

Marco Agnetta: *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer.*
Hildesheim/Zürich/New York: Olms/Weidmann, 2019.
ISBN: 978-3487157825. 569 Seiten.

Die Oper gehört zweifellos zu den wirkmächtigsten und bedeutendsten Kunstformen der europäischen Kulturgeschichte. Als komplexes ‚Gesamtkunstwerk‘ stellt sie die Forschung vor erhebliche Herausforderungen: Der Zuständigkeitsbereich ist ungeklärt, Musik-, Literatur-, Theater- und Kulturwissenschaften sind gefordert, aber auch – wie die Studie von Marco Agnetta zeigt – Linguistik, Semiotik und vor allem Translationswissenschaften. Opern waren seit der Frühen Neuzeit ein zentrales Exportgut des europäischen Kulturtransfers. Zwar wurden an den transkulturell orientierten Adelshöfen Europas auch außerhalb Italiens und später Frankreichs Opern auf Italienisch bzw. Französisch dargeboten, andererseits übersetzte z. B. bereits Martin Opitz Ottavio Rinuccinis und Jacopo Peris *La favola di Dafne* (1597) ins Deutsche, Heinrich Schütz schuf für diese erste ‚deutsche Oper‘ eine neue Musik (1627). Noch bis ins 20. Jahrhundert war es üblich, dass z. B. Verdi auf deutschen Bühnen auf Deutsch, Wagner in Italien auf Italienisch gesungen wurde. Transformationen dieser Art erschweren die Analyse: Was passiert mit einem Kunstwerk, bei dem verschiedene Künste – sprich (ästhetische) Zeichensysteme – auf hochkomplexe Weise interagieren, wenn dieses in eine andere Sprache und einen anderen Kulturkontext übertragen wird? Oder, wie Marco Agnetta die zentrale Fragestellung seiner 2018 an der Universität des Saarlandes eingereichten Dissertation formuliert: Was geschieht, wenn sich die „Relationen zwischen den Konstituenten eines polysemiotischen Kommunikats“ im Zuge eines „interkulturellen und interlingualen Transfer[s]“ verändern und das Relationsgefüge „notwendigerweise umdisponiert werden muss, um Akzeptanz bei einer neuen Zielrezipientenschaft zu erfahren“ (Klappentext)?

Um dieser Frage nachzugehen, entwickelt Agnetta im ersten Teil seiner Arbeit eine „semiotisch fundierte Analysematrix“, deren Tragweite dann im zweiten Teil der Arbeit erprobt wird und zwar am Beispiel von Christoph Willibald Glucks ‚Reformoper‘ *Orfeo ed Euridice* (1762) und deren Übersetzung ins Französische (1774) sowie sangbarer und nichtsangbarer deutscher Versionen (1808, 1914, 1962, 2004).

Die Arbeit gliedert sich in acht Kapitel: Kapitel 2 bis 4 bilden den systematischen Teil (330 Seiten), Kapitel 5 bietet die Fallstudie (rund 150 Seiten), ein Fazit (Kapitel 6) rundet die Studie ab, es folgt ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis sowie ein ta-

bellarischer Anhang. Bereits die Gliederung verdeutlicht somit, dass das Hauptgewicht auf dem systematischen Teil liegt.

Im ersten Kapitel stellt Agnetta knapp seinen Ansatz einer „translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung“ vor und erläutert den Aufbau der Studie. Das umfangreiche zweite Kapitel referiert den Forschungsstand zu den Bereichen Polysemiotizität und Librettoübersetzung: Polysemiotizitätsforschung steht im Kontext des „intermedial turn“ bzw. des „multimodal turn“ der 1990er und 2000er Jahre, die v. a. auf eine Relativierung logozentrischer Theorien zielen. Bei der Oper handelt es sich in diesem Horizont um ein Kommunikat, an dem die nonverbalen Zeichentypen gleichwertig neben verbalen beteiligt sind. Besprochen werden neben ‚Klassikern‘ der Semiotik (Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce, Charles Morris und Karl Bühler) bzw. der translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung (Roman Jakobson und Umberto Eco) auch neuere Ansätze (Gisela Thome 2008/2012 u. a.). Für die Librettoübersetzung im Speziellen sind die Studien der Saarbrücker Musikwissenschaftler Herbert Schneider und Rainer Schmusch entscheidend.

In den folgenden, systematischen Hauptkapiteln 3 („Ästhetische Polysemiotizität“) und 4 („Polysemioizität und Translation“) entwickelt Agnetta seine Analysematrix. Termini der Forschung werden aufgegriffen, ausführlich erklärt und geschärft, semiotische Kommunikationsmodelle nachjustiert und miteinander in Beziehung gesetzt. Ergebnis ist ein nach allen Seiten abgesichertes, in sich kohärentes, strukturalistisches Beschreibungsinstrumentarium. Zugleich stellt der systematische Teil eine umfassende Synthese der in diversen Disziplinen entwickelten Polysemiotizitätsforschung und den angrenzenden Gebieten dar. Diese Akribie beeindruckt, andererseits fragt man sich, ob der enorme Aufwand zielführend ist. Um kurz vorzugreifen: Die weitere Lektüre zeigt, dass bei Weitem nicht jeder Name und jedes erläuterte Konzept in die Analyse einfließt. Die an Fragen der Opernübersetzung interessierte Leserin muss jedenfalls geduldig sein, bis die Sprache auf den Untersuchungsgegenstand kommt. Allerdings versteht es der Verfasser durch regelmäßige Zusammenfassungen am Ende der (Unter-)Kapitel und einem – trotz abstrakter Materie – leserfreundlichen Stil, dass man immer wieder bereit dazu ist, seinem beherzten Marsch durch das Dickicht der Polysemioizitäts- und Translationstheorien zu folgen.

