

INGO MÜLLER

DRAMATISCHE INTRIGE UND MUSIKALISCHE GEGENWÄRTIGKEIT:

Zur Frage der Intermedialität von Friedrich Schillers
»lyrischer Operette« *Semele*

Wer sich Schillers 1780 entstandenem und in der *Anthologie auf das Jahr 1782* publizierten *Semele*-Text¹ nähert, sieht sich ohne Umschweife mit der schwierigen Frage nach dessen Intermedialität konfrontiert. Vor allem der von Schiller gewählte Untertitel »Eine lyrische Operette von zwei Szenen«² löste in der Forschung eine kontroverse Debatte über das literarische beziehungsweise musikalische Genre des Textes aus. So definiert Fähnrich die Operette als »kleine komische Oper mit gesprochenem Dialog«, wobei das Beiwort »lyrisch« auf die Gattung der Melodramen verweise, deren Text »durchwegs gesprochen wurde und entweder von Musik untermalt oder – in den Sprechpausen – begleitet war.«³ Vaerst-Pfarr sieht Schillers *Semele* in der Tradition des Singspiels von Christian Felix Weiße,⁴ und Inasaridse konstatiert: »Das ganz im Stil einer Opera seria verfaßte Libretto gleicht dem Typus der barocken Maschinenoper, wemgleich sie auch prunkhafte Massenszenen vermeidet (kein Chor!).«⁵

¹ Zur Datierung der Entstehung sowie zur Überlieferung und der Frage nach den Quellen der *Semele* vgl. den ausführlichen Bericht in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 5, Neue Ausgabe, hrsg. von Herbert Kraft, Claudia Pilling und Gert Vonhoff, Weimar 2000, S. 495 ff. sowie die bündigere Darstellung von Gert Vonhoff, *Semele. Eine lyrische Operette von zwei Szenen (1782)*, in: Schiller-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommes, Stuttgart 2005, S. 45–52, hier S. 45 ff.

² Schillers *Semele* wird zitiert nach Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert, hrsg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, München 2004, Bd. 2: *Dramen 2*, S. 1033–1052, hier S. 1033.

³ Hermann Fähnrich, *Schillers Musikalität und Musikanschauung*, Hildesheim 1977, S. 17.

⁴ Christa Vaerst-Pfarr, *Semele – Die Huldigung der Künste*, in: *Schillers Dramen: Neue Interpretationen*, hrsg. von Walter Hinderer, 2. Aufl., Stuttgart 1983, S. 294–315, hier S. 296.

⁵ Ethery Inasaridse, *Schiller und die italienische Oper: Das Schillerdrama als Libretto des Belcanto* [Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur,

Finscher betont wiederum die Distanz zu allen musiktheatralischen Gattungen und Formen am württembergischen Hof und siedelt Schillers Operette in der Nähe der »Serenata« an, einem höfischen

Fest- und Huldigungsspiel mythologisch-allegorischen oder phantastisch-allegorischen Inhalts, meist in einem Akt und zwei Szenen oder zwei kurzen Akten ohne Wechsel des Schauplatzes, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Kostümen und aufwendigen Dekorationen, aber ohne Aktion aufgeführt, später und in Schillers Zeiten häufiger mit Aktion, womit die Grenzen zur »azione teatrale« zu verschwimmen begannen.⁶

Für Sträßner weist die Vereinigung von konzentriert prägnanter Handlung mit inszenatorischer Pracht und extremer Affektdramaturgie auf die pantomimische Tradition, und er klassifiziert Schillers Text daraufhin als »Pantomimische Kantate«.⁷ Pilling und Vonhoff wiederum stufen die *Semele* im Kommentar der Nationalausgabe als Persiflage auf die Huldigungsspiele am Hofe Karl Eugens ein. Dementsprechend sehen sie in Schillers Genrebezeichnung lediglich einen Verweis auf den satirischen Gestus des Stückes.⁸ Die geringe Anzahl musikalischer Formen sowie deren Brüchigkeit werten sie hierbei als kolportageartige »Anleihen beim Musiktheater«, welche die höfische Aufführungspraxis kritisch parodierten.⁹

Schnitzler weist indessen – die verschiedenen Positionen resümierend und einseitige Verengungen umsichtig vermeidend – darauf hin, dass es zur Entstehungszeit des *Semele*-Textes am Stuttgarter Theater keine scharfe mediale Grenzziehung zwischen festgelegten Opern- und Singspieltypen gegeben habe, sondern dass Opernhafes und Dramatisches auf der Bühne vielmehr ein vielfältiges Wechselverhältnis eingegangen seien. Er spricht von

Bd. 1130], Frankfurt a.M. 1989, S. 40. Eigenartigerweise beziehen sich Inasaridses weitere Ausführungen auf die überarbeitete und 1807 posthum veröffentlichte Spätfassung, in der Schiller unter anderem ausgerechnet die musikalische Genrebezeichnung eliminiert hatte.

⁶ Ludwig Finscher, Was ist eine lyrische Operette: Anmerkungen zu Schillers »Semele«, in: Schiller und die höfische Welt, hrsg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 148-155, hier S. 151. Gegen eine Einordnung in das Gattungsfeld der »Serenata« spreche nach Finscher allerdings wiederum die Ferne zum metastasianischen Formenkanon sowie das Fehlen des obligatorischen »lieto fine«. (Ebd. S. 152).

⁷ Matthias Sträßner, Tanzmeister und Dichter: Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre, Berlin 1994, S. 203 f. und S. 208.

⁸ Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 5, Neue Ausgabe, hrsg. von Herbert Kraft, Claudia Pilling und Gert Vonhoff, Weimar 2000, S. 504 und S. 525 f.

⁹ Ebd. S. 529 f.

medialen Überlappungen oder multimedialen Theaterereignissen [...], bei denen etwa zwischen Melodram, Singspiel, Comédie-ballet, sogar Ballett, verschiedenen Opern- und Operettenformen und Schauspiel ebensowenig grenzscharf zu unterscheiden ist, wie zwischen den unterschiedlichen Möglichkeiten, Musik auf der Sprechbühne einzubinden und mit der Wortsprache in einen wechselwirkenden Zusammenhang zu bringen.¹⁰

Dass der Autor mit seiner Bezeichnung »lyrische Operette« also eine Form beruft, die es so gar nicht gibt, wertet Schnitzler als Versuch des Wirkungsästhetikers Schiller, eben jene experimentelle multimediale Offenheit des Textes zu betonen, mit der dem Text neue Ausdrucksnuancen erschlossen werden sollen.¹¹ In der Tat lassen sich für Schnitzlers These durchaus stichhaltige Argumente anführen, insofern Schiller immer wieder sein Interesse an einer Wirkungssteigerung seiner dramatischen Schöpfungen durch das Hinzutreten weiterer Künste bekundete. So fordert Schiller etwa in seiner Vorrede »Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie« zur *Braut von Messina* eine gesteigerte plurimediale Ausrichtung des Dramas im Sinne einer wechselseitigen Ergänzung der Künste zum Gesamtkunstwerk, in welchem die visuellen Künste und die Wirkunmittelbarkeit der »sinnlich mächtigen Begleitung«¹² die Wirkung des Wortes intensivierend unterstützen: »Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben.«¹³

Aber auch bereits im 22. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen proklamiert Schiller unter der Losung einer Vollendung der Künste, »daß, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste *in ihrer Wirkung auf das Gemüt* einander immer ähnlicher werden.«¹⁴ Emphatisch postuliert er eine mediale Grenzüberschreitung im Kunstwerk:

¹⁰ Günter Schnitzler, Schiller als Librettist: »Semele«, in: Musik in Baden-Württemberg, Jahrbuch 2005, Bd. 12, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen, Georg Günther und Walter Salmen, München und Berlin 2005, S. 5-18, hier S. 6.

¹¹ Ebd. S. 6f. Bereits Sträßner hatte explizit auf die besondere Dominanz von Schillers wirkungsästhetischen Absichten hingewiesen und von einer »synästhetischen Besessenheit« des jungen Dichters gesprochen. Sträßner, a. a. O., S. 212.

¹² Friedrich Schiller, Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie [Sämtliche Werke in 5 Bänden, a. a. O., Bd. 2: Dramen 2] S. 815.

¹³ Ebd., S. 815.

¹⁴ Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von

Darin zeigt sich der vollkommene Stil in jeglicher Kunst, daß er die spezifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre spezifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt.¹⁵

Auf eine solche mediale Grenzüberschreitung zielt aber offenbar bereits Schillers früher dramatischer Text mit seiner eigenwilligen Genrebezeichnung, und es scheinen Zweifel angebracht, ob eine Einstufung der *Semele* als reine Persiflage auf die musiktheatralische Aufführungs- und Huldigungspraxis den Intentionen Schillers voll umfänglich gerecht zu werden vermag.

Während Schnitzlers Ausführungen dazu angetan sind, die Bedeutung einer genauen Gattungszuordnung von Schillers *Semele*-Text konstruktiv zu relativieren, besteht indessen bezüglich der Frage nach Art und Weise der multimedialen Ausrichtung des Textes – besonders hinsichtlich der durch die Schillersche Genrebezeichnung explizit berufenen Musik – durchaus noch Klärungsbedarf. Es soll daher im Folgenden nicht um einen weiteren Versuch gehen, die *Semele* in ein bestimmtes musikoliterarisches Genre einzuordnen, sondern Ziel dieser Untersuchung ist eine grundsätzliche Erhellung der ästhetischen und strukturellen Gegebenheiten des dramatischen Textes im Hinblick auf seine wirkungsästhetische Intensivierung durch eine mögliche Vertonung. Denn während die Forschung in einer kontroversen Diskussion keineswegs zu einem gesicherten Urteil darüber gelangt ist, welcher musikdramatischen Gattung Schillers *Semele*-Text zuzuschlagen sei, wirft die Tatsache, dass die *Semele* weder zu Schillers Lebzeiten noch in späterer Zeit ernsthaft das Interesse namhafter Komponisten auf sich gezogen hat, sogleich weitere Fragen auf.¹⁶ Auch hierzu bietet die Forschung ein breites Spektrum von Erklärungsversu-

Briefen [Sämtliche Werke in 5 Bänden, a.a.O., Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften] S. 639.

¹⁵ Ebd. S. 639.

