

Digitales Journal für Philologie

Sonderausgabe # 4:

Mischwesen und Mischwelten. Hybridität und Verfahrenstechnik in der Fantastik

Hg. v. Tobias Lambrecht und Ralph Müller

AUTORIN

Sabine Coelsch-Foisner (Salzburg)

TITEL

Oper und Fantastik. Überlegungen zum *Operatic Imperative: Look at Me!*

ERSCHIENEN IN

Tobias Lambrecht u. Ralph Müller (Hg.): *Mischwesen und Mischwelten. Hybridität und Verfahrenstechnik in der Fantastik*. Sonderausgabe # 4 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (1.2020)/www.textpraxis.net

URL: <http://www.textpraxis.net/sabine-coelsch-foisner-oper-und-fantastik>

URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6-51159636196>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17879/51159635908>

URN und DOI dienen der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Sabine Coelsch-Foisner: »Oper und Fantastik. Überlegungen zum *Operatic Imperative: Look at Me!*«. In: Tobias Lambrecht u. Ralph Müller. (Hg.): *Mischwesen und Mischwelten. Hybridität und Verfahrenstechnik in der Fantastik*. Sonderausgabe # 4 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (1.2020). URL: <http://www.textpraxis.net/sabine-coelsch-foisner-oper-und-fantastik>, DOI: <https://dx.doi.org/10.17879/51159635908>.

IMPRESSUM

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School Practices of Literature
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

Redaktion dieser Ausgabe:

Sona Arasteh-Roodsary, Ina Batzke,
Christina Becher, Akshay Chavan,
Nursan Celik, Lea Espinoza Garrido,
Gesine Heger, Thomas Kater,
Sarah Nienhaus, Hanna Pulpanek,
Laura Reiling

textpraxis@uni-muenster.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Internat. Lizenz.

Mischwesen und Mischwelten.
Hybridität und Verfahrenstechnik in der Fantastik

Ed. by Tobias Lambrecht and Ralph Müller

AUTHOR

Sabine Coelsch-Foisner (Salzburg)

TITLE

Oper und Fantastik. Überlegungen zum *Operatic Imperative: Look at Me!*

PUBLISHED IN

Tobias Lambrecht a. Ralph Müller (ed.): *Mischwesen und Mischwelten. Hybridität und Verfahrenstechnik in der Fantastik*. Special Issue # 4 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (1.2020)/www.textpraxis.net/en

URL: <http://www.textpraxis.net/en/sabine-coelsch-foisner-oper-und-fantastik>

URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6-51159636196>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17879/51159635908>

URN und DOI serve the long-term searchability of the document.

RECOMMENDED CITATION

Sabine Coelsch-Foisner: »Oper und Fantastik. Überlegungen zum *Operatic Imperative: Look at Me!*«. In: Tobias Lambrecht a. Ralph Müller (ed.): *Mischwesen und Mischwelten. Hybridität und Verfahrenstechnik in der Fantastik*. Special Issue #4 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (1.2020). URL: <http://www.textpraxis.net/en/sabine-coelsch-foisner-oper-und-fantastik>, DOI: <https://dx.doi.org/10.17879/51159635908>.

IMPRINT

Textpraxis. Digital Journal for Philology
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School Practices of Literature
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster
Germany

Editorial Board of this Issue:

Sona Arasteh-Roodsary, Ina Batzke,
Christina Becher, Akshay Chavan,
Nursan Celik, Lea Espinoza Garrido,
Gesine Heger, Thomas Kater,
Sarah Nienhaus, Hanna Pulpanek,
Laura Reiling