Entscheidend ist, dass sich am Ende vier „synsemiotische Relationen“ herauskristallisieren, die nun zur Analyse des Gegenstandes angewandt werden sollen: Sympraxis, Synsemantizität, Syntaktik und Symphysis. Worum es sich dabei handelt, erklärt man am besten mit Blick auf das eigentliche Herzstück der Studie, das Kapitel 5, in dem sich die „auf das polysemiotische Kommunikat [die Oper, A.D.] und seinen Transfer in eine Zielkultur anwendbar[e] Analysematrix am konkreten Beispiel bewähren“ solle (355): Im Zentrum steht Christoph Willibald Glucks 1752 in Wien uraufgeführte ‚Reformoper‘ *Orfeo ed Euridice* sowie deren Umarbeitung (Agnetta spricht von „Derivat“) für die Pariser Bühne *Orphée et Euridice* (1774). Zwei deutsche Übertragungen der italienischen (Hermann Abert 1914; Hans Swarowsky 1962) sowie zwei der französischen Version (Johann Daniel Sander 1808, Hans Swarowsky 1967) werden vergleichend hinzugezogen. In „konkreten Einzelanalysen“ will der Verfasser hier „die Auswirkungen der unterschied-

lichen Arten synsemiotischer Interaktion auf die jeweiligen Translations- und Transferprozesse“ beleuchten (355).

Entlang der klassischen Gluck-Forschung (Abert, Gerber, Galarati, Hortschansky, Tenschert) rekapituliert Agnetta zunächst Glucks Bemühungen um einen „neuen, wahrhaften, natürlichen und von Künstlichkeit weitgehend geläuterten Operntyp“ (358ff.). Hier ist v. a. der Verweis auf Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* (erstmalig 1755), der wohl bedeutendsten Operschrift der Aufklärung, wichtig.² Nachweislich stellte der *Saggio* auch für Glucks Neukonzeption der *opera seria* einen zentralen Bezugspunkt dar. In Algarotti sieht Agnetta sogar einen Polysemiotizitätstheoretiker *avant la lettre*, der im *Saggio* „die Pluralität der Zeichen und deren synsemiotische Durchdringung“ (361) umreißt und somit die Fragestellung der Dissertation gewissermaßen bereits vorwegnehme. Dieser Gedanke ist schlüssig und zugleich originell, da Agnetta somit seinen systematischen Ausführungen eine historische Zeichentheorie aus der Entstehungszeit seines Untersuchungsgegenstandes unterlegt. Diese Spur weiter zu verfolgen, z. B. auch mit Blick auf die *Paralipomena* zu Lessings *Laokoon*, hätte sich gewiss gelohnt.²

Ein ‚close reading‘ exemplarischer Passagen der Oper anhand der vier Kernkategorien der Analysematrix schließt sich nun an. Ich beschränke mich aus Platzgründen auf eine Vorstellung des Unterkapitels „synsemantische Verschiebungen“: Zahlreiche Passagen des *Orfeo* zeichnen sich in der barocken Tradition musikalischer Rhetorik durch musikalische Textausdeutung aus. In diesem Fall spricht Agnetta von „synchron auftretende[n] Zeichen“, die eine „synsemantische Bindung“ nahelegen (359): aufwärtssteigende Intervalle, wenn von den Göttern die Rede ist, absteigende Intervalle, wenn die „mortali“ besungen werden, Seufzfiguren bei Liebesklage etc. Kohärente Sinneinheiten können aber auch versetzt entstehen, wenn z. B. in der Elysium-Szene (II,2) der *locus amoenus* bereits musikalisch angedeutet wird (Vogelrufe, Windmotivik), bevor das Setting durch den Text erst semantisiert wird – ein Prinzip, das Richard Wagner später als „Ahnung“ bezeichnen wird (cf. 414f.). Eine weitere Zeichenrelation stellt die „synsemantische Kontradiktion“ dar. Agnetta untersucht sie an einem prominenten Beispiel, nämlich Orfeos Arie „Che farò senza Euridice“ (III,1): Schon die Zeitgenossen irritierte der performative Selbstwiderspruch, also die Diskrepanz zwischen dargestelltem Affekt – Suizidgedanken, da Euridice nun endgültig verloren ist – und dem heiteren musikalischen Charakter des schlichten, liedhaften Rondos. (Agnettas These, es handle sich nur vermeintlich um einen Widerspruch, sondern um eine geschickte Darstellung von Schmerz und Wahn durch „trügerisch[e], aber lindernde Illusion“ [429] oder Ausdruck einer „temporären Realitätsflucht“ [444ff.] lädt zur Diskussion ein).