¹⁶ Karl Pestalozzi gibt den Hinweis, dass Schillers *Semele* gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch den heute weitgehend unbekanntem Schweizer Komponisten Franz Curti (1854-1898) vertont worden sei: Karl Pestalozzi, *Dichtung als verborgene Theologie im 18. Jahrhundert*. Lavaters religiöses Drama »Abraham und Isaak« und Schillers Operette »Semele« [Litterae et Theologia: Publikationen des Frey-Grynaeischen Instituts in Basel, hrsg. von Martin Wallraff, Bd. 3] Berlin und Boston 2012, S. 20. Leider war mir eine Einsicht in die Partitur zur Feststellung einer etwaigen librettistischen Bearbeitung von Schillers Vorlage sowie zur Begutachtung von Art, Umfang und Qualität der Vertonung nicht möglich. Zu den wenigen Versuchen nach Schillers Tod, das *Semele*-Libretto als Schauspielstück oder durch Interpolation von Musik aus Georg Friedrich Händels 1744 in London uraufgeführter gleichnamiger Oper für die Bühne zu »retten« vgl. die Ausführungen bei Fähnrich, a. a. O., S. 23.

chen. Sie reichen von Schillers angeblicher Intention, »die sinnliche Macht der Musik in Worte und Verse umzusetzen« und so eine »aus Worten komponierte Oper«¹⁷ beziehungsweise eine die musikdramatischen Formen am württembergischen Hof persiflierende »Leseoperette«¹⁸ zu schreiben, bis hin zur Deutung des Textes als gleichsam experimentellen Versuch, »eine besondere Dichte in der Wechselwirkung zwischen allen Medien« unabhängig von einer tatsächlichen szenischen und musikalischen Vergegenwärtigung zu gestalten, die sich gleichsam »nur in der Einbildungskraft des Autors« abspiele.¹⁹

So mehr oder weniger schlüssig einzelne dieser Deutungsversuche für sich genommen sein mögen: Kaum hat sich die Forschung bisher aus intermedialer Perspektive der Frage nach den für eine Vertonung grundlegenden Voraussetzungen des Schillerschen *Semele*-Textes angenommen. Wenn Schiller das Werk im Paratext als »lyrische Operette« und damit im weitesten Sinne als librettistischen Text markiert, so liegt aber gerade die Frage nahe, an welchen Stellen und in welcher Hinsicht dieser Text sich denn tatsächlich für eine Vertonung öffnet beziehungsweise sich im Sinne einer medialen Offenheit dem Medium Musik entgegenneigt. Umgekehrt erhält sodann natürlich auch die Frage nach den spezifischen Widerständen, die Schillers dramatischer Text einer Vertonung bietet, besonderes Gewicht. Zu berücksichtigen sind hierbei vor allem dramaturgische und inhaltliche, aber auch ästhetische und strukturelle Aspekte, die dann auch bei der Klärung der strittigen Frage helfen können, ob Schillers *Semele*-Text im Ganzen überhaupt für eine musiktheatralische Vertonung gedacht gewesen sein kann oder inwiefern eben nicht.

*

Schillers *Semele*-Text weist eine Reihe von Merkmalen auf, die explizit in die Phase des Sturm und Drang weisen. Hierzu zählt etwa die epochencharakteristische Selbstermächtigung des Subjekts, die in der Gestalt der zur Hybris neigenden Semele – eine weibliche Entsprechung zur epochenparadigmatischen Prometheus-Gestalt, auf welche der Text selbst mehrfach anspielt – durchaus kritisch beleuchtet wird.²⁰ In diesen Kontext ge-

¹⁷ Finscher, a. a. O., S. 153.

¹⁸ Schillers Werke, Nationalausgabe, a. a. O., S. 500.

¹⁹ Schnitzler, a. a. O., S. 6.

²⁰ So charakterisiert Alt die *Semele* als »Lehrstück über die Hybris des Menschen«. Peter-André Alt, Schiller: Leben – Werk – Zeit, Bd. 1, München 2000, S. 238. Vaerst-Pfarr verfolgt insbesondere die Frage nach Semeles Hybris, welche als Drang zur Überwindung der ontologisch begründeten Spannung im Menschen zwischen Materie und Geist beziehungsweise

hört auch die Umkehrung der Machtverhältnisse zwischen Gott und Mensch, wenn Semele auf Junos Eingabe hin die Initiative ergreift, während Jupiter stets nur reagiert, was letztlich einer Demontage des Göttervaters gleich kommt.²¹ Aber auch die politisch brisante Kritik an der Willkürherrschaft absolutistischer Obrigkeit, wie sie etwa am Beispiel von Zeus' Schlussversen zutage tritt, weist in die Sphäre der Stürmer und Dränger. Deutlich wird dieser herrschaftskritische Impetus nicht zuletzt auch an den allzumenschlichen Regungen und Affekten, von welchen Zeus und Juno beherrscht werden, und die letztlich den Motor der dramatischen Handlung in Gang setzen. Daneben fallen das gesteigerte sprachliche Pathos und vor allem die extreme und rasch wechselnde, ja stellenweise ins Exzentrische sich steigernde Affektivität der Figuren ins Auge. Verbunden mit Schillers Anweisungen, die Gestik und Mimik der Figuren betreffen, exponiert der Text ein regelrechtes Drama der Affekte. Besonders in der zweiten Szene, welche die Begegnung zwischen Semele und Zeus im Lichte von Junos Intrige vergegenwärtigt, scheinen sich schwankende emotionale Befindlichkeiten und wechselnde visuelle Eindrücke regelrecht zu überschlagen. Nicht zuletzt in dieser für den Sturm und Drang nicht untypischen exzentrischen Affektdramaturgie, die in diametralem Gegensatz zu Schillers späterem, durch die klassische Antike inspirierten Ideal von Harmonie und Maß steht, mag einer der Gründe für Schillers nachträgliche Distanzierung von seinem frühen dramatischen Text liegen.²²

Bereits zu Beginn der zweiten Szene stellt sich Zeus in seinem an die kurze Unterredung mit Merkur anschließenden Monolog in einer komplexen Gemengelage unterschiedlichster Affekte befangen vor: Trauer, verursacht durch Semeles Ausbleiben, Grauen aufgrund seiner gegenwärtigen Einsamkeit, Wut gegenüber seiner rachsüchtigen Gattin Juno und entsetzte Vorahnung künftigen Unglücks kreuzen sich mit sehnsüchtigen Empfindungen gegenüber der innig erwarteten Semele sowie mit Staunen und Stolz über die von ihm selbst kreierte Schönheit der Geliebten. Und von Semeles anschließendem Auftritt bis zu ihrem Abgang am Ende des

Menschlichem und Göttlichem zu deuten sei. Vaerst-Pfarr, a. a. O., S. 302. Zeus und Juno repräsentieren nach Vaerst-Pfarr in diesem Zusammenhang »zwei Aspekte, unter denen das Göttliche in der Welt gegenwärtig ist; als der in der Schöpfung sich selbst liebend verehrende Schöpfer und als Nemesis, die gerechte Vergeltung für Selbstüberhebung und Hybris übt.« (Ebd. S. 304).

²¹ Vgl. hierzu ausführlicher Pestalozzi, a. a. O., S. 28 f.

²² So schreibt er am 30. 4. 1789 an Charlotte von Lengefeld und deren Schwester Caroline von Beulwitz: »Mögen mirs Apoll und seine Neun Musen vergeben, daß ich mich so gröblich an ihnen versündigt habe«. Schillers Werke, Nationalausgabe, a. a. O., S. 499.

Stückes gibt Schiller innerhalb von nur 100 Versen eine außerordentliche Fülle visuell prägnanter Gesten und Anweisungen, die auf die szenische Vergegenwärtigung widerstreitender Affekte zielen:

Semele kommt näher ohne aufzuschauen
Zeus fliegt ihr entgegen, sie will fliehen
Semele ihn wegstoßend
Zeus nach einer Pause des Erstaunens
Zeus unwillig zärtlich
Zeus mit Majestät sie ansehend
Zeus groß
Zeus sanfter
Semele wehmütig
Zeus niederfallend
Semele heftiger weinend
Zeus mit Heftigkeit
Zeus steht auf
Zeus reckt die Hand aus, ein Regenbogen steht im Saal. Die Musik begleitet die Erscheinung
Zeus er reckt die Hand aus. Knall, Feuer, Rauch und Erdbeben. Musik begleitet hier und in Zukunft den Zauber
Zeus Er reckt die Hand aus, die Sonne verschwindet, es wird plötzlich Nacht
Semele stürzt vor ihm nieder
es wird wiederum Tag
Semele fällt ihm um den Hals
Zeus heftig
Semele froh aufspringend
Zeus erschrocken schreiend
Zeus will ihr den Mund zuhalten
Zeus bleich, von ihr weggewandt
Zeus mit kaltem Entsetzen sie anstarrend
Zeus grimmig vor sich hinredend

Eine derart detaillierte wie differenzierte Visualisierung des inneren Erlebens und Empfindens, auf die der Paratext hier fraglos zielt, kommt einer Vertonung in besonderer Weise entgegen. So wird die wechselvolle innere Entwicklung, welche die Handlung im Verlauf der zweiten Szene erfährt, allein schon aufgrund der rasch wechselnden gestischen Signale ganz ohne Worte für den Rezipienten verständlich. Dies ist zunächst vor allem in Hinblick auf die durch den Gesang mitunter erheblich eingeschränkte Textverständlichkeit bedeutsam. In welchem emotionalen Stadium sich

die beiden Gestalten Zeus und Semele jeweils befinden und wie sie augenblicklich zueinander stehen, wird jederzeit unmittelbar ersichtlich. Eine ganze Reihe exklamativer Verse unterstreicht zudem die affektiv aufgeladene Dramatik des an äußerer Handlung ohnehin relativ armen Geschehens. Ruft man sich außerdem die musiktheatralische Kommunikationsstruktur ins Bewusstsein, in der die Musik als vermittelnde Instanz zwischen inneres und äußeres Kommunikationssystem tritt, indem sie die sich selbst darstellenden Figuren in ihrem inneren Erleben und Empfinden vergegenwärtigt, so leuchtet unmittelbar ein, inwiefern ein Komponist bei der Vertonung eines Librettos unter anderem auf eine reichhaltige Affektdramaturgie angewiesen ist, die den Einsatz der Musik nicht nur ästhetisch rechtfertigt, sondern nachgerade erforderlich macht.²³ Dies ist in der zweiten Szene, welche die für Zeus und Semele fatalen Auswirkungen von Junos Intrige thematisiert, durchaus der Fall. Die Dichte und Komplexität der emotionalen Gemengelage sowohl in Zeus' Monolog als auch in seinem Dialog mit Semele scheint in dieser Hinsicht zunächst geradezu prädestiniert für ein Hinzutreten des Mediums Musik, dessen besondere Stärke in der Möglichkeit zur simultanen Vergegenwärtigung gegensätzlicher Befindlichkeiten liegt.