textpraxis@uni-muenster.de



Oper und Fantastik

Überlegungen zum *Operatic Imperative: Look at Me!*

Im Folgenden soll erklärt werden, warum es lohnt, sich der Oper aus dem Geist der Fantastik zu nähern. Anhand rezenter Opernproduktionen werde ich zeigen, wie fantastische Parameter zum Gattungsverständnis der Oper beitragen können und umgekehrt, wie die Oper Modelle für die Fantastikforschung bieten kann. Das Erkenntnisinteresse richtet sich dabei auf Produktionen sowie auf die Art und Weise, in der sich das, was ich als *operatic imperative* bezeichnen möchte, auf der Bühne ereignet, und unter welchen Voraussetzungen dies geschieht. Zu diesem Zweck verwende ich Daten und Materialien aus meinem Projekt *PLUS Kultur* an der Universität Salzburg,¹ im Rahmen dessen ich seit mehr als einem Jahrzehnt anlässlich aktueller kultureller, vorwiegend theatraler Produktionen öffentliche Veranstaltungen unter dem Titel »Atelier Gespräche« abhalte. In bisher mehr als 140 Atelier Gesprächen haben über 600 Personen aus Wissenschaft, Kunst und Kultur mitgewirkt. Die in diesem Zusammenhang gesammelten (künstlerischen) Materialien werden demnächst in einer innovativen Datenbank *CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival* (im Folgenden *S.C. CORE*®), die wir in mehrjähriger DH-Forschung eigens dafür entwickelt haben, veröffentlicht. Aktuell beinhaltet *S.C. CORE*® rund 8.000 multimediale Objekte. Das Korpus wächst rapide.

Drei Szenarien mögen als Einstieg für die nachfolgenden Überlegungen zu Fantastik und Oper dienen:

Erstes Szenario: Im Zuge eines Gesprächs mit Joanna Walsh 2017 fragte ich, warum sie noch nie für die Bühne gearbeitet habe. Sie antwortete, dass sie ihre Figuren nicht ins reale Leben einbetten und ihnen die erforderlichen Requisiten wie Namen, Wohnort, Familienstatus etc. geben wolle und dass sie das Theater nicht sonderlich möge, weil es diesen »Pseudo-Realismus« verlange. Dann fügte sie hinzu, dass sie *artifizielle* Formen des Theaters wie die Oper durchaus schätze, weil die Oper Strategien mimetischer Charakter- und Weltenbildung meide.²

Zweites Szenario: Die Opernliteratur bedient sich auffallend häufig des Attributs *fantastic*. Tatsächlich liegen die Zusammenhänge zwischen Oper und Fantastik als Bündel nicht-mimetischer Modi und Gattungen auf der Hand, denn wir unterhalten uns im wirklichen Leben nicht in Arien oder Rezitativen und hören nicht ständig Musik um uns herum, wir gehen nicht auf Zehenspitzen und drehen keine Pirouetten, wir tragen Kleider statt Kostümen und Make-Up statt Masken. In der Oper ist alles größer als das

1 | Für die *Atelier Gespräche* vgl. *PLUS Kultur. Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at (zuletzt eingesehen am 25. März 2020).

2 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner u. Joanna Walsh: »Atelier Gespräch« (am 20. Juli 2017 im Künstlerhaus Salzburg anlässlich der Tagung *Acting Out: IV International Flan O'Brien Conference*, Universität Salzburg, 17.–21. Juli 2017). In: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival* (erscheint demnächst). Im Folgenden abgekürzt als *S.C. CORE*. Vgl. auch dies.: »Audio-Interview« (am 21. Juli 2017, Universität Salzburg). In: *S.C. CORE* (erscheint demnächst).

Leben. Lisa Stumpfoegger, Trainerin in Schauspielklassen und Managementprogrammen, erklärte bei einem Gastvortrag in Salzburg, wie in der Oper kleine Gesten und Handlungen übertrieben und, ihrer Alltäglichkeit enthoben, zu besonderen Bedeutungsträgern werden. In Pietro Mascagnis *Cavalleria Rusticana* (ur aufgeführt 1890) zum Beispiel ereignet sich der fatale Moment während einer dörflichen Trinkszene nach der Ostermesse, als der junge Held Turiddu seinem Rivalen Alfio, mit dessen Frau Lola er ein Verhältnis hat, Wein anbietet. Alfio lehnt ab und Turiddu, der ihn daraufhin ins Ohr beißt, fordert ihn implizit zum Duell auf. Die sizilianischen Bauern ahnen das Unheil. Bei der Salzburger Osterfestspielproduktion 2015 (Inszenierung und Bühnenbild: Philipp Stölzl) bot Jonas Kaufmann als Turiddu den Wein mit einer überschwänglichen Geste an, sodass das Publikum intuitiv die Bedeutsamkeit erkannte.³ Solche Übertreibungen, ob bei Kostümen und Frisuren, Gesten, Mimik oder Beleuchtung, sind in der Oper ›richtig‹, während sie im realen Leben unangemessen erscheinen – eben als ›Theater‹.

