufs Unerwartetste Hoffnungen und Befürchtungen der Handelnden, eine Gelegenheit – in der übrigens Shakespeare der erste Meister war –, sie alle in Einem großen Ensemble zusammenzuführen. Im Aktfinale der *Semiramide* schlagen Semiramis' Hoffnung, Arsace, Arsaces Hoffnung, Azema, und Assurs Hoffnung, Semiramis zu ehelichen, ins Gegenteil um ebenso wie Idrenos Verzweiflung über den Verlust Azemas.

Diese klassische Dramenstruktur läßt sich nun leicht an sämtlichen Libretti Rossinis einschließlich, mit den erwähnten Veränderungen, der komischen aufweisen. Sie konstatiert eine Tragödie, wo der Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, seit Racine der prinzipielle Konflikt des neuzeitlichen Dramas, so ins Äußerste geht, daß er, mit Goethe gesprochen, ein Menschenopfer fordert oder doch zu fordern scheint. Denn schon Aristoteles hatte bemerkt, daß bei einer im übrigen regelrecht gebauten Tragödie auch die permanente Drohung hinreicht, weil das Wesen des tragischen Affekts offenbar nicht im nackten Schrecken, sondern eben in Mitleid und Furcht besteht. Es sei, hatte Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* gesagt, „dem reinen durchsichtigen Glase des Dichters die Unterlage des dunkeln Lebens notwendig, und dann spiegelt er die Welt ab“ (§ 2). Das gilt auch für die Oper. Denn auch bei einem tragischen Libretto ist ja nicht der Handlungs- und also auch nicht der Schuldzusammenhang zu hören, sondern „nur“ eine auf der Unterlage der ernstesten Grundstimmung sich entwickelnde Welt von Affekten. Ein *lieto fine* ist also unbeschadet der tragischen Konstellation durchaus möglich, und in diesem Sinn ist, wie Reto Müller nachgewiesen hat,¹³ das glückliche Ende des Römischen *Otello* keineswegs, wie gern versichert wird, eine dramaturgische Todsünde, sondern m. m. eine geradeso legitime Möglichkeit, eine *seria* zu Ende zu bringen wie das *lieto fine* der ursprünglichen Fassung des *Tancredi*.

Mutatis mutandis, denn die zitierte Studie macht zugleich klar, daß das *lieto fine* der tragischen Handlung nicht gleichsam oktroyierbar ist, sondern ihr verknüpft werden muß. Beim Römischen *Otello* genügte es Rossini, den Charakter Desdemonas so einzuführen, daß wir für sie *hoffen* können, so daß die Furcht nicht bereits mit innerer Gewißheit einhergeht, und diese Veränderung greift nicht in das Grundgefüge der Partitur ein. Es reichte also zu, den melancholischen Ton, der Desdemona von Anfang an charakterisiert, gewissermaßen um einen Hauch zu rücken. Und genau nur um diesen Hauch unterscheiden sich die im engsten Sinn tragischen Opern Rossinis von den übrigen *serie*, für die als Großbeispiele *Bianca e Falliero* und *Zelmira* genannt seien.

Es drängt sich nun geradezu auf, daß eine solche Überlegung schon nicht mehr für Bellini und Donizetti, geschweige für Verdi und seine Nachfolger gültig sein kann – daß es genügen könnte, die Grundstimmung von Verhängnis, die diese *modernen* Opern durchwebt, kraft einer kleinen Rückung aufzuhellen und so *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore* etc. etc. zu einem *lieto fine* zu führen. Es ist aber diese Art von Tragik, an die wir die

¹³ RETO MÜLLER: *Glückliche Desdemona. Zu Rossinis Lieto-fine-Fassung von Otello*, in: «La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft», 8. Jg. (1998), S. 4-8.

längste Zeit gewöhnt waren, die uns *ihre* Ohren hatte wachsen lassen, eine Tragik der fortreißenden Leidenschaft, der Expression, des Schreies, kurz eine Tragik der nackten Existenz, die wohl auch eine Art des ursprünglichen, wilden Lebens ist, wie sie Wittgenstein, der Grillparzer-Verehrer, aber kaum gemeint haben dürfte und die so oder so nicht zu finden ist in Rossinis Opern. Denn diese Art von Tragik gehört der progredierenden industriellen Moderne an, die, nachzulesen in Wagners theoretischen Schriften, mit aller Konvention, und so auch mit der der klassischen Tragödie brach um eines ganz anderen Anfangs willen.