Darüber hinaus bieten auch die von Schiller eingefügten visuellen und akustischen Ereignisse, mit denen Zeus seine Macht demonstriert und Semele von seiner Identität zu überzeugen sucht, besonderen Anlass zu einer Untermalung und Intensivierung mittels musikalischer Gestaltung. Die verstärkte Kraft der Visualität in der zweiten Szene geht außerdem einher mit einer stilistischen Veränderung. Die verhältnismäßig weit ausgreifenden Satzkonstruktionen, die in der ersten Szene den Dialog zwischen Juno und Semele prägen und entsprechend der Schürzung des dramatischen Knotens durch Junos Intrige dem Medium des Wortes besonderes Gewicht verleihen, weichen in der Begegnung zwischen Zeus und Semele vorwiegend parataktischen beziehungsweise kurzen Satzgefügen, wobei die syntaktischen Grenzen häufig mit den Versgrenzen zusammenfallen. Diese stilistische Veränderung deckt sich inhaltlich mit der Tatsache, dass Zeus, der das Eingreifen seiner Gattin dunkel vorausahnt, nun bestrebt ist, Semele von seiner wirklichen Präsenz zu überzeugen. Denn während sich die Göttin Juno Semele in Gestalt der Amme Beroe nähert, um ihre wahre Identität zu verbergen, kleidet sich Zeus gerade

²³ Vgl. hierzu meine Studie zu Ästhetik und Dramaturgie des Opernlibrettos: Ingo Müller, *Lulu. Literaturbearbeitung und Operndramaturgie. Eine vergleichende Analyse von Frank Wedekinds »Lulu«-Dramen und Alban Bergs Oper »Lulu« im Lichte gattungstheoretischer Reflexionen* [Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae, hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 177] Freiburg i. Br. 2010.

deshalb in Jünglingsgestalt, um sich als Gott mit der sterblichen Semele vereinigen zu können. So offenbart er sich vor, während und nach Semeles Erscheinen mehrfach sprachlich vermittelt in der Formel »Ich bin dein Zeus!« (V. 421 f., V. 461, V. 563), welche die mittelbare Präsenz des Gottes in Gestalt des Geliebten durch die bündige Prägnanz der sprachlichen Wendung abbildet.²⁴ Als im Dialog zwischen den Liebenden sämtliche Versuche einer lediglich durch sprachliche Zeichen vermittelten Selbstoffenbarung Semeles Zweifel nicht zu beseitigen vermögen, nimmt Zeus seine Zuflucht zu imposanteren Zeichen, die seine Präsenz auf sinnliche Weise vermitteln sollen.²⁵ Es ist kein Zufall, dass Schiller gerade hier das Medium Musik explizit beruft. Denn aufgrund ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit und absoluten Präsenz ist die Musik nicht nur in der Lage, die Wirkung der Zaubererscheinungen zu intensivieren, sondern sie vermag auch die Selbstoffenbarung des Gottes, die sich auch in den sinnlichen Zeichen lediglich mittelbar vollzieht, akustisch unmittelbar zu beglaubigen.

Zugleich öffnet sich das Libretto mit dem Erscheinen des Regenbogens von Zeus' Hand sowie den gleichermaßen von Musik umspielten übrigen Zaubererscheinungen zur Sphäre des Wunderbaren hin. Damit neigt sich Schillers Text noch in einer weiteren Hinsicht dem Medium Musik entgegen, das stets seine eigene diskontinuierliche Zeitstruktur etabliert und somit bereits von sich aus eine Entwirklichung des Dargestellten zugunsten des Alogischen und Akausalen begünstigt. Darüber hinaus wird in der gängigen Hinwendung librettistischer Texte zu Mythen und Märchen, in denen Wunderbares und Alogisches zentrale strukturbildende Elemente darstellen, die Oberfläche der konkret dargestellten Handlung durchsichtig für die ihr zugrunde liegenden anthropologischen Konstanten. Auch Schiller entwirft im Rückgriff auf den antiken Mythos, wie er in Ovids *Metamorphosen* (Buch 3, V. 259-315) gestaltet ist, ein Szenario, das neben den elementaren Kontrasten zwischen Menschlichem und Göttlichem, Bedingtem und Unbedingtem, zwischen Sterblichkeit und (Wunsch nach) Unsterblichkeit, zwischen Schein und Sein, Wahrheit und Lüge, Macht und Ohnmacht, Schönheit und Vergänglichkeit auch die Erfahrungen von Liebe und Tod als Grundkonstanten allgemein verbindlicher anthropolo-

²⁴ Zeus' Offenbarungsformel erinnert an die alttestamentarischen Formeln der Gottesoffenbarung. Analog zu der im Semele-Stoff thematisierten Unfähigkeit des Menschen, der unverhüllten Präsenz des Absoluten standhalten zu können, tritt auch in den biblischen Offenbarungsszenen Jahweh stets nur in verhüllter, also mittelbarer Gestalt in Erscheinung. Die sprachliche Abbildung von göttlicher Identität kulminiert im Alten Testament in der tauologischen Präsenzformel »Ich bin, der ich bin«.

²⁵ Pestalozzi gibt aufschlussreiche Hinweise zu den theologischen Implikationen und biblischen Vorbildern von Zeus' verschiedenen Gottesbeweisen. Pestalozzi, a. a. O., S. 24 ff.

gischer Erfahrungen entfaltet.²⁶ Nicht zufällig handelt es sich gerade bei diesen fundamentalen Erfahrungen menschlichen In-der-Welt-Seins um *die* zentralen Themen des Musiktheaters, insofern sie es ermöglichen, das Individuum in den verschiedenartigsten Situationen des Erlebens und Empfindens (Liebe, Sehnsucht, Eifersucht, Furcht, Zweifel etc.) und damit in seinem So-Sein als Mensch zu vergegenwärtigen. Sofern das Erleben und Empfinden des Menschen sich aber als ein diskontinuierliches, häufig alogisch und akausal strukturiertes erweist, scheint es nur folgerichtig, wenn Schillers »Operette«, welche die Handlung im Sinne des Beiwortes »lyrisch« beinahe ganz in das Innere der Gestalten hineinverlegt, das Wunderbare szenisch explizit mit einbezieht und somit das Geschehen implizit als ein inneres, als ein Drama der Affekte kenntlich macht. Hier zeigt sich die Tendenz zu einer dichten medialen Verflechtung in Schillers *Semele* besonders deutlich: Denn die Alogik des Wunderbaren ruft also die Musik mit ihrer diskontinuierlichen Zeitstruktur herbei, welche ihrerseits wiederum das diskontinuierliche Erleben und Empfinden des Subjekts vergegenwärtigen kann. Dieser subjektive Modus des Erlebens und Empfindens gelangt seinerseits wiederum in der szenischen Konfrontation mit dem Inkommensurablen plastisch zum Ausdruck, wobei die Wirkung des Wunderbaren auf das Subjekt durch die Musik zudem intensivierend verdeutlicht wird.

Dabei tritt das Wunderbare aber nicht nur in Gestalt des durch Zeus evozierten Zaubers in Erscheinung, sondern bereits der von Schiller gewählte mythologische Stoff, der die wechselseitige Annäherung und potentielle Vereinigung von göttlicher und irdischer Sphäre thematisiert, vergegenwärtigt an sich das Wunderbare. Die verschiedenen Ereignisse und Erfahrungen, die durch die wunderbare Grenzüberschreitung zwischen Physischem und Metaphysischem im Hinblick auf die Figuren ausgelöst werden, führen zu einem heterogenen Erleben und Empfinden dieser Figuren, welches seinerseits mannigfaltigen Anlass für eine musikalische Vergegenwärtigung dieses Erlebens und Empfindens bieten

²⁶ Vgl. zu den elementaren Antithesen des Textes neben den Ausführungen von Vaerst-Pfarr, a.a.O., auch Schnitzler, a.a.O., S. 13 f. Schnitzler zieht außerdem in Betracht, dass Schiller mit dem »in der Namensverwendung sinnfällig werdende[n] Ineinanderblenden der griechischen und römischen Sphäre«, das an Kleist erinnert, möglicherweise eine »Transformation des Vorgestellten vom spezifisch kulturgeschichtlich Verorteten ins Gesetzhafte, Generelle oder in die Ebene der von ihm selbst als zentral bestimmten Grundfragen des Menschen« beabsichtigt haben könnte. Schnitzler, a.a.O., S. 14. Inasaridse spricht in Bezug auf Schillers *Semele*-Text von »Kernsituationen [...], die menschliche Leidenschaften wie Eifersucht, Liebe, Haß, Mißtrauen, Enttäuschung und Verzweiflung wie unter einem Vergrößeringlas sichtbar machen.« Inasaridse, a.a.O., S. 44.

könnte.²⁷ Doch erstaunlicherweise weist Schillers »Operette« in ihrem Verlauf kaum Momente einer verbalen Zurücknahme oder Retardierung im dramatischen Handlungsverlauf auf, die den Raum für eine Vergegenwärtigung des Erlebens und Empfindens der Figuren durch die Musik schaffen würden. Die Gründe für diesen scheinbaren Widerspruch werden noch zu klären sein.

Lediglich die differenzierte Affektdramaturgie am Beginn des Stückes, wenn die Göttin Juno in einem langen Monolog das Verhältnis ihres Gemahls mit der sterblichen Semele thematisiert, impliziert eine breitere musikalische Ausarbeitung. Ihr erster Auftritt exponiert sogleich eine rasch wechselnde Abfolge unterschiedlichster Affekte. Die Verse 1-12, die strukturell eine rezitativische Vertonung nahelegen, vergegenwärtigen eine komplexe emotionale Gemengelage aus teilweise auch ausdrücklich benannten Affekten wie Eifersucht, Zorn, Hass und Empörung, woraufhin die folgenden arios gestalteten Verse 13-16 den Affekt der Trauer ausführen. Die darauffolgende »Arie« (V. 17-28) – die einzige von Schiller explizit mit einer konkreten musikalischen Form bezeichnete Textpassage des Librettos – beinhaltet eine Selbstaussprache Junos, in der Liebesehnsucht im A-Teil mit Verzweiflung und Kummer im B-Teil alterniert. Die nachfolgenden Verse 29-50, die wieder als rezitativische Fortführung zu interpretieren sind, weisen erneut eine diskontinuierlich schwankende Affektentwicklung auf und reichen von Widerwille und Stolz bis zu Rachelust, Würde und Zorn, um nur die im Haupt- und Nebentext explizit angesprochenen Emotionen Junos zu nennen. Insgesamt zeichnen sich die unmittelbar an die Arie anschließenden Verse durch einen regelrechten Ansturm der Affekte aus, der sich ab Vers 51 auch in den stark verkürzten arienhaften Versen bemerkbar macht, die druckgraphisch um die Mittelachse angeordnet sind. Analog zur Häufung der das Szenisch-Visuelle und die Affekte der Figuren betreffenden Anweisungen, stellt der Eingang von Schillers Text eine dichte Affektdramaturgie vor, die das Geschehen trotz Junos szenisch effektvollem Auftritt aus einer Wolke mit Pfauenwagen als ein inneres ausweist und sich in ihrer Abfolge wie folgt darstellt:²⁸

²⁷ Dass in Schillers Operette neben Semele auch das Erleben und Empfinden der auftretenden Götter nach menschlichen Kategorien strukturiert ist, wird bereits mit Junos erstem Auftritt deutlich und bedarf wohl kaum weiterer Erläuterungen.

²⁸ Die nachfolgende Einteilung in denkbare musikalische Formabschnitte deckt sich weitgehend mit derjenigen, die Fähnrich, a. a. O., S. 18 vornimmt. Freilich lassen sich derartige Zuordnungen des Textes zu musikalischen Formabschnitten von Semeles Auftritt an kaum noch vornehmen. Eine Analyse der wechselvollen metrischen Struktur des Operetteneingangs gibt Finscher, a. a. O., S. 153 ff.