Drittes Szenario: Richard Strauss' *Salome* nach Oscar Wildes Stück in der Regie von Romeo Castellucci bei den Salzburger Festspielen 2018 (Wiederaufnahme 2019) war eine Parade-Inszenierung im Geiste der Fantastik. Während Feierlichkeiten in Herodes' Palast hört Prinzessin Salome die Prophezeiungen von Jochanaan, der in einer Zisterne gefangen gehalten wird. Sie begehrt seinen Körper, seine Haare, seinen Mund, doch Jochanaan weist sie zurück. Als verwöhnte Prinzessin verlangt sie deshalb von ihrem Stiefvater Herodes als Belohnung für ihren Tanz Jochanaans Kopf in einer Silberschüssel. Man mag diese Geschichte historisch lesen, oder sie als Emanzipationsgleichnis oder grausames Rachespiel deuten. Sie ist jedoch nicht (offensichtlich) fantastisch. Castellucci dagegen brachte ein magisches Spektakel auf die Bühne mit Spiegelungen und Projektionen, Verdoppelungen und Verwandlungen, Zeitdehnung, visueller Reduktion und Augmentierung. Ein goldener Spiegel als Bühnenboden, ein schwarzes Tuch, das sich zu einem riesigen Ballon aufwölbte, gigantische Projektionen auf die Steinbögen der Felsenreitschule, ein lebendiges Pferd auf der Bühne, eine Puppe und Kostüme im Schwarz-Weiß Kontrast boten ein ebenso reflektiertes wie leidenschaftliches psychologisches Drama, das das ästhetizistische Scheitern sozialer Beziehungen sinnlich übersetzte. Castellucci bot eine regelrechte *opéra de cruauté*, um an Antonin Artauds ›Theater der Grausamkeit‹ mit seinen ekstatischen Gebärden, Masken und räumlichen Effekten anzuknüpfen.

Diese drei Szenarien lassen zunächst zentrale Gattungskriterien in Anlehnung an Carolyn Abbate und Roger Parkers Penguin *History of Opera*⁴ erkennen: 1) Die Oper ist eine nicht-mimetische und selbstreferentielle Kunstform, die statt Plausibilität das Außergewöhnliche hervorhebt und Bekanntes verfremdet. 2) Die Oper folgt einer eigenen Logik (»communicates in strange, unpredictable ways«; »appeals to something beyond the narrow cognitive dimension«⁵). Aus diesem Befund möchte ich eine imperativische Grundhaltung: *look at me!* formulieren, welche die Oper mit der Fantastik verbindet. Allerdings ist 3) das theatral Fantastische nicht (*per se*) ident mit dem literarisch Fantastischen, wie das letzte Szenario zeigt. Zur Verdeutlichung sollen 4) ausgewählte Verfahrenstechniken der Fantastik hinsichtlich der spezifischen Dynamik von Körper und Raum in der Oper perspektiviert werden.

3 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Philipp Stölzl u. Paolo Bressan: »Atelier Gespräch *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci*« (am 25. März 2015 im Wiener Saal der Stiftung Mozarteum anlässlich der Osterfestspiele 2015). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=569> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; der Inhalt des Gesprächs erscheint demnächst in *S.C. CORE*).

4 | Vgl. Carolyn Abbate u. Roger Parker: *A History of Opera. The Last Four Hundred Years*. London 2012 [Epub], o. S.

5 | Ebd.

1. Die Oper ist nicht-mimetisch und selbstreferentiell

Es liegt nahe, das Attribut ›fantastisch‹ im Sinne von ›nicht-mimetisch‹ grundsätzlich auf das Theater anzuwenden, weil das Darstellen von Personen, Handlungen und Gegenständen in einem permanent oder vorübergehend dafür ausgewiesenen Raum an sich nicht mimetisch ist, wie mimetisch auch der Raum, die Gegenstände und die Körper selbst sein mögen. Wenn wir im wirklichen Leben ›Theater spielen‹, dann geschieht dies zumeist, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen, aber wir verbergen unser Schauspiel und möchten nicht entlarvt werden. Die deutsche Redewendung »Mach kein Theater«⁶ bezeichnet ein kalkuliertes Verhalten und schreibt dem Theater bestimmte kinetische, proxemische, visuelle, verbale und paraverbale Eigenschaften zu, welche Intensität und Übertreibung konnotieren – *look at me!* Wie die Geste, mit der Turiddu seinem Rivalen Wein anbietet, exemplarisch zeigt, gelten diese Eigenschaften besonders für die Oper, welche laut Abbate und Parker keine vernünftigen Lebensmodelle anbietet (»can't be presented as a model for leading one's life«⁷). Die Oper ist ein Ort des Außergewöhnlichen, und es überrascht nicht, dass Superlative auch den kritischen Jargon beherrschen.