Gespannt ist man nun auf die Analyse, wie sich diese synsemiotischen Konfigurationen im „Derivat“, sprich im *Orphée*, darstellen bzw. welche „synsemiotischen Verschiebungen“ zu identifizieren sind. Agnetta führt vor, wie Gluck und sein französischer Librettist Pierre-Louis Moline die italienische Oper der Wiener Hofbühne auf verschiedenen Ebenen verändern und dabei auch in die Gesamtstruktur eingreifen – die Rezitative werden häufig gekürzt, das Finale gestrafft, insgesamt wird das Werk jedoch z. B. um Ballette stark erweitert (dokumentiert in einem tabellarischen Anhang), neu instrumentiert, auf Kastraten wird

verzichtet etc. Auch das Text-Musik-Verhältnis verändert sich in Folge des Sprachwechsels: Beispielsweise wird die im Italienischen hervorstechende Gleichsetzung von Liebe und Elysium durchgehend zurückgenommen. Vor allem werden die „plakativen Textausdeutungen des *Orfeo* nachträglich kaschiert.“ (437). Damit geht einher, dass Gluck und Moline den Pariser Orpheus verstärkt psychologisieren. Dominieren im Italienischen verbale Wiederholungsstrukturen, wird im *Orphée* der Gemütszustand des Protagonisten präziser und wortreicher ausgestaltet. Die beschriebene Kontradiktion im Fall von „Che farò“ bleibt in „J’ai perdu mon Euridice“ jedoch erhalten, verstärkt sich sogar.

Wie erklären sich nun aber diese Verschiebungen und Transformationen? Generell sieht Agnetta die Gründe in Glucks Fortentwicklung der Opernreform und den damit einhergehenden, neuen ästhetischen Maßstäben – weniger entscheidend sei die Absicht, die Gewohnheiten und Erwartungen des Pariser Publikums zu erfüllen. Diese Deutung leuchtet ein, wenngleich die Reformideen ja selbst – wie Agnetta an anderer Stelle betont – von den französischen Enzyklopädisten beeinflusst werden (380) und die Transformationen daher vielleicht doch mit den Diskursen der Zielkultur zu tun haben. Gerade deshalb wünscht man sich manchmal zusätzlich zur akribischen Deskription der Zeichenrelationen mehr Kontextualisierung, Interpretation und Erklärungen zu Glucks Arbeit am Orpheus-Mythos im *siècle des lumières*.³ Durch den Vergleich mit den deutschen „Derivaten“ fügt die Studie eine weitere, interessante Dimension hinzu, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann. Da es sich hierbei um Übersetzungen handelt, die Gluck nicht selbst verantwortet hat, liegen sie generell auf einer anderen Untersuchungsebene.

Insgesamt betrachtet handelt es sich bei Marco Agnettas Arbeit um eine interdisziplinäre Studie, die im ausgedehnten ‚Theorieteil‘ erstmals ein heuristisches Instrumentarium zur Beschreibung von Opernübersetzung entwickelt. Der historische Analyseteil, der sich Glucks Oper widmet, ist dem – bereits was den Umfang betrifft – deutlich untergeordnet. Das Potential des neuen Instrumentariums wird hier aufgezeigt, für eine vertiefte Kontextualisierung und Interpretation der Transformationsprozesse des *Orfeo* bleibt dagegen weniger Raum. Künftige Forschungsarbeiten zur Polysemiotizität mit Blick auf Kulturtransfer und Übersetzung – neben der Opern- auch die Oratorien- und Liedforschung, aber auch die Kinematologie – werden von der Agnetta’schen Analysematrix profitieren. Die damit erzielbaren Befunde kulturhistorisch zu perspektivieren und zu Interpretationen zu gelangen, wäre eine wichtige Aufgabe.

Astrid DRÖSE (Tübingen)

Endnoten

- 1 Weiterführend und in der Bibliographie fehlend: Frieder von Ammon, Jörg Krämer, Florian Mehlretter (Hg.), *Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis ‚Saggio sopra*

l'opera in musica im Kontext. Mit einer kommentierten Edition der 5. Fassung des ‚Saggio‘ und ihrer Übersetzung durch Rudolf Erich Raspe, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017.

- 2 Cf. Frieder von Ammon, „Laokoon oder Über die Grenzen der Musik und Poesie. Bemerkungen zu Paralipomenon 27 und zur musikästhetischen Wirkungsgeschichte des ungeschriebenen dritten Teils“, in: Jörg Robert, Friedrich Vollhardt (Hg.), *Unordentliche Collectanea – Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*, Tübingen, De Gruyter, 2013, 345–364.
- 3 Bernhard Huss, „Orpheus unter den Pyramiden. Zur Arbeit am Mythos im *siècle des lumières*“, in: *GRM* 56 (2006), 307–331.