Verse 1-3 [quasi recitativo secco]

erregt ausrufende Diktion

Verse 4-16 [quasi recitativo accompagnato]

Zorn, Hass, Eifersucht, Empörung

Verse 13-16 [quasi Arioso]

Trauer

Verse 17-28 »Arie« [quasi Cavatine; Selbstaussprache Junos]

A-Teil: Sehnsucht

B-Teil: Verzweiflung / Kummer

Verse 29-50 [quasi recitativo accompagnato]

Widerwille, Stolz, Rachelust, Würde, Zorn

Verse 51-56 [quasi Arie]

Rachelust

Verse 57-66 [quasi recitativo accompagnato]

Rachelust

Fasst man nun die bisherigen Beobachtungen an Schillers »lyrischer Operette« im Hinblick auf eine multimediale Offenheit des Textes zusammen, so fällt besonders die ausgeprägte Affektgestaltung in der zweiten sowie am Beginn der ersten Szene auf, die nicht selten auch eine für das Musiktheater konstitutive Simultaneität des Gegensätzlichen impliziert. Weiterhin sind es die besondere visuelle Prägnanz vieler Passagen der zweiten Szene, das mythologische Sujet, welches anthropologische Konstanten menschlichen Erlebens und Empfindens gleichsam archetypisch vergegenwärtigt, sowie die damit in Zusammenhang stehende Öffnung des Textes zum Wunderbaren, die eine musikalische Intensivierung des sprachlich und visuell Vergegenwärtigten zunächst eigentlich nahelegen. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang der Vollständigkeit halber auch Schillers Hinweis auf eine »Sinfonie«, die gleichsam als Zwischenaktmusik die beiden Szenen überbrückt, ferner die überschaubare Personenzahl, die zudem verschiedene Stimmfächer berücksichtigt, sowie diejenigen Passagen, in denen die Versstrukturen entweder formal oder mittels inhaltlicher Analogien und Gegensätze bestimmte musikalische Strukturen antizipieren oder nahelegen.²⁹

*

²⁹ Inasaridse, die sich allerdings auf die überarbeitete Spätfassung von 1807 bezieht, verweist in diesem Zusammenhang auf einige Beispiele. Inasaridse, a. a. O., S. 41 f.

Nach den bisherigen Ausführungen deutet vieles darauf hin, dass Schiller seinen *Semele*-Text bewusst polymedial konzipierte. Worin mag man nun aber die Gründe suchen, dass Schillers dramatische Vorlage dennoch bis heute kaum das Interesse der Komponisten auf sich gezogen hat? Dies erstaunt um so mehr, wenn man bedenkt, dass von je her »Zeus-Jupiters außereheliche Neigungen zu schönen Menschenfrauen [...] ein Lieblingsthema der Oper« sind, wie Borchmeyer augenzwinkernd bemerkt.³⁰ Zunächst ist zu konstatieren, dass Schillers *Semele* für einen zeitgenössischen Komponisten sicherlich kaum vertonbar gewesen wäre, da sie in ihrer heterogenen Versstruktur die seinerzeit unumschränkt gültigen Konventionen librettistischer Dichtung sprengt. Doch bis heute, also auch geraume Zeit nach Richard Wagners »Erfindung« einer musikalischen Prosa, die eine wörtliche Vertonung von Prosatexten oder anderer nicht nach festgelegten Regeln librettistischer Versifizierung gestalteter Texte ermöglicht, blieb Schillers »lyrischer Operette« die Zuwendung eines Komponisten von Rang versagt.

Relativ rasch und nicht zu unrecht wurden von der Forschung die ausladenden Dialogpartien des Librettos für diesen Sachverhalt verantwortlich gemacht, und es scheint naheliegend, dass auch Schiller selbst kaum an eine Vertonung seines *Semele*-Textes gedacht haben dürfte. Trotz und auch wegen der von Schnitzler vertretenen legitimen Einschätzung von Schillers »Operette« als Text, der unabhängig von seiner tatsächlichen Eignung für eine Vertonung nach einer umfassenden Synthese von Wort, Szenischem und Musik strebt und diese mediale Synthese in den Dienst der Wirkung auf den Rezipienten stellt,³¹ ist es daher lohnenswert, ganz konkret der Frage nachzugehen, wo und inwiefern sich denn nun dieser zweifellos polymedial konzipierte Text zugleich wiederum einer Vertonung sperrt. Denn wenngleich die Forschung sich mit diesem Sachverhalt bisher so gut wie gar nicht auseinandergesetzt hat, so vermag gerade die Klärung dieser Frage einerseits weitere grundlegende ästhetische und strukturelle Gegebenheiten von Schillers »Operette« zu erhellen. Zum anderen wird sie indirekt aber auch einigen grundsätzlichen Aufschluss über die Ästhetik des Opernlibrettos an sich geben können, welches als zweckgebundene und genuin plurimedial angelegte Textgattung bestimmter Qualitäten bedarf, die es für eine musikalische Ausgestaltung überhaupt erst zugänglich machen.

³⁰ Dieter Borchmeyer, *Lohengrin: Jupiters Inkognito. Schillers Semele und Kleists Amphitryon als mythische Grundschrift einer romantischen Oper*, in: »Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an«: Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken, hrsg. von Klaus Döge, Christa Jost und Peter Jost, Mainz 2002, S. 62-68, hier S. 63.

³¹ Vgl. hierzu Schnitzler, a. a. O., S. 16.

Selbstverständlich stellen ganz allgemein betrachtet die ausladenden Dialogpartien des Textes ein zentrales Hindernis für eine umfassende musikalische Ausgestaltung dar, ist der Komponist doch stets auf eine Zurücknahme des Wortes angewiesen. In diesem Zusammenhang ist sogleich auch der voraussetzungsreiche Anspielungsreichtum in Bezug auf die antike Mythologie zu nennen, der das ohnehin schon überwiegend verbal sich entfaltende Handlungsgefüge zusätzlich befrachtet und zudem mit der eingeschränkten Verständlichkeit des gesungenen Wortes kollidiert. Das Hauptproblem für eine Vertonung von Schillers *Semele*-Text stellt zunächst aber fraglos die raumgreifende und dramaturgisch zentrale Begegnung zwischen Juno und Semele dar. Im Verlauf des Dialogs der ersten Szene wird Junos Intrige ausgebreitet, welche später dann in die emotional aufgeladene Konfrontation zwischen Zeus und Semele und letztlich in den tragischen Ausgang der Handlung mündet. Besonders bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die ausgefeilte Psychologisierung von Handlung und Figuren durch Schiller, die selbstverständlich mit gravierenden Änderungen gegenüber der mythopoetischen Vorlage Ovids einhergeht.³²

Junos psychologisch höchst raffiniertes Vorgehen gliedert sich in verschiedene Schritte: Zunächst nähert sie sich der verhassten Konkurrentin in der vertrauten Gestalt von Semeles ehemaliger Amme Beroe, um deren unumschränktes Zutrauen zu gewinnen. Sodann pflanzt sie in Voraussicht auf Semeles spätere Konfrontation mit Zeus ihrer Konkurrentin den Gedanken der eigenen Unsterblichkeit ein, sodass diese später in ihrem Wunsch, Zeus möge sich ihr enthüllen, trotz aller Warnungen des Gottes standhaft bleibt. Nach dem Grund ihrer Anwesenheit befragt, berichtet Beroe alias Juno von einer Pest zu Epidaurum und davon, dass ihr Vaterland sie zu Semele gesandt habe, damit diese bei Zeus Fürsprache für das derart heimgesuchte Volk erwirke. Mit dem Bericht von der Pest und der Bitte um Fürsprache bei Zeus setzt sich die verkleidete mächtige Juno gegenüber Semele in eine inferiore Position und appelliert dergestalt nicht nur an Semeles Mitleid, sondern sie weckt zugleich auch deren verhäng-

³² Zu den Änderungen Schillers gegenüber der Vorlage Ovids vgl. etwa Vaerst-Pfarr, a.a.O., S. 294 f. sowie Matthias Luserke-Jaqui, Über Schillers *Semele* oder Beobachtungen über das Schreiben linker Hand, in: Ders., Über Literatur und Literaturwissenschaft: Anagrammatische Lektüren, Tübingen und Basel 2003, S. 155-178, hier S. 157 f. Außerdem Gert Vonhoff, Integration als Funktion: Aspekte editionsphilologischer Arbeit mit Quellen und anderen Vorlagen, dargestellt an Schillers *Semele*, in: Quelle – Text – Edition: Ergebnisse der österreichisch-deutschen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Graz vom 28. Februar bis 3. März 1996, hrsg. von Anton Schwob und Erwin Streitfeld unter der Mitarbeit von Karin Kranich-Hofbauer, Tübingen 1997, S. 195-202, hier S. 200 f.

nisvolle Omnipotenzfantasien. Außerdem drängt sie Semele auf diese Weise dazu, einen definitiven Beweis für ihr vertrauliches Verhältnis zu Zeus zu erbringen. Tatsächlich verspricht Semele Hilfe für Beroes Volk und lässt sich sodann über ihre bisherige Begegnung mit Zeus aus.³³ Im Anschluss an Semeles Offenbarung ihres intimen Verhältnisses mit Zeus holt Juno zum entscheidenden Schlag aus, indem sie nun in ihrer Rivalin den Zweifel sät, ob es sich bei deren Geliebtem tatsächlich um Zeus handle. Juno koppelt die Frage nach Zeus' Identität mit einem Appell an Semeles Ehrgefühl und verleiht ihr somit existentiellen Charakter, indem sie kurzerhand unterstellt, dass Semele sich von einem Hochstapler um »Ehre, Scham und Unschuld« (V. 206) habe betrügen lassen. Im Wissen darum, dass kein sterbliches Wesen der unverhüllten Präsenz des Gottes standhalten kann, implantiert Juno in Semele schließlich das Verlangen, dass Zeus sich ihr in seiner ganzen Potenz enthüllen möge, um endgültige Gewissheit über dessen Identität zu erlangen. Bis ins Detail legt Juno Semele nahe, wie sie sich bei ihrer nächsten Begegnung mit Zeus diesem gegenüber verhalten soll. Sie bereitet Semele sogar beschwichtigend auf Zeus' abwehrende Reaktionen vor und stellt auf diese Weise sicher, dass Semele, die sich aufgrund von Junos Insinuation selbst bereits für unsterblich hält, in ihrem Ansinnen gegenüber Zeus standhaft bleiben wird. Nachdem Juno somit den Verlauf der späteren Begegnung zwischen Semele und Zeus bereits in jeder Hinsicht antizipiert hat, wird für Semele im Fortgang der zweiten Szene keinerlei Anlass bestehen, an den Worten ihrer vermeintlich vertrauten Amme Beroe zu zweifeln, scheint sich doch das Vorausgesagte nun tatsächlich en Detail zu bewahrheiten. Zu guter Letzt trifft Juno Semele noch einmal an ihrem wunden Punkt, indem sie an ihre Eitelkeit appelliert. Die Göttin stellt ihrer zur Hybris tendierenden sterblichen Rivalin in Aussicht, dass Menschen und Götter sich vor ihr verneigen werden, ja selbst Zeus' Gattin Juno neidisch auf sie sein würde, sobald der unumstößliche Beweis für die göttliche Identität ihres Geliebten erbracht sein werde. Die schöne, aber offenbar nicht eben kluge Semele ist nur all zu anfällig für diese Schmeicheleien Junos und sieht sich als vergöttlichte Fürsprecherin bei Zeus bereits in der Rolle der mitleidvollen Wohltäterin für die Menschen.