So wurde Teodor Currentzis anlässlich seines Dirigats bei der Festspielproduktion *La Clemenza di Tito* (2017; Regie: Peter Sellars) als »Übertreibungskünstler«⁸ bezeichnet. Das Jahr zuvor wurde Alvis Hermanis von der kritischen Presse ob der fantasievoll farbenfrohen Oversize-Turbane in seiner *Liebe der Danae* (Salzburger Festspiele 2016) sowohl gerühmt als auch kritisiert (»opulente Kitschbilder«⁹). Ähnlich erging es im selben Jahr dem Modeschöpfer Christian Lacroix, berühmt für sinnlich-fantasievolle Kreationen, mit seinen (eher zurückhaltenden) *Otello*-Kostümen bei den Salzburger Osterfestspielen 2016. Anna Netrebko wurde 2005 mit *La Traviata* schlagartig zum Opernhighlight des Jahres, als sie als begehrte Halbweltdame Violetta auf einem roten

6 | Vgl. dazu anthropologische Überlegungen in Justin Stagls: »Blödes Theater«, ›leeres Ritual‹ – eine Meditation über Grundfragen der Darstellung«. In: Sabine Coelsch-Foisner u. Timo Heimerdinger (Hg.): *Theatralisierung*. Heidelberg 2016, S. 27–39 (Wissenschaft und Kunst 30: Kulturelle Dynamiken / Cultural Dynamics).

7 | Abbate u. Parker: *History* (Anm. 4), o. S.

8 | Vgl. Meret Forster: »Kritik – *La clemenza di Tito* bei den Salzburger Festspielen: Inspirierender Opernabend mit Teodor Currentzis«, *BR Klassik*, 28. Juli 2017. <https://www.br-klassik.de/themen/salzburger-festspiele/salzburger-festspiele-2017-la-clemenza-di-tito-kritik-sellars-currentzis-100.html> (zuletzt eingesehen am 16. Juli 2018): »Er ist an diesem Abend stellenweise ein Übertreibungskünstler, der von Chor wie Solisten immer wieder langes Innehalten einfordert und extreme Details aufdeckt«.

9 | Ljubisa Tosic: »Salzburger Festspiele: *Die Liebe der Danae*. Ermüdende Pracht der Klischees«. In: *Der Standard*, 1. August 2016. <https://www.derstandard.at/story/2000042109082/die-liebe-der-danae-ermuedende-pracht-der-klischees> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).

Sofa auf dem Rücken liegend sang,¹⁰ und die Koloratur-Sopranistin Audrey Luna wurde in ihrer Rolle als Operndiva Leticia in Thomas Adès' *The Exterminating Angel* (2017) für die höchste Note, die je in der Metropolitan Opera zu hören war, bejubelt: das A über dem hohen C.¹¹ In einem Interview erklärte sie, bereits das C über dem hohen C zu üben und nur darauf zu warten, dass es ihr jemand in die Partitur schreibe.¹²

Durch die Jahrhunderte hindurch wurde die Oper mit artifiziellen und kunstvollen Effekten sowie Transgressionen von Zeit, Raum, Körper und Stimme assoziiert. Das beweisen nicht zuletzt Begriffe wie *horse opera* (als Bezeichnung für den Western), *soap opera* (als Bezeichnung für reißerisches Radio- oder Fernseh-Melodrama) und *space opera*, zunächst eine pejorative Bezeichnung, für »a wild riot of (pointless) imaginings«. ¹³ Andy Sawyer umschreibt den Begriff als Literatur über Konflikte mit gewalthaltigen Lösungen und »orchestrated set-piece scenes of massive destruction«. ¹⁴ Als Wilson Tucker 1941 den Begriff *space opera* prägte, ging er von den Prämissen populärer Unterhaltung aus: »Westerns are called ›horse operas‹, the morning housewife tear-jerkers are called ›soap operas‹. For the hacky, grinding, stinking, outworn spaceship yarn, or world-saving for that matter, we offer ›space opera‹«. ¹⁵

Wenngleich solche Entlehnungen weniger über die Oper als über gängige Opernklischees aussagen, sind die Vergleichskriterien dennoch eine nähere Betrachtung wert. Sawyer erklärt:

Its [space opera's] ›operative‹ elements have nothing to do with opera except as a tangential, ironic reference to a shared concern with *spectacle and diversion rather than character or logic*. While few traditional space operas possess analogous elements to the great compositions of musical opera, the neo-space operas of the past couple of decades have explored what Aldiss called the ›wide-screen *baroque*‹ elements of the form to *impressive effect*. Space opera has developed a kind of shared ›*otherworld*‹ in which readers can share their familiarity with a *megatext* while they observe their own world's issues *transformed*.¹⁶

Gelegentlich wird das Attribut ›episch‹ zur Bezeichnung solch »all-encompassing narrative[s] of the human race«¹⁷ verwendet. Offensichtlich entsprach die Gattungsbezeichnung ›Oper‹ allgemeinen Assoziationen zu populärer, üppig-melodramatischer

10 | Vgl. »Anna Netrebko als begehrte Lebedame Violetta zu Beginn, als das Leben noch ein rauschendes Fest ist«. <https://www.siemens.at/festspielaechte/de/programm/2017-08-14/18-00.html> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).

11 | Vgl. Zachary Woolfe: »Your Guide to the Met Opera's *Exterminating Angel*«. In: *The New York Times*, 20. Oktober 2017. <https://www.nytimes.com/2017/10/20/arts/music/thomas-ades-exterminating-angel-metropolitan-opera.html> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).

12 | Für Adès ist die Note in dieser surrealistischen Oper »a metaphor for the ability to transcend these psychological and invisible boundaries that have grown up around [... the characters]«. Vgl. Zachary Woolfe: »At the Met Opera, a Note So High, It's Never Been Sung Before«. In: *The New York Times*, 7. November 2017. <https://www.nytimes.com/2017/11/07/arts/music/metropolitan-opera-high-note-exterminating-angel.html> (zuletzt eingesehen am 30. Mai 2020).

13 | Vgl. Gary Westfahl: »Space Opera«. In: Edward James u. Farah Mendlesohn (Hg.): *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge / MA 2003, S. 197–208, hier S. 198.

14 | Andy Sawyer: »Space Opera«. In: Mark Bould u. a. (Hg.): *The Routledge Companion to Science Fiction*. London u. New York 2009, S. 505–509, hier S. 505.

15 | Westfahl: »Space Opera« (Anm. 13), S. 197.

16 | Ebd., S. 508–509 (meine Hervorhebungen).

17 | Sawyer: »Space Opera« (Anm. 14), S. 506.

Breitwand-Unterhaltung, die vom Charakter her ›barock‹, ›schillernd‹, ›wild und phantasievoll‹, ›gigantisch‹, ›sensationell‹ und ›affektiv‹ ist, eine in der kollektiven Vorstellung verankerte Anderswelt zum Inhalt hat¹⁸ und in literarischer und kommerzieller Hinsicht ambitioniert ist.¹⁹

Viele dieser Attribute treffen für die fantasievollen Anderswelten der Oper zu. Diese entstand um 1600, als die Musik integraler Bestandteil des Dramas wurde (»a second continuum within the drama«²⁰). Wir dürfen nicht vergessen, dass in der Weltgeschichte des Theaters gesungenes oder in Sprechgesang und im Sprechchor vorgetragenes Drama eher die Regel als die Ausnahme bildet. Vor 1600 war Musik ein wesentlicher Bestandteil theatraler Gattungen: der griechischen Tragödie, der mittelalterlichen Mysterienspiele, der Schäferstücke der Renaissance oder unmittelbar vor 1600 der *Intermedi* und Maskenspiele (*masques*), welche mit Liedern, Instrumentalmusik, Tanz und aufwendiger Bühnengestaltung pompöse Spektakel boten und durch Analogien zwischen der dargestellten mythischen Welt der Götter und dem höfischen Publikum den Eindruck von Macht vermitteln sollten. In diesem Umfeld entstand zuerst in Florenz, dann in Rom und Neapel, Mantua und Venedig eine neue Form des Musikdramas, bei dem alle Figuren ständig sangen.²¹ Zu den ersten Komponisten zählten Jacopo Corsi, Jacopo Peri, Giulio Caccini und Claudio Monteverdi. Nach der Mitte des 17. Jahrhunderts verbreiteten Wandertruppen diese neue Form des Musiktheaters in England, Frankreich, Wien und München.

