

Florian Heesch: *Strindberg in der Oper. August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption seiner Texte in der Opernproduktion bis 1930. Göteborg: Göteborgs universitet 2006, 506 S. (=Skrifter från Institutionen för musikvetenskap; 83).*

Florian Heesch nimmt in seiner Göteborger Dissertation erstmals umfassend und analytisch scharfsichtig die Rezeption August Strindbergs auf der Opernbühne in den Blick. Er füllt damit eine Forschungslücke aus, von der man erst nach Lektüre der umfangreichen Studie vollends begreift, wie tief sie bisher geklafft hat. Denn erstens ist Strindberg nicht nur einer der am meisten „veroperten“ Schriftsteller des 20. Jahrhunderts: Heesch verzeichnet nicht weniger als 35 musikdramatische Werke von den Anfängen 1904 bis ins Jahr 2005 (S. 482 f.) – andere Formen der Vokalmusik, Schauspielmusiken und Ballette nicht mitgerechnet; zweitens hat sich Strindberg selbst wiederholt mit musikdramatischen Umsetzungen seiner Texte oder mit Opernprojekten befasst; und drittens schließlich haben Strindbergs Dramen und seine Theaterreformen nicht nur dem modernen Theater, sondern auch der modernen Musikdramatik wesentliche Impulse gegeben. Heesch beschäftigt sich dementsprechend nicht nur mit Opern nach Texten von Strindberg, sondern auch mit Strindbergs eigenen Opernplänen und seinen Vorstellungen über dieses Genre sowie

mit nachweisbaren Strindberg-Bezügen in Opern, die sich nicht stofflich oder inhaltlich auf dessen Texte beziehen: Dass er hier unter anderem zwei für die moderne Opernästhetik so zentrale Stücke wie Hofmannsthals / Strauss' *Frau ohne Schatten* und Schönbergs *Erwartung* auswählt, unterstreicht die große Bedeutung Strindbergs für die Opernproduktion im 20. Jahrhundert.

Methodisch bezieht sich Heesch auf eine von der Intertextualitätstheorie inspirierte Theorie der Intermedialität. Dabei spielen vor allem Gerard Genettes systematische Überlegungen zur Transtextualität aus dessen *Palimpseste*-Band eine wesentliche Rolle; demzufolge sind die Opernfassungen von literarischen Texten als Hypertexte zu verstehen oder auch als „Hyperhypertexte“ (S. 36), wenn etwa zwischen Strindbergs Dramentext und der Oper weitere Transpositionsstufen (wie Übersetzungen) liegen. Heesch untersucht in den von ihm behandelten Strindbergopern das Verhältnis von Hyper- zum zugrundeliegenden Hypotext jeweils auf zwei Ebenen: der sprachlichen des Librettos und der musikalischen der Komposi-

tion, denn in der intermedialen Transformation tritt die Musik als eine Bedeutungsebene hinzu, die nicht nur in Relation zum Libretto steht, sondern auch zum Hypotext, indem sie sich auf Aspekte beziehen kann, die nicht ins Libretto eingeflossen sind. Detailliert und differenziert entwirft Heesch modellhaft „Typen musikalischer Texttransformation“ (S. 49 ff.) und untersucht die verschiedenen Funktionen, die die Musik in Hinblick auf den Dramentext übernehmen kann. Das gut strukturierte und klar formulierte systematische Kapitel über die theoretischen und methodischen Voraussetzungen, das auch unabhängig vom Strindberg-Bezug eine vorzügliche Einleitung in Grundfragen der literarisch-musikalischen Intermedialität der Oper darstellt, schließt mit Überlegungen zum Begriff der Literaturoper, den Heesch deskriptiv und nicht normativ verstanden wissen will – worin ihm der Leser gern folgt, ohne dass die Relevanz dieser Differenzierung so recht einleuchtet, zumal der Verfasser im gleichen Atemzug dem Begriff eine „historische Kategorie“ (S. 68) zuschreibt, womit er ja durchaus wiederum normative Qualität bekommen kann.

Bevor sich Heesch der Analyse ausgewählter Strindbergopern zuwendet, untersucht er im zweiten Kapitel „Strindbergs Opernpoetik“ – immerhin ja auch prominent im Untertitel der Arbeit herausgestellt. Hier muss sich Heesch auf verstreute

Äußerungen Strindbergs zu sehr unterschiedlichen Anlässen beziehen, denn „[s]eine Ansichten zu Oper und Opernproduktionen hat Strindberg nie in einem umfassenden Text dargestellt“ (S. 69). Man hätte sich sicher gründlichere Einlassungen des Dichters auf diese musikdramatische Form gewünscht – immerhin fasste er selbst den Gedanken an Opern zu seinen Texten – aber trotz gründlicherer Recherche und Sammelns bleibt das Material dürftig und fordert Heesch zu manchmal recht forcierten, mitunter auch spekulativen Interpretationen heraus, etwa im Zusammenhang mit Strindbergs Plänen zu einer Opernbearbeitung von *Näktergalen i Wittenberg* (S. 88). Nach der Jahrhundertwende sind die überlieferten Zeugnisse zu Opernfragen (vor allem im Dialog mit Tor Aulin) zwar ergiebiger, aber ob man daraus wirklich eine „Opernpoetik“ (re)konstruieren kann, halte ich für fraglich. Diese wäre ohnehin nur im Rahmen einer allgemeinen Dramenästhetik Strindbergs zu diskutieren, wie auch Heesch bezüglich der im Zusammenhang mit *Intima teatern* entstandenen Idee für ein „Musikaliskt Kammarspel“ bemerkt: „Machten vorgängige Opernpläne eher den Eindruck, in ihrem künstlerischen Anspruch gegenüber Strindbergs aktuellen dramatischen Ideen zurückzufallen, fügen sich diese jüngeren Pläne geschmeidig darin ein.“ (S. 106) Hier wäre es lohnend gewesen, sich mit der Musikalisierung oder der Opernästhetik in den