Junos psychologisch äußert raffiniert angelegte Intrige, welche die Voraussetzungen des Affektreichtums der zweiten Szene schafft, nimmt einen beträchtlichen Umfang des gesamten Textes ein. Von den 575 Versen des

³³ Die Tatsache, dass sich Semele bei der Beschreibung des als Jüngling verhüllten Zeus' musikalischer Metaphern bedient, deutet auf Schillers Versuch, an dieser Stelle eine besonders enge mediale Verknüpfung zum Zwecke der Intensivierung zu erzeugen.

gesamten *Semele*-Textes entfallen allein 293 Verse auf die Begegnung zwischen Semele und Juno alias Beroe. Die Schwierigkeit, die dieses weit ausgreifende Spinnen der Intrige einer Vertonung konkret entgegenstellt, besteht zunächst darin, dass Junos Ränkespiel kein visuelles Pendant besitzt, welches die Vorgänge zugleich unmittelbar sinnfällig werden lassen würde. Zwar markiert Schiller einige emotionale Wendepunkte innerhalb der Unterredung durch gestisch prägnant vermittelte Informationen. Aber indem Junos Intrige primär auf eine psychologische Schwächung der Protagonistin zielt, wird sie ausschließlich auf verbaler Ebene entwickelt. Damit kommt dem Wort ein derart starkes Gewicht zu, dass für eine Vertonung kaum Raum bleibt. Der ausladende Dialog zwischen Juno und Semele sperrt sich also nicht nur gegen eine Vertonung, weil diese schlichtweg einer quantitativen Zurücknahme der verbalen Mitteilungen bedarf, um den dadurch entstandenen Raum auszufüllen. Sondern aufgrund der mangelnden visuellen Sinnfälligkeit von Junos Intrige ist der Rezipient außerdem darauf angewiesen, den Dialog en detail zu verfolgen, um den Fortgang der Handlung nachvollziehen zu können. Genau dies wäre aber bei einem gesungenen Vortrag erheblich erschwert. Nur wenn der Rezipient die Intrige verfolgt und damit auch die Voraussetzungen für das Verhalten Semeles und Zeus' in der zweiten Szene begriffen hat, ist er in der Lage, dem szenisch und gestisch sinnfällig ausgestalteten Geschehen zwischen Semele und Zeus zu folgen, auch wenn dort im Falle einer etwaigen Vertonung die Verständlichkeit des Wortes durch Musik und Gesang eingeschränkt sein mag.

Für eine durchweg gesprochene Darbietung des Dialogs der ersten Szene, wie sie etwa in einem Singspiel für kürzere Abschnitte denkbar wäre, scheint die Passage, die knapp über die Hälfte aller Verse ausmacht und zudem nicht nur die Exposition, sondern zugleich das dramaturgische Zentrum des Stückes bildet, dann allerdings doch allzu umfangreich. Erst verschiedene radikale Striche würden den nötigen Raum für eine Vertonung schaffen, nicht ohne allerdings auch zu einer erheblichen Beeinträchtigung der kausalpsychologischen Plausibilität zu führen, auf die Schiller offenbar großen Wert legte. Inwiefern nun aber gerade der Vorrang szenischer Prägnanz vor kausallogischer Plausibilität ein Wesensmerkmal librettistischer Dichtung darstellt, ließe sich an unzähligen Beispielen aus der Geschichte der Operndichtung belegen. Doch Schiller ist bei aller potentiell intendierten medialen Offenheit seiner »Operette« offensichtlich keineswegs dazu bereit, die dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten einer im Medium des Wortes sich schlüssig aus sich selbst heraus entwickelnden dramatischen Handlung den weitgehend anders gelagerten Erfordernissen librettistischer Dichtung unterzuordnen.

In einem an Goethe gerichteten Brief vom 25. 4. 1797 äußert er sich in aufschlussreicher Weise über den fundamentalen Unterschied zwischen den Gattungen Epik und Dramatik, eine Äußerung, die bei genauerer Betrachtung auch den hier geschilderten Sachverhalt zu erhellen vermag:

Dem Epiker möchte ich eine Exposition gar nicht einmal zugeben; wenigstens nicht in dem Sinne, wie die des Dramatikers ist. Da er uns nicht so auf das Ende zutreibt, wie dieser, so rücken Anfang und Ende in ihrer Dignität und Bedeutung weit näher an einander, und nicht, weil sie zu etwas führt, sondern weil sie selber etwas ist, muß die Exposition uns interessieren. Ich glaube, daß man dem dramatischen Dichter hierin weit mehr nachsehen muß; eben weil er seinen Zweck in die Folge und das Ende setzt, so darf man ihm erlauben, den Anfang mehr als Mittel zu behandeln. Er steht unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der Substantialität; dort kann und darf etwas als Ursache von was andern dasein, hier muß alles sich selbst um seiner selbst willen geltend machen.³⁴

Schiller sieht in der prototypischen Dramenexposition keine eigenständige Einheit, sondern den dramatischen Ausgangspunkt, der die Handlung motiviert und in Gang bringt, der selbst bereits »zu etwas führt« und damit auch »auf das Ende zutreibt«, also Teil einer final ausgerichteten dramatischen Entwicklung ist. Er hebt explizit auf die logische und stringente Handlungsführung des Dramas ab, wenn er als dramatisches Gesetz die Verkettung von Ursache und Wirkung anführt. Prägnant fasst Schiller diesen Sachverhalt im Schlagwort der »Kausalität«. Die damit verbundene übergeordnete Ausrichtung auf »Folge« und »Ende« des Geschehens lässt der Dramenexposition seiner Meinung nach nicht dieselbe »Dignität« wie dem Ende zukommen. Dies eben deshalb, weil die kausallogische Entfaltung der Dramenhandlung stetig auf ihren Endpunkt zusteuert und somit alle Teile der Handlung, die dem Finale vorgelagert sind, immer nur relative Bedeutung erlangen. Hinter dem nicht minder prägnanten Schlagwort der »Substantialität« verbirgt sich hingegen die Idee einer tendenziell absoluten Bedeutung aller Handlungsteile des Epos' und damit auch deren Gleich-Gültigkeit. Hierdurch erhält die epische Exposition gegenüber dem Ende der Erzählung weit mehr Gewicht als dies im Drama der Fall ist, da sie bereits für sich genommen von Interesse ist und zum betrachtenden Verweilen einlädt. Schiller konstatiert also für das Drama

³⁴ Johann Wolfgang von Goethe/Friedrich Schiller, *Briefwechsel 1794 bis 1805*, Bd. 1: Text, hrsg. von Manfred Beetz, München und Wien 1990, S. 336 ff.

einen dominant syntagmatisch ausgerichteten Verlauf, während er der Epik eine primär paradigmatisch orientierte Struktur zuschreibt. Welche Implikationen Schillers Äußerungen zur Kausalität des Dramas in Bezug auf die polymediale Anlage seines *Semele*-Textes weiterhin beinhalten, soll gleich noch näher beleuchtet werden. An dieser Stelle ist vorerst entscheidend, dass Schiller für den Dramatiker die kausallogische Entwicklung einer Handlung aus sich selbst heraus fordert, und dass er bei der Entwicklung von Junos Intrige gegen Semele und Zeus diesem Postulat dramatischer Absolutheit selbst folgt.³⁵

Eine erste entscheidende Ursache dafür, dass sich insbesondere der groß angelegte Dialog der ersten Szene gegen eine Vertonung sperrt, ist also darin zu sehen, dass hier trotz verschiedentlich gesetzter gestischer Akzente einer kausallogischen Entwicklung der Handlung mittels der Dialektik des Wortes absoluter Vorrang eingeräumt ist. Es gibt aber noch einen weiteren gewichtigen Grund, warum die hier in Rede stehende Passage einer musikalischen Ausgestaltung kaum zugänglich ist. Während Semele sich in einer Unterredung mit ihrer vertrauten Amme Beroe glaubt und im Verlauf des Gespräches authentisch agiert und verbal wie gestisch ihre tatsächliche innere Befindlichkeit preis gibt, tritt Juno in Gestalt einer anderen Figur auf, um ihre Intrige gegen die verhasste Rivalin zu spinnen. Bis auf einige wenige Passagen, in denen sie sich mehr oder weniger verdeckte emotionale Ausbrüche gestattet, die überdies von Semele auch als Ausbrüche Beroes plausibel gedeutet werden können oder gleichsam als kurzes a parte-Sprechen gedeckt sind, zeichnen sich Junos Repliken weitgehend durch die Diskrepanz zwischen vordergründiger Aussage und dahinter verborgener tatsächlicher Gesinnung aus. Juno, die in der Gestalt Beroes als inferiore Bittstellerin auftritt und in emotional anhänglicher Weise Sorge um Semeles Ehre und Unschuld vortäuscht, wird in Wahrheit den gesamten Dialog über von eben jenen diametral entgegengesetzten Affekten geleitet, die sie zu Beginn der Szene in ihrem

³⁵ Dass Juno in verwandelter Gestalt auftritt und sich auch die zweite Szene in mehrfacher Hinsicht zum Wunderbaren hin öffnet, widerspricht der Kausalität in Bezug auf die Handlungsentwicklung keineswegs. Das Wunderbare steht hier vielmehr im Dienste einer kausallogisch sich entwickelnden Dramaturgie, insofern es paradoxerweise einen psychologisch plausiblen Handlungsverlauf überhaupt erst gewährleistet. Würde etwa Juno in ihrer eigenen Gestalt vor Semele treten, so wäre ihre Racheabsicht für Semele ohne weiteres durchschaubar und deren Verhalten in der zweiten Szene erschiene keineswegs schlüssig. Die Wunderzeichen wiederum, die Zeus evoziert, verdeutlichen, wie tief Juno den Zweifel in Semele gesät und zugleich deren Hybris geweckt hat, so dass diese sich folgerichtig erst mit der unmittelbaren Anschauung Zeus' in seiner totalen, aber für sie tödlichen Präsenz zufrieden gibt.

großen Auftrittsmoments offenbart hat. Zwar scheint aufgrund dieses Eingangsmonologs für den aufmerksamen Rezipienten durch Beroes Repliken gewissermaßen das intrigante Muster von Junos psychologischer Kriegsführung durch, doch zwischen den Äußerungen der auf der Bühne unmittelbar präsenten Gestalt und ihrem tatsächlichen Erleben und Empfinden besteht über weite Strecken eine unüberbrückbare Kluft. Inneres (Juno) und Äußeres (Beroe) der selben Gestalt treten vollkommen auseinander. Semeles authentische Rede steht also in denkbar großem Kontrast zu Junos Rede im Modus der Uneigentlichkeit.

Junos Intrige, die auf einem Spiel mit Identitäten und dem Modus uneigentlicher Rede basiert, ist hierdurch für eine Vertonung schlechterdings ungeeignet. Denn eine musikalische Ausgestaltung des Dialogs steht hier vor folgendem Dilemma: Sie müsste entweder auf das lediglich vorge-täuschte Erleben und Empfinden sowie auf das Agieren der Beroe-Gestalt Bezug nehmen. Hierbei würde der Rezipient in die kaum zu bewältigende Schwierigkeit geraten, trotz der ästhetischen Dominanz des Mediums Musik die Figur über die gesamte Dauer der Szene hindurch entgegen den musikalischen Signalen deuten zu müssen, um nicht aus dem Bewusstsein zu verlieren, dass es sich bei Beroe eigentlich um die sich verstellende Juno handelt. Erschwerend kommt hinzu, dass Semele ihr Erleben und Empfinden authentisch äußert und eine musikalische Gestaltung somit zusätzlich mit dem permanenten Aufeinanderprallen von authentischem und nicht authentischem Erleben konfrontiert wäre. Oder der Komponist vergegenwärtigt musikalisch das tatsächliche innere Erleben und Empfinden Junos, woraufhin die Musik dann in einem durchgängigen Widerspruch zu den gestischen und verbalen Äußerungen der Beroe-Gestalt stünden, eine Diskrepanz, die auf lange Sicht ebenfalls allzu verwirrend oder ermüdend wirken muss. Es ist bezeichnend, dass die Figuren in der zweiten Szene, die – wie oben bereits erörtert – an sich zahlreiche Voraussetzungen für eine Vertonung erfüllt, gerade nicht jenen Mangel an authentischem Erleben und Empfinden aufweisen.