Die ersten Bühnentexte handelten von Nymphen, Schäfern und Halbgöttern in prächtigen Gärten von paradiesischer Idylle, sodass es, wie Abbate und Parker anmerken, fast plausibel schien, dass sie mittels Musik miteinander verkehrten. Der Gesang entsprach ihrem Ausnahmewesen und Ausnahmesein. Anders ausgedrückt, die Oper *musste* fantastisch sein und verfolgte in ihren Anfängen die Musik selbst als zentrales Element der Handlung, wie zahlreiche Vertonungen der Sage von Orpheus und Eurydike belegen:

Orpheus' power over the dark rulers, his ability to sway them through song, resonated with opera's power over its audience; operatic music was meant to induce in listeners extremes of emotion, so much so that they would be lost, cast into a state in which reason gave way to the miraculous.²²

Die neue Musiktheatergattung Oper wurzelt also in einem nicht-mimetischen, dem Außergewöhnlichen verpflichteten Weltbezug. Nicht nur die frühen Opern und Opernstoffe belegen diesen neuen Pakt zwischen Bühne und Publikum. Das Mythogene, und somit tendenziell Fantastische, haftet der Oper in immer neuen Ausgestaltungen

18 | Vgl. ebd., S. 508f.

19 | David G. Hartwell u. Kathryn Cramer: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *The Space Opera Renaissance*. New York 2006, S. 9–18, hier S. 17.

20 | Abbate u. Parker: *History* (Anm. 4), o. S.

21 | Vgl. ebd.: »[...] in which all the characters sang, and sang all the time«.

22 | Vgl. ebd., o. S.

an; von Daphnes Verwandlung,²³ Didos Liebe für Äneas²⁴ und Orpheus' Überwindung des Todes²⁵ über die melodramatisch sterbenden Violettas, Julias und Toscas des 19. Jahrhunderts, zu magisch-absurden Antihandlungen wie Sergei Prokofjews *Die Liebe zu den drei Orangen* (1921), Science Fiction-Szenarien wie Detlev Glanerts Oper *Solaris* nach Stanisław Lems gleichlautendem Roman aus dem Jahr 1961, die 2012 bei den Brengener Festspielen uraufgeführt wurde, oder Thomas Adès' surrealistischer Oper *The Exterminating Angel* (2016), die auf Luis Buñuels gleichnamigem Film *El ángel exterminador* (1962) beruht und ein Auftragswerk der Salzburger Festspiele in Koproduktion mit dem Royal Opera House, Covent Garden (London), der Metropolitan Opera (New York) und der Kongelige Opera (Kopenhagen) war. 2017 wurde *The Exterminating Angel* bei den International Opera Awards zur besten Oper gewählt²⁶ und als Wendepunkt der Oper bejubelt («a turning point for Adès, and opera»²⁷). Weder die Industrialisierung noch Automatisierung aufgeklärter und hoch technologisierter Zivilisationsgesellschaften haben etwas daran geändert, dass die Fantastik auf führenden Opernbühnen der Welt triumphiert.

Dennoch wird die Oper erstaunlich vernachlässigt in der Fantastikforschung und die Opernforschung hat sich bislang nicht der systematischen Untersuchung des Fantastischen gewidmet, obwohl sich Prädikate wie *fabulous*, *miraculous* und *fantastic* wie ein roter Faden durch Opern-, Inszenierungsanalysen und Rezensionen ziehen: z. B. Phillip B. Zarrilli und Gary J. Williams,²⁸ Burton D. Fisher,²⁹ und Abbate und Parker, die die

23 | Vgl. *Dafne* (1598), die erste Oper in der Musikgeschichte von Jacopo Corsi und Jacopo Peri, Premiere: Florenz; *Dafne* (1608) von Marco da Gagliano; *Dafne* (1627), die erste deutsche Oper von Heinrich Schütz; *Daphne* (1708) von Georg Friedrich Händel; *Daphne* (1719) von Antonio Caldara; *Dafne* (Dramma pastorale per musica; Premiere: Salzburg, anlässlich der Einweihung des Hecken-theaters, gewidmet Erzbischof Franz Anton Graf von Harrach); *Daphne – Bukolische Tragödie in einem Aufzug* (1938) von Richard Strauss.

24 | Vgl. Henry Purcell: *Dido and Aeneas* (Premiere: 1689, Chelsea, London).