Auch wenn wir also die Polarität apollinisch-dionysisch nicht für eine Art Naturkonstante nehmen wollen – wozu sie sich nicht besser oder schlechter eignet als irgendeine andre Polarität –, sondern als eine geschichtliche Differenz, ist für Rossinis Musik nicht *mehr* zuzugestehen, als daß sie das Dionysische, auch noch in ihren frenetischsten Crescendi, stets ans Apollinische zurückzubinden weiß, das Orchester, wie sinfonisch oder „deutsch“ auch immer, stets an den Primat des Gesangs, daß sie also nie im modernen Sinn expressiv ist, vielmehr stets verhalten bleibt, daß sie nie, wie alsbald die Musik Bellinis und Donizettis, strömt, sondern bei aller Mannigfaltigkeit der Bewegung architektonisch in sich ruht gleich einem Fresco Tiepolos oder einer Vedute Canalettos. In ihr singt sich, wie Nietzsche es gehört hat, das *18. Jahrhundert* aus, aber man muß auch betonen, daß es sich in ihr *aussingt*, d. h. daß Rossini in die äußerste Grenze der Möglichkeiten neuzeitlicher Opernmusik geht, auf diese Weise den *Möglichkeits-Raum* der Moderne eröffnend (85 Jahre nur trennen den *Tell* von Bergs *Wozzek*), nicht anders als in der Philosophie der deutsche Idealismus, in der Literatur die Frühromantik, in der Malerei Jacques Louis David und William Turner.

Genau dies aber ist die Gefahr für den gewöhnlichen, namentlich den deutschen Hörer klassischer Musik, der auch noch die ergreifendsten Passagen Rossinis einfach „irgendwie fröhlich“ findet, die Gefahr also, das tragische Kind mit dem dionysischen Bad auszuschütten. Wie geht der Komponist Rossini mit dem Tragischen um, was ist zu *hören* in seinen *serie*? Wohl erwogen, was schon Aristoteles klar erkannt hatte, daß nicht die Handlung als solche, die *πράξις*, tragisch ist, sondern erst die Handlung, wo sie *in der Sprache* stattfindet, wo sie sich als Handlung selbst zur Sprache bringt, und dies so ausschließlich, daß Aristoteles die dramatische Handlung *μῦθος* nannte, was die Lateiner dann mit „fabula“ übersetzten (mit andern Worten: nicht die Welt ist tragisch, sondern eine ihrer geschichtlich-sprachlichen Interpretationen). Ist also die Sprache der Tragödie die Reflexion ihrer Handlung, durch die diese erst tragisch wird, dann ist die hinzukommende Musik die Reflexion solcher Sprache und demnach das aufgehobene Tragische, wobei hier freilich dialektisch zu denken und doppelt zu betonen ist: das *aufgehobene* Tragische und das aufgehobene *Tragische*.

Nun übersetzt Rossini, darin Monteverdi und seinen Nachfolgern näher als Bellini und den seinen, die Sprache des Librettos in die Vergegenwärtigung des tragischen Pathos im Kreis seiner Affekte – nur daß er, anders als Monteverdi, anders auch als Gluck, aber schon wie Mozart oft, den Hörer zum Verständnis nicht, und sei es nur innerlich, *mitzulesen* nötigt,¹⁴ weil er die Affekte in einem musikalischen Medium generiert, das

¹⁴ „Die neuen Libretti sind auf klare Kräftekonstellationen und überschaubare Konflikte angelegt, die im Text der Arien und Ensembles eher impliziert als explizit ausformuliert sind und die der Komponist in Musik ‚übersetzt‘. Folglich muß das Publikum nicht jeden gesungenen Vers verstehen (oder im Textbuch mitlesen), um dem Gang der Geschichte folgen zu können [...]. Weil die Sprache das Privileg der Informationsvergabe verloren hat, kann die Singstimme ‚instrumental‘ geführt werden“. ALBERT GIER: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 127.