Die von Schiller kausalpsychologisch plausibel konstruierte Intrige, deren Einfädelung knapp über die Hälfte des gesamten Textvolumens in Anspruch nimmt, stellt einen potentiellen Komponisten vor ein kaum lösbares Problem. Dieses besteht in der dauerhaften Diskrepanz zwischen der dramaturgisch bedingten Verstellung und der von musikalischer Seite notwendig suggerierten Authentizität in Bezug auf ein und dieselbe Figur. Denn aufgrund ihrer begriffslosen Abstraktheit und der Dominanz ihrer ästhetischen Unmittelbarkeit beglaubigt die Instrumentalmusik alles dasjenige als authentisch, mit dem sie im plurimedialen Wechselspiel vermittelnd in Beziehung tritt. In eben diesem Sinne bescheinigt der versierte

Librettist W.H. Auden der Musik eine grundsätzliche Authentizität, wenn er davon ausgeht, dass sie per se

unmittelbar und unreflektiert ist. Was gesungen wird, das ereignet sich wirklich. Selbsttäuschung [einer Figur] kann höchstens dadurch angedeutet werden, daß die Orchesterbegleitung dem, was der Sänger singt, widerspricht; [...] doch solche Kunstgriffe stiften, wenn sie nicht sehr sparsam angewandt werden, eher Verwirrung als ein tieferes Verständnis.³⁶

Auden benennt präzise das Phänomen musikalischer Authentizität, mit welchem der Librettist bei der Ausgestaltung seiner Figuren und deren Handlungen zu rechnen hat. Instrumentalmusik und Gesang werden vom Rezipienten innerhalb des musiktheatralischen Kommunikationssystems als eine Art Schlüssel rezipiert, der das innere Erleben und Empfinden der sich selbst darstellenden Figuren jenseits eines begrifflich genau definierten Verstehens aufschließt. Nichts anderes impliziert bereits Hegels Definition der Musik als »Kunst des Gemüts, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet«,³⁷ sofern man sie auf das Musiktheater anwendet, in welchem der Komponist sich gleichsam schöpferisch ins innere Zentrum seiner Figuren versetzt und ihr Erleben und Empfinden für den Rezipienten versinnlicht. Auch Hegels Kontrahent Schopenhauer zieht hinsichtlich seiner einschlägigen musikästhetischen Überlegungen das Resümee, »daß, wenn zu irgendeiner Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt; [...]«. ³⁸ Schopenhauer spricht der Musik als begriffslos vermittelnder Kunst ein Höchstmaß an Objektivität und damit auch an Authentizität zu. Denn indem die unabhängig von den Figuren generierte Instrumentalmusik die auf die Figuren bezogenen Affekte stets bloß in abstracto, also in ihrem begriffslosen »An-sich« gibt, ist sie stets authentisch.³⁹ Interessanterweise findet sich in anderem Zusammenhang auch bei Schiller selbst eine Definition der Musik als allgemeine Sprache

³⁶ Wystan Hugh Auden, Anmerkungen zu Musik und Oper, in: Neue Deutsche Hefte, H. 104, hrsg. von Joachim Günther, Berlin 1965, S. 45-56, hier S. 52.

³⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III [Werke, Bd. 15] Frankfurt a. M. 1970, S. 135.

³⁸ Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bde. 1 und 2, textkritisch bearbeitet und hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Stuttgart und Frankfurt a. M. 1960, hier Bd. 1, S. 366.

³⁹ Ebd. Bd. 2, a. a. O., S. 577. Friedrich Schiller, Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie [Sämtliche Werke in 5 Bänden, a. a. O., Bd. 2: Dramen 2] S. 815.

der Affekte, welche »die innern Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen«⁴⁰ habe.

Aus den hier genannten Gründen scheint es aber in der Oper mehr noch als im Schauspiel geboten, dass eine Figur, die sich über eine gewisse Strecke der Handlung verstellt, indem sie über Wort, Gebärde und Gesang etwas ausdrückt, das ihrem tatsächlichen Denken oder Empfinden nicht entspricht, dies etwa in einem »a parte« expressis verbis für den Rezipienten kenntlich macht, um Verwirrung zu vermeiden. Eine dauerhafte Diskrepanz zwischen Figurenrede und diese unterminierender musikalischer Gestaltung, und zwar über die gesamte umfangreiche Szene zwischen Juno und Semele hindurch, scheint für einen Komponisten unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten hingegen kaum praktikabel. Darüber hinaus wird der Rezipient zur permanenten Aktualisierung der Doppelbödigkeit in Bezug auf die Juno-Gestalt abgesehen von den gleichsam »a parte« zu denkenden Ausbrüchen Junos vor allem durch den großen Auftrittsmonolog der Göttin aufgefordert, in dem sie ihre wahren Empfindungen gegenüber Semele unverstellt offenbart. Damit aber verweist der ausführliche Dialog zwischen Semele und Juno den Rezipienten permanent auf die vorangegangene Eingangssequenz des Librettos, wodurch er zugleich gewissermaßen entgegenwärtigt wird. Denn der Dialog zwischen Semele und der als Beroe auftretenden Juno ist nicht aus sich selbst oder aus der szenisch vergegenwärtigten Gesprächssituation heraus unmittelbar verständlich, sondern er erschließt sich in seinen tatsächlichen Implikationen allein von der Eingangssequenz her, mit der er kausallogisch verknüpft ist und auf die Junos Rede im Modus der Uneigentlichkeit aufbaut.

An dieser Stelle rückt nun die dramaturgische Gesamtanlage von Schillers »Operette« in den Blick, die einer Vertonung des Textes zusätzlich auf ganz entscheidende Weise entgegen steht und auf Schillers oben bereits angeführtes Postulat dramatischer Kausalität zurückzuführen ist. Wenn Carl Dahlhaus die Oper als das »Drama der absoluten Gegenwart«⁴¹ bezeichnet, so zielt er mit dieser prägnanten Wesensbestimmung auf die Tatsache, dass in der Oper – anders als in Wagners Musikdrama – der Musik die Tendenz innewohnt, den gegenwärtigen Augenblick mit ihrer eigenen diskontinuierlichen Zeitstruktur zu überformen und zu verabsolutieren. Das spontane Erleben und Empfinden der Figuren als Ausdruck ihres Bezogenseins auf die unmittelbare Gegenwart bildet daher die primäre

⁴⁰ Friedrich Schiller, Über Matthissons Gedichte [Sämtliche Werke in 5 Bänden, a.a.O., Bd. 5] S. 999.

⁴¹ Carl Dahlhaus, Zeitstrukturen in der Oper, in: Ders., Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte, überarbeitete Neuausgabe, München 1989, S. 27-40, hier S. 31.

Substanz des Musiktheaters. Für eine bühnenwirksame musikalische Gestaltung ist daher nur dasjenige von Belang, das sich im Hier und Jetzt ereignet. Das Nachholen von Vorgeschichte, wie es etwa für die dramatische Exposition üblich ist oder der Einschub eines längeren Botenberichts, der auf verdeckt sich ereignende Handlung referiert, ist daher für die Opernbühne höchst problematisch.⁴² Während das Drama der »idealisierten Norm«⁴³ einen dominant syntagmatischen Strukturverlauf aufweist, wird dieser im Libretto durch eine dominant paradigmatische Struktur überlagert, in welcher die Einzelszenen zu einer Verabsolutierung hin tendieren, die der unmittelbaren Gegenwärtigkeit des Mediums Musik Rechnung trägt.

Schillers *Semele*-Drama, dessen dramaturgisches Herzstück der Dialog zwischen den beiden Frauengestalten bildet, weist nun aber insgesamt eine dominant syntagmatische Struktur auf. So ist der besagte Dialog nicht nur einer unmittelbaren Gegenwärtigkeit enthoben, insofern er auf Junos vorangegangenen Monolog verweist, sondern Junos psychologisch raffinierte Intrige untersteht auch ganz im Schillerschen Sinne der dramatischen Kategorie der »Kausalität«, insofern sie ausschließlich auf die folgende zweite Szene und den damit verbundenen tragischen Ausgang der Handlung zielt. Die von Juno im Dialog mit Semele bis ins Detail vorgenommene Antizipation der späteren Begegnung zwischen Zeus und Semele ist hierfür symptomatisch. Sie verdeutlicht, inwiefern die gegenwärtig geführte Unterredung zwischen den beiden Frauengestalten ausschließlich auf ein künftiges Ereignis zielt. Dass Schillers »lyrische Operette« eine vorwiegend auf das Ende zielende Struktur aufweist, wird gleich zu Beginn der Handlung erkennbar, insofern bereits Junos Auftrittsmonolog in sich final ausgerichtet ist und das Motiv der unerbittlichen Rache überdies zugleich auch einen Bogen bis zum Ende der Handlung spannt. Zusätzliche Zugkraft erhält dieser Spannungsbogen später dann durch Junos Monolog am Szenenende, in dem sie Semeles Vernichtung »in rasender Entzückung« visionär antizipiert (V. 373-379). Junos anfänglich verkündeter Entscheidung zur Rache ist der Vollzug derselben also bereits inhärent. Tatsächlich läuft von nun an das sorgfältig kalkulierte Räderwerk ihrer Intrige ohne ernsthaft retardierende Momente oder Überraschungen ab, um Semele geradewegs in ihr Unglück zu stürzen. Dem unaufhaltsamen dramatischen Fluss fällt sogar die für die damalige Opernkonvention eigentlich unverzichtbare Auftrittsarie der titelgebenden

⁴² Hierzu wäre etwa auch Beroes Bericht über das Wüten der Pest in Epidaurum zu zählen, der allerdings hinreichend knapp ausfällt.

⁴³ Manfred Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse*, 11. Aufl. München 2001, S. 103.

Protagonistin zum Opfer.⁴⁴ Genau genommen räumt Schiller seiner Hauptfigur erstmals mit ihrer Schilderung von Zeus' überirdischer Jünglingsgestalt (V. 148-169) einen still gestellten lyrischen Augenblick ein, der zur musikalischen Vergegenwärtigung ihrer Innenwelt einlädt. Und auch in der zweiten Szene existieren mit Ausnahme von Zeus' Monolog unmittelbar vor Semeles Auftritt, keine veritablen Ruhepunkte für eine lyrische Selbstaussprache der Gestalten, etwa in Form einer Arie.