25 | Vgl. *Euridice* von Jacopo Peri, mit zusätzlicher Musik von Giulio Caccini, dessen eigene *Euridice* 1600 aufgeführt wurde; *Orfeo ed Euridice* von Christoph Willibald Gluck (Premiere: 1762 in Wien).

26 | Vgl. Marijan Zlobecm: »The Exterminating Angel by Thomas Adès Wins Opera Award«, 8. Mai 2017. <https://marijanzlobec.wordpress.com/2017/05/08/the-exterminating-angel-by-thomas-ades-wins-opera-award/> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).

27 | Fiona Maddocks: »A Turning Point for Adès, and Opera. Review of *The Exterminating Angel* by Thomas Adès«. In: *The Guardian*, 31. Juli 2016. <https://www.theguardian.com/music/2016/jul/31/the-exterminating-angel-review-thomas-ades-salzburg> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).

28 | Vgl. Phillip B. Zarrilli u. Gary J. Williams (Hg.): *Theatre Histories: An Introduction*. New York 2010, S. 192: »Florentine artist and engineer Leonardo da Vinci (1452–1519), for instance, designed a glittering revolving stage that featured moving planets, fabulous beasts, and Roman gods and goddesses to welcome a new duchess to the court of Milan as a part of a wedding ceremony in 1490« (meine Hervorhebung).

29 | Vgl. Burton D. Fisher: *History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Miami 2005, S. 297: »Romanticism signified freedom from the Classical tradition, opposing Classicism's rigor with ideals

Lesenden zu Beginn ihrer *History of Opera* (2014) einladen, sich für einen Moment vorzustellen, wie es wäre, in einer Opernwelt zu leben: »think for a moment about what it would be like to inhabit a world that is operatic«. ³⁰ Es folgt eine Liste von Merkmalen, die einem Katalog fantastischer Verfahrenstechniken gleicht: das Exzessive (*opera's excesses*), das Vorherrschen des Wundersamen (*the marvellous*), der Mangel an Plausibilität (*lack of verisimilitude*) aufgrund komprimierter Handlungen und Texte, weil durch den Gesang weniger Text als im Sprechtheater bewältigt wird, übertriebene Zufälle, obskure Motive und die Häufung von Tod und Sterben. Gemeinplätze und Trivialitäten werden in der Oper weitgehend ausgeklammert oder erhalten eine spezifische Bedeutung, wie etwa der Zwerg Mime in Richard Wagners *Siegfried* (uraufgeführt in Bayreuth 1876):

Hardly any operatic character makes a cup of tea, or reads the newspaper, or puts on his socks; those who did so would be embedded in a comic reversal of normality or would have been deliberately trivialized. ³¹

So gibt etwa Michael Sturminger in seiner Osterfestspielinszenierung (2018) von Giacomo Puccini's *Tosca* (uraufgeführt 1900) ³² den skrupellosen Bösewicht Scarpia ³³ der Lächerlichkeit preis. Die Bühnenanweisung im zweiten Akt, als er Tosca zur Liebe zwingen will, indem er ihren Geliebten Cavaradossi brutal foltern lässt, lautet:

Scarpia's Zimmer im obersten Stockwerk des Palazzo Farnese (Ein gedeckter Tisch. Ein großes Fenster zum Hof des Palastes. Es ist Nacht. Scarpia sitzt am Tisch und isst; er hält des öfteren inne, um nachzudenken. Er sieht auf die Uhr, wird unruhig und nachdenklich.) ³⁴

In Sturmingers Regie sehen wir Scarpia nicht unruhig und nachdenklich am gedeckten Tisch sitzen, sondern verschwitzt im Unterhemd am Hometrainer. ³⁵ Nichts könnte den Widerspruch zwischen Machtausübung und Peinlichkeit drastischer zum Ausdruck bringen als eine derartige Banalität auf der Opernbühne. Die Botschaft ist klar: Einem Diktator im Unterhemd am Hometrainer sind die Höhen mythischer Bedeutung versagt. Eine Szene wie diese wirkt für heutige Opernbesucher*innen störender als die Brutalität der Szene, welche das Opernpublikum vor über hundert Jahren schockierte, und wirft Licht auf das sich im Lauf der Zeit ändernde Verhältnis von Stoff und Strategie, also wie sich das Fantastische des Stoffs zum Fantastischen von Inszenierung und Performanz verhält.

expressing individual creative imagination, and even the *fantastic*« (meine Hervorhebung). Ebd., S. 78: »Carl Maria von Weber followed, molding elements of German melody and culture into romantic folk tales that possessed *fantastic musical color* and technical skill« (meine Hervorhebung).