Wagner mit Instinkt *absolut* genannt hat. So absolut, wie sich in Hegels Wissenschaft der Logik die Begriffe entwickeln und ein autonomes System bilden, so absolut entwickeln sich in Rossinis Musik die Affekte, ohne noch irgendeiner „Legende“ zu bedürfen, die sie semantisch stützte, jede seiner Opern ein System von Affekten, musikalische Erbin von Spinozas *Ethik*. Daher läßt sich auch jede Oper Rossinis, da jede eine solche musikalische Architektonik ist, rein *als* Musik hören gleich einer Sinfonie, man entbehrt, wie nicht nur Stendhal, sondern auch Goethe und Hegel bemerken, das Libretto nicht (dessen Kenntnis freilich, wie die von Grund- und Aufrissen in der Baukunst, die Übersicht erleichtert und orientiert).

So schreibt Goethe am 3. Dezember 1824 an Zelter: „Neulich Abends besuchte ich den *Tankred*, er war sehr löblich vorgetragen und ich wäre auch recht zufrieden gewesen wenn nur keine Helme, Harnische, Waffen und Trophäen auf dem Theater erschienen wären. Ich half mir aber gleich und verwandelte die Vorstellung in eine favola boscareggia, ungefähr wie der Pastor Fido. So putzte ich mir auch das Theater heraus, da waren Poussinische und anmutige Landschaften, stutzte die Personen zusammen, ideale Hirtin und Hirten wie in Daphnis und Chloe, sogar an Faunen fehlte es nicht, und nun war wirklich nichts auszusetzen, weil die hohle Prätention einer heroischen Oper wegfiel.“ Es war wirklich nichts auszusetzen, es genügte, die Augen zu schließen. Und Hegel, der, wiewohl mit Zelter auf bestem Fuß, diesen Brief kaum gekannt haben dürfte, konzidiert seinen deutschen Schülern, nur allzuhäufig werde „Rossini dem Text ungetreu und geht mit seinen freien Melodien über alle Berge, so daß man dann nur die Wahl hat, ob man bei dem Gegenstande bleiben und über die nicht mehr damit zusammenstimmende Musik unzufrieden sein oder“, setzt er *pro domo* hinzu, „den Inhalt aufgeben und sich ungehindert an den freien Eingebungen des Komponisten ergötzen und die Seele, die sie enthalten, seelenvoll genießen will“.¹⁵

Wohin geht denn also Rossinis Musik, wenn sie, beim Wort genommen, *über alle Berge* geht? Hegel wußte so gut wie seine ganze Generation, daß sich „über allen Bergen“ jener Äther wölbt, in dem „die Härte und der Konflikt“ deshalb nicht zu einem „Fehler“ werden, weil er noch der Äther der metaphysischen Wahrheit war als die Erinnerung ihrer Wirklichkeit. So *berührt* uns der tragische Rossini, aber er verletzt uns nicht, die Erhabenheit des Tragischen bleibt immer aufgehoben in die Schönheit. Und eben dies ist das Geheimnis der klassischen Kunst.¹⁶

¹⁵ Zu Hegels Rossini-Rezeption ausführlich ALESSANDRA LAZZERINI BELLI: *Hegel und Rossini. Das Singen, das man in der Seele empfindet*, in: «Jahrbuch für Hegelforschung» 4/5 (1998/99) 231-261.

¹⁶ Erschienen in: «Perspektiven der Philosophie». Neues Jahrbuch 2001, Bd. 27 - 2001, S. 419-449.