Insgesamt dominiert in Schillers *Semele* also eine weitgehend vom Wort getragene Dramaturgie der Antizipation, die einer durchgängigen Vertonung, wie sie die beigefügte Genrebezeichnung »Operette« nahelegt, zuwider läuft. Oesterle konstatiert, dass gerade das antizipierende Ausspielen der Handlung zu Beginn in der zweiten Szene Platz schafft für Themen und Tonlagen, die Ovids Vorlage unbekannt sind und auf die Inszenierung eines Spektakels der »Entgötterung«⁴⁵ zielen: »Da wird Gott als Betrüger und Gotteslästerer verdächtigt, als Pygmalion inszeniert, als Maschinendirektor des Weltgefüges vorgeführt – alles freilich, um auf höchst reflektierte und kritische Weise die Beweisnot und Ohnmacht der Götter offenzulegen.«⁴⁶ Aus dieser Perspektive scheint auch die herrschaftskritische Lesart des Textes hinreichend gedeckt.⁴⁷ Die Zusammendrängung und Vorwegnahme der gesamten dramatischen Entwicklung in der ersten Szene dient jedoch nicht nur primär der Schaffung des Raums für eine Entfaltung der explizit kritischen Impulse innerhalb der zweiten Szene. Sondern Schiller stellt das strukturelle Moment einer dominant syntagmatisch ausgerichteten Dramaturgie an sich in den Dienst eines Sturm und Drang-typischen Aufbegehrens gegen Autoritäten. Denn die

⁴⁴ Schnitzler konstatiert zwar, dass Semeles ersten Worten mit ihren Synästhesien, denen etwas Vergebliches, Kraft- und Mutloses auch durch die Bewegungszüge [...] innewohnt« zum Ariosen drängen, doch von einer veritablen Auftrittsarie im eigentlichen Sinne kann hier keine Rede sein. Schnitzler, a. a. O., S. 13.

⁴⁵ Günter Oesterle, Exaltationen der Natur: Friedrich Schillers *Semele* als Poetik tödlicher Ekstase, in: Schillers Natur, Leben, Denken und literarisches Schaffen [Sonderheft 6 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kulturwissenschaft] hrsg. von Georg Braungart und Bernhard Greiner, Hamburg 2005, S. 209-220, hier S. 217.

⁴⁶ Ebd. S. 217.

⁴⁷ So verweist Luserke-Jaqui im Anschluss an Gert Vonhoffs These, die *Semele* sei eine Kontrafaktur zu den Huldigungsspielen am Hofe Herzog Karl Eugens (Vonhoff 1997, a. a. O., S. 199 f.) auf die Funktionalisierung der im Stück vorgeführten Demontage des Göttervaters als gegenwartsbezogene Obrigkeits- und Hofkritik. Luserke-Jaqui, a. a. O., S. 162 ff. Luserke-Jaqui stellt realhistorische Bezüge der *Semele* zum württembergischen Herzog Karl Eugen her und weist auf das subversiv-parodistische Moment des Textes hin, das neben der affirmativen auch eine kritische Lesart ermögliche. Diese »Doppellektüre« sei auch für die ebenfalls 1779/1780 verfassten Karlsschulreden charakteristisch, sodass Luserke-Jaqui in Erwägung zieht, die *Semele* gar als Kontrafaktur jener Reden einzustufen. (Vgl. ebd. S. 162 ff.).

auf Junos Intrige basierende, zielstrebig auf das Ende hin konzipierte Dramaturgie verdeutlicht sinnfällig das Geflecht aus Zwängen und Kausalitäten, in das letztlich alle Gestalten – auch und vor allem der oberste Göttervater – ohnmächtig verstrickt sind: Merkur, der Zeus' willkürliche Befehle auszuführen hat; Semele, die sich zur Hybris und zum unaufhörlichen Drang nach Erkenntnis des Göttlichen verleiten lässt und beides mit ihrem Leben büßen wird; Zeus, der ebenfalls in das unerbittliche Räderwerk von Junos Intrige gerät und sich hierbei sogar entgegen seinen Interessen dem Willen der sterblichen Semele fügen muss. Zeus' abschließender Befehl an Merkur, die zuvor durch ihn beglückten Menschen wieder zu verderben, ist vor diesem Hintergrund nicht allein als Racheakt aus dem Affekt zu deuten, sondern zugleich auch als Versuch, sein erschüttertes Selbstbewusstsein zu stabilisieren. Denn Zeus' erlittene Ohnmachtserfahrung bedeutet eine empfindliche Einschränkung seiner vermeintlichen Allmacht und damit eine fundamentale Erschütterung seiner Identität als oberster Gott. Durch einen Akt explizit willkürlicher Anwendung seiner verbleibenden Macht versucht er, diese Krise zu bewältigen. Dass dieser Kompensationsversuch als brüchig einzustufen ist, resultiert zum einen aus den unmittelbar vorangegangenen Ereignissen selbst, zum anderen aus der Tatsache, dass Zeus sich ausgerechnet an Kreaturen rächt, die nicht nur wehrlos, sondern an seiner Misere auch gänzlich schuldlos sind. Drastischer lässt sich die Infragestellung göttlicher Autorität, die sich danach sehnt, sich aus der Sphäre göttlicher Absolutheit in die Sphäre menschlicher Bedingtheit zu begeben und damit ihre unumschränkte Potenz einbüßt, kaum vergegenwärtigen.⁴⁸ Sowohl der Gott als auch seine menschliche Geliebte erscheinen bei Schiller weniger als autonome Individuen denn als Spielball der eifersüchtigen Juno. Diese ist ihrerseits von Eifersucht und Rachegeleuten angetrieben, ausgelöst durch den Fehltritt ihres Gatten. Dieser Fehltritt schließlich resultiert wiederum aus der Tatsache, dass Zeus seiner sinnlichen Neigung zu Semele unterlag.

Die unauflöselichen Zwänge, in welche die beteiligten Gestalten geraten, resultieren nicht zuletzt maßgeblich aus jener wunderbaren Verwicklung der göttlichen Sphäre in die menschliche. Diese vertikale Spannung zwischen Göttlichem und Irdisch-Menschlichem bildet die dramatische Keimzelle von Schillers Stück. So wie aber Zeus als Gott für die sterbliche Semele niemals ganz präsent sein kann, ohne sie in ihrem irdischen Sein zu vernichten, so ist auf der strukturellen Ebene des Stückes kein Moment

⁴⁸ Auf analoge Weise wird bereits in Goethes *Prometheus*-Hymne die göttliche Autorität demontiert, indem dort die Götter als abhängig von den Menschen und damit letztlich als machtlos dargestellt werden.

der Handlung in sich ruhend und damit gleichsam auf Erfüllung in sich selbst verweisend. Der Augenblick ist vielmehr stets schon entgegenwärtig, auf ein Vorher oder Nachher bezogen. In dieser spezifischen dramatischen Konstellation ist auch der Grund zu suchen, warum der Einsatz des Wunderbaren, der auf der Musiktheaterbühne eigentlich seit jeher einen librettistischen Text den diskontinuierlichen Zeitstrukturen des Mediums Musik entgegen zu tragen vermag, in Schillers »Operette« ein Sich-Ausbreiten der Musik in ihren eigenen diskontinuierlichen Zeitstrukturen gerade verhindert. Zur Vertonung ist der Komponist aber darauf angewiesen, dass der Librettist wiederholt auch retardierende und szenisch sinnfällige »Inseln« im Zeit- und Handlungsverlauf schafft, in die der Tonkünstler seine Musik hineinragen und sich ausbreiten lassen kann. Es ist also nicht zuletzt die strenge Kausalität, die dominant syntagmatische Struktur des Schillerschen Textes, die innerhalb der ersten Szene etabliert wird und als solche eine Vertonung nachgerade unmöglich erscheinen lässt, wenngleich die zweite Szene als logisches Resultat der ersten für sich genommen zahlreiche Voraussetzungen für eine Vertonung erfüllt.

Doch auch die zweite Szene ist analog zum gesamten Handlungsverlauf in ein Gefüge aus Vorwärts- und Rückwärtsbezügen eingespannt, das ganz auf das Szenenende hin drängt und letztlich kaum Haltepunkte für eine eigenständige musikalische Ausgestaltung bietet. In der Begegnung zwischen Semele und Zeus wird der Rezipient Zeuge der zuvor im Gespräch zwischen Semele und Juno antizipierten Ereignisse und seine Aufmerksamkeit wird nicht nur implizit auf den vorangegangenen Dialog der ersten Szene gelenkt, in dem das jetzige Geschehen bereits antizipiert wurde, sondern zugleich steigt die Spannung kontinuierlich auf den Ausgang. Dies um so mehr, als sich der Zuschauer im Unterschied zu Semele bereits nach Junos Auftrittsmonolog zweifelsfrei darüber im Klaren ist, dass es sich bei Semeles Geliebtem tatsächlich um Zeus selbst handelt. Der gesamte weitere Spannungsverlauf resultiert also maßgeblich aus einem Wissensvorsprung des Zuschauers und ist von der Frage getragen, ob Junos Plan, Semele zu vernichten, aufgehen wird. Ein Blick auf die oben aufgelisteten Anweisungen des Paratextes zum Dialog zwischen Zeus und Semele lässt deutlich erkennen, inwiefern Schiller den dramatischen Höhepunkt des Librettos auf den Moment legt, in dem Semele von Zeus verlangt, sich zu enthüllen (V. 544 ff.). Die sich gegen das Szenenende hin unaufhörlich steigende Affektivität, die auch in der zunehmend dichter werdenden Abfolge der Gestik und Tonfall betreffenden Anweisungen zutage tritt, sowie das am entscheidenden Wendepunkt eingesetzte Stilmittel der Antilabe (V. 546) markieren unmissverständlich den dramatischen Zielpunkt der gesamten Handlung. Nach dem Erreichen dieses Höhe-

punktes fällt der Spannungsbogen rasch ab, und die Handlung wird mit einem knappen Rache monolog Zeus' zügig zu Ende geführt.

Den Höhe- und Zielpunkt der gesamten »Operette« bildet also Zeus' geradezu exzentrischer Affektandrang in dem Augenblick, als Junos Racheplan schließlich Früchte trägt und Semele Zeus auffordert, sich zu enthüllen. Doch dieser dramatische Höhepunkt verweist naturgemäß wiederum auf ein nachfolgendes Ereignis, auf das hin Junos Rache und damit die gesamte Handlung *eigentlich* von Beginn an ausgerichtet war und das Juno selbst bereits visionär antizipiert hatte: Semeles physische Vernichtung durch Zeus' unverhüllte Präsenz. Das eigentlich tragische Geschehen auf der Handlungsebene wird von Schiller allerdings nicht mehr visualisiert, sondern zeitlich nach die szenisch präsentierte Handlung verlegt. Damit ist nun aber das tragische Ende Semeles als eigentlich anvisierter Höhepunkt der Handlung auf zweifache Weise der Gegenwart gleichsam enthoben. Einerseits, indem es aus dem Bereich des Dargestellten ausgesondert wird. Andererseits ist es noch als szenisch ausgespartes Ereignis analog zu den übrigen Momenten der Handlung dadurch entgegenwärtigt, dass es als kausallogisch zwingend erreichtes Resultat alles Vorangegangenen vorzustellen ist. Genau besehen ist allerdings auch die nicht mehr visualisierte Vernichtung Semeles durch Zeus' unverhüllte Präsenz eingespannt in eine weiterführende lineare Handlungsstruktur, insofern Zeus Rache an Juno schwört. Was Juno also zu Beginn der Handlung als Reaktion auf die unerhörte Vermengung von menschlicher und göttlicher Sphäre in Gang setzt, ist letztlich eine sich stetig weiter drehende Rache spirale, die als unaufhörliche Verkettung von Intrigen und Gewalt den gegenwärtigen Augenblick immer bereits an ein Vorher und ein Nachher verweist.⁴⁹ Es ist symptomatisch für die dominant syntagmatisch ausgerichtete Handlungsstruktur, dass Juno alias Beroe in ihrem Dialog mit Semele nicht nur den exakten Verlauf der zweiten Szene antizipiert, sondern dass auch Zeus bereits zu Beginn derselben den tragischen Ausgang der Handlung dunkel voraus ahnt (V. 417-421).