*Kammerspel* auseinanderzusetzen. Diese macht sich beispielsweise auch in den zahlreichen Wagner-Zitaten bemerkbar, die Heesch zwar an anderer Stelle anspricht, ohne ihnen jedoch nachzugehen.

Aus dem Gesamtkorpus der Opern nach Dramen von Strindberg wählt Heesch sechs Werke aus, denen er sich ausführlich widmet: Den von Strindbergs Bruder Axel geschriebenen Einakter *I Luthers Barndomshem*, eine Vertonung des ersten Aktes von *Näktergalen i Wittenberg*, als „die einzige Opernidee August Strindbergs, die kompositorisch umgesetzt wurde“, zugleich „die erste Strindbergoper überhaupt“ (S. 115), die jedoch bisher nie aufgeführt wurde; Ture Rangströms *Kronbruden*, die noch „im direkten Dialog mit dem Dichter“ entstanden war und „als erste Strindbergoper [im Jahre 1919 in Stuttgart] aufgeführt“ (S. 141) wurde; drei Opern des deutschen Komponisten Julius Weismann: *Schwanenweiß* (UA 1923 in Duisburg), *Ein Traumspiel* (UA 1925 ebenda) und *Die Gespenstersonate* (UA 1930 in München); schließlich den ebenfalls bisher nicht aufgeführten Einakter *Samûm* des Niederländers Julius Röntgen, entstanden 1926. Damit beschränkt sich Heesch zeitlich auf die ersten beiden Jahrzehnte nach Strindbergs Tod, in denen der Dichter besonders intensiv rezipiert wurde – besonders auch auf deutschen Bühnen, auf denen dann auch die meisten Strindbergopern dieser

Zeit uraufgeführt wurden. Das erweist sich als sehr sinnvoll, denn so wird zumindest ein Kapitel der musikdramatischen Strindbergrezeption genau ausgeleuchtet. Die Analysen der Opern profitieren von Heeschs doppelter Kompetenz als Musik- und Literaturwissenschaftler, der sich zudem souverän im deutschen wie im schwedischen Kontexten bewegt. Die einzelnen Kapitel stellen jeweils die Entstehungsgeschichte der einzelnen Werke dar, untersuchen das Verhältnis von Libretto zu Dramentext und analysieren die Musik als fremdmedialen Hypertext zu Strindbergs Stücken. Dass der Verfasser auffällig häufig seine Methode des intertextuellen Vergleichs rechtfertigt und erläutert, mag einen literaturwissenschaftlichen Leser befremden, ebenso wie der wiederkehrende Leitsatz, keine ästhetische Wertung vornehmen zu wollen – den überaus reichen Ertrag der Analysen schmälert dies jedoch nicht. Heesch geht mit großer Akribie vor, ohne sich in der Fülle seines Materials zu verrennen, und erweist sich mit vorzüglicher Gedankenführung als ein souveräner Cicerone durch ein faszinierendes Kapitel der strindbergschen Rezeptionsgeschichte.

Die letzten drei Kapitel behandeln Fälle, wo Librettisten und Komponisten sich mit Strindberg auseinandergesetzt haben und sich auf ihn beziehen, ohne einen Text von ihm zu „veropern“: Paul Hin-

demiths „Traumspielpersiflage“ (S. 358) *Ein neues Traumspiel*, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss' Märchenoper *Die Frau ohne Schatten* und musikdramatische Werke von Arnold Schönberg. Während im ersten und letzten Fall die Strindbergbezüge, auch aufgrund zahlreicher Äußerungen der Komponisten, auf der Hand liegen und nur darauf gewartet haben, von Heesch sachkundig unter die Lupe genommen zu werden, ist der Kasus Hofmannsthal/Strauss komplizierter. Recht skrupulös beschränkt sich Heesch hier auf die Interfiguralität der dramatis personae (Indras Tochter aus *Ett drömspel* und Die Kaiserin aus *Die Frau ohne Schatten*) und auf das Verhältnis von Strauss' Musik für den ‚Erden-

flug' von Kaiserin und Amme zu Strindbergs Drama. Auch hier wäre ein ausgreifenderer Bezug auf Strindbergs Dramenästhetik diskussionswürdig.

Was kritisiert wurde, muss relativiert werden angesichts der großen Aufgabe, vor der Heesch stand und die er auf beeindruckende Weise bewältigt hat: Diese Arbeit ist ein großer Wurf, für den die Strindbergforschung dem Verfasser dankbar sein kann. Nur eines lässt das Buch zu wünschen übrig: ein Personen- und Werkregister, das dem Leser dieses Grundlagenwerk zur transmedialen Strindbergrezeption noch besser erschlossen hätte.

*Joachim Grage (Göttingen)*