⁴⁹ Wenn Inasaridse, a. a. O., S. 44, anmerkt, dass Schillers Libretto »wenig Möglichkeiten zu einer traditionellen Opernkomposition im Stile der Opera seria« aufweise, sondern in seiner »fortlaufende[n] Dialogführung eher zu einer durchkomponierten Form im späteren Stile eines Richard Wagner oder Richard Strauss« tendiere, so wäre dem hinzuzufügen, dass es im Kern vielmehr die oben geschilderte Entgegenwärtigung des Augenblicks, das vor und zurück verweisende Eingespannt-Sein der Gegenwart in ein dominant syntagmatisch strukturiertes Zeitkontinuum aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist, das Schillers Libretto in die Nähe zur Ästhetik des Musikdramas Wagner'scher Provenienz rücken lässt. Doch anders als in Schillers *Semele* sind auch im Verlauf von Wagners Musikdramen vermehrt still gestellte Augenblicke eingefügt, die der Musik gewähren, sich frei zu verströmen.

Zwar würde sich der Ansturm rasch wechselnder Affekte am Ende des Stückes für sich genommen musikalisch besonders effektiv gestalten lassen, aber die starke Konzentration auf innere Vorgänge und der Verzicht auf eine Visualisierung der Katastrophe dürften auf der Musiktheaterbühne eher blass wirken. Dies nicht nur aufgrund der vorangegangenen starken visuellen Effekte, mit denen Zeus seine Macht zu demonstrieren suchte, sondern vor allem weil die musikalische Gestaltung des Erlebens und Empfindens in der Oper stets auch von einer unmittelbar sinnfälligen szenischen Präsenz getragen sein muss. Diese Notwendigkeit der Visualisierung dramaturgisch bedeutsamer Handlungselemente rührt dabei keineswegs nur daher, dass die Verständlichkeit des gesungenen Wortes mitunter stark eingeschränkt ist. Vielmehr besteht zwischen der rein verbalen Präsentation vergangener oder verdeckter Ereignisse und dem Erklingen der Musik als dem Medium unmittelbarer Gegenwart eine grundsätzliche wirkungsästhetische Diskrepanz, insofern »die Oper durch die Sinnhaftigkeit ihres Materials äußerste Wirklichkeit ihres Inhalts fordert«, wie Krenek treffend konstatiert⁵⁹. Vor diesem Hintergrund muss auf der Opernbühne auch Zeus' abschließender Rachemonolog relativ blass erscheinen, da der hier vermittelte Affekt zwar logisch motiviert ist, er jedoch keine unmittelbar sinnfällige Begründung in einer szenischen Präsentation der Katastrophe erfährt.

*

Während Psychologisierung von Handlung und Figuren in einem Opernlibretto für gewöhnlich durchaus Anlass zu einer differenzierten musikalischen Vergegenwärtigung des inneren Erlebens und Empfindens der Figuren geben kann und diese Verinnerlichung des Geschehens Schiller möglicherweise dazu veranlasste, der Genrebezeichnung »Operette« das Beiwort »lyrisch« hinzuzufügen, steht in Schillers *Semele* das psychologische Moment primär im Dienste einer plausiblen Entfaltung der dramatischen Intrige, welche ihrerseits wiederum für eine umfassende Demontage göttlicher Autorität funktionalisiert wird. Aufgrund des Primats einer kausalpsychologisch stimmigen Entfaltung der Intrige wird einerseits das Handlungsgeschehen entgegenwärtigt und andererseits dem gesprochenen Wort absoluter Vorrang eingeräumt. Damit schrumpfen vor allem für die erste Szene die Möglichkeiten der Vertonung auf ein Minimum, das auch mit der Gattung des Singspiels kaum zu vereinbaren ist.

⁵⁹ Ernst Krenek, Opernerfahrung, in: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*, Jg. 11, Heft 6, Berlin 1929, S. 233-260, hier S. 235.

Und auch die zweite Szene bleibt dramaturgisch letztlich in den zwingend finallogisch ausgerichteten Handlungsverlauf eingespannt, während eine Vertonung zumindest in Teilen auf eine paradigmatisch strukturierte Dramaturgie des absoluten Augenblicks angewiesen ist. Möglicherweise wurde sich Schiller dieser unterschiedlichen medialen Bedingtheiten und ihrer Diskrepanz in Bezug auf seinen *Semele*-Text rückblickend bewusst und er distanzierte sich daher auch aus diesem Grunde von seinem Frühwerk, dessen Genrebezeichnung er zusammen mit den übrigen Anspielungen auf musikdramatische Elemente und Formen für den ersten Teil nachträglich eliminierte.⁵¹

Dass Schiller sich intensiv mit Fragen der Opernästhetik auseinandersetzte, ist hinlänglich bekannt. In seinem häufig zitierten Brief an Goethe vom 29. 12. 1797 äußert er sich als scharfsichtiger Kenner musiktheatralischer Wirkungsästhetik, wenn er verlauten lässt:

Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt (sich) loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das ideale auf das Theater stellen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.⁵²

Schillers Kritik an der »servilen Naturnachahmung« im Drama beinhaltet in gewisser Weise auch eine Spitze gegen das von ihm selbst postulierte Gesetz der »Kausalität«, dem der dramatische Dichter Schiller zufolge untersteht. Die Musiktheaterbühne vermag für Schiller nicht nur bestimmte Stillagen wie etwa das Pathos, das auf der Schauspielbühne obsolet geworden scheint, durch die abstrahierend verallgemeinernde Wirkung der Musik einzubeziehen und somit für eine umfassende Menschendarstellung zu funktionalisieren. Sondern sie etabliert auch eine an das innere Erleben und Empfinden des Subjekts angepasste Zeitstruktur, die vom kausal-

⁵¹ Vonhoff begründet Schillers späteres abfälliges Urteil über die *Semele* ebenfalls plausibel mit einem veränderten Bewusstsein Schillers für die ästhetischen Möglichkeiten der Bühne, das aus seinen Erfahrungen am Mannheimer Nationaltheater resultierte sowie den neuen Maßstäben, die Mozart 1782 mit seiner *Entführung aus dem Serail* für das Musiktheater gesetzt hatte. Schiller-Handbuch, a. a. O., S. 47.

⁵² Johann Wolfgang von Goethe/Friedrich Schiller, Briefwechsel 1794 bis 1805, Bd. 1: Text, hrsg. von Manfred Beetz, München und Wien 1990, S. 477 f.

logisch strukturierten und final ausgerichteten Handlungsgang des Sprechdramas signifikant abweicht, ohne dass der Rezipient daran Anstoß nehmen würde. Der Kausalität einer dominant im Medium des Wortes sich aus sich selbst heraus entfaltenden Handlung im Drama, deren Meister Schiller zweifellos war, stellt Schiller in seinen Überlegungen die epische Substantialität, also die paradigmatische Struktur einer Reihung eigenständiger Handlungsmomente entgegen, die auch im Musiktheater Gültigkeit besitzt, insofern inneres und äußeres Kommunikationssystem durch die episierende Instanz der Musik überlagert werden.

Schillers *Semele* ist nicht nur ein frühes Zeugnis der besonderen Affinität des Autors zur Oper, sondern es bezeugt auch seine hiermit verbundenen Bestrebungen, die medialen Grenzen der Gattung Drama in Richtung einer Multimedialität aufzusprengen. Dies offensichtlich mit dem erklärten Ziel, – ganz im Sinne von Goethes Unterscheidung zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit des Kunstwerks⁵³ – den jeweils dargebotenen Stoff jenseits seiner bloß kausallogischen und den Gesetzen »serviler Naturnachahmung« verpflichteter Entfaltung auf seine allgemein gültigen anthropologischen Konstanten oder zentralen Botschaften hin durchsichtig werden zu lassen und hierfür die symbolische Kraft der anderen Künste zu berufen. Wenn sich der *Semele*-Text aber trotz seiner offensichtlich intendierten Nähe zum Musiktheater einer tatsächlichen Vertonung letztlich sperrt, so mag dies nicht zuletzt an jener inhaltlich thematisierten Vertikalspannung zwischen Menschlichem und Göttlichem und der Sturm und Drang-typischen satirisch-parodistischen Stoßrichtung der *Semele* liegen, zwei Aspekte, die von Schiller konsequent in Beziehung zur dramaturgischen Struktur des Textes gesetzt werden. Das unaufhaltsame Vorandrängen der überwiegend auf das Innere der Figuren fokussierten Handlung auf das Ende zu korrespondiert mit den Zwängen, denen neben den übrigen Figuren selbst der oberste Gott unterliegt, nachdem er die ihm angestammte Sphäre des Absoluten verlassen und sich mit der sterblichen Semele eingelassen hat.

Dass Inhalt und Form, kritischer Impetus und dramatischer Verlauf miteinander korrelieren, hat für Schiller trotz einer offensichtlich intendierten medialen Grenzüberschreitung Vorrang vor den spezifischen strukturellen Erfordernissen einer librettistischen Dichtung. Seine *Semele* verdeutlicht, inwiefern er von Anfang an einem genuin dramatischen

⁵³ Johann Wolfgang von Goethe, Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch [Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. von Friedmar Apel u.a., Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805, hrsg. von Friedmar Apel], Frankfurt a. M. 1998, S. 501-507.

Dichten unter der Prämisse der »Kausalität« verpflichtet ist, das sich den ästhetischen und dramaturgischen Konzessionen, die an einen Operntext notwendig zu machen sind, in letzter Konsequenz verweigern muss. Dies mag auch erhellen, weshalb sich Schiller nach seiner *Semele* trotz seiner auffallenden Affinität zur Oper anders als Goethe niemals wieder ausdrücklich der Schöpfung einer librettistischen Dichtung zugewandt hat. Ungeachtet dessen weisen seine Dramen freilich häufig eine Nähe zum Genre des Musiktheaters im Sinne jener grenzüberschreitenden medialen Offenheit auf, ohne allerdings auf eine tatsächliche musiktheatralische Umsetzung hin konzipiert zu sein. Dass nicht wenige Dramen Schillers für die Opernbühne gewonnen wurden, ist vor allem auf die vielfältigen strukturellen Umarbeitungen versierter Librettisten und Bearbeiter zurückzuführen, die ausgehend von der polymedial basierten Wirkungsästhetik der Sprechstücke diese für die spezifischen Bedürfnisse eines genuin musikedramatischen Wirkungsästhetikers – etwa vom Range eines Verdi – zurichteten.