30 | Abbate u. Parker: *History* (Anm. 4), o. S.

31 | Vgl. ebd., o. S.

32 | Zum Werk siehe Julian Budden: »Tosca«. In: Stanley Sadie u. Laura Macy (Hg.): *The Grove Book of Operas*. 2. Aufl. Oxford 2006 (Web, *Oxford Reference*, 2008; zuletzt eingesehen am 30. Mai 2020).

33 | Vgl. »Tosca«. In: Joyce Bourne (Hg.): *A Dictionary of Opera Characters*. 2. Aufl. Oxford 2008 (Web, *Oxford Reference*, 2014; zuletzt eingesehen am 30. Mai 2020).

34 | Giacomo Puccini: »Tosca. Libretto (English – German)«. In: *DM's Opera Site. Libretti & Information*. http://www.murashev.com/opera/Tosca_libretto_English_German (zuletzt eingesehen am 26. Februar 2020; Hervorhebung im Original).

35 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Michael Sturminger u. Peter Ruzicka: »Atelier Gespräch: *Tosca*« (am 21. März 2018 in der Bibliotheksaula der Universität Salzburg anlässlich der Produktion von Puccinis *Tosca* bei den Osterfestspielen Salzburg 2018). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche online*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=775> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE*).

Tim Ashley zum Beispiel subsumiert in seinem Opernführer für *The Guardian* Mozarts *Zauberflöte*, Humperdincks *Hänsel und Gretel*, Strauss' *Die Frau ohne Schatten*, Händels *Alcina* und Wagners *Der Ring des Nibelungen – Die Walküre* als Phantasmagorien und Märchen: »works that deal with the magical, the mythical and the fantastic, sometimes with profoundly unsettling results«. ³⁶ Ashley bezieht das Fantastische somit auf bestimmte Stoffe und Inhalte. Abbate und Parker hingegen verstehen die Oper *per se* als eine *non-realistic* Gattung und zeigen ihre Unwahrscheinlichkeiten über 400 Jahre auf: in erster Linie die Musik, nicht plausible Plots, mythologische Charaktere und die Stimmakrobatik der venezianischen Opernsänger, ³⁷ wodurch das Performative in ihre Operngeschichte einfließt, jedoch keinen Überlegungen hinsichtlich eines gattungsästhetischen Bezugs zur Fantastik unterzogen wird.

Im Gegenzug zur Opernforschung hat die Fantastikforschung die Oper bislang aus einer systematischen Untersuchung ausgeklammert, obwohl fantastische Gattungen beziehungsweise Modi wie *fantasy*, *fairy-tale*, *science fiction*, *gothic*, *thriller*, *surrealism* in musikanalytischen Werkbeschreibungen von Opern häufig verwendet werden. Auch beim Sprechtheater hat die Fantastikforschung das Augenmerk weitgehend auf den geschriebenen Text und weniger auf die Aufführungspraxis gelegt. Patrick D. Murphy beispielsweise konzentriert sich auf nicht-mimetische Formen wie symbolistisches, absurdes und Performance Theater und weniger auf theatrale Strategien. ³⁸ Jim MacGhees Monographie *True Lies: The Architecture of the Fantastic in the Plays of Sam Shepard* bietet zwar einen beeindruckenden Katalog an fantastischen Mitteln, die von dramatischen Kategorien wie Handlung, Schauplatz, Thema und Charakteren bis zur audio-visuellen Ebene reichen, aber keine Unterscheidung von Text und Performanz treffen oder auf die komplexe Interaktion der beiden im Bühnengeschehen eingehen. ³⁹

Relevanter für eine Annäherung an die Oper erweist sich Jorge Luis Borges' Unterscheidung von vier grundsätzlichen Verfahrenstechniken der fantastischen Literatur: das Werk im Werk, die Kontamination der Wirklichkeit durch den Traum, die Zeitreise und das Double. ⁴⁰ Alle vier Kategorien finden sich in der Oper und sind Indiz ihrer ›anderen‹ Logik.

36 | Tim Ashley: »Tim Ashley's Opera Guide: Phantasmagorias and Fairytales«. In: *The Guardian*, 30. Dezember 2014. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/dec/30/tim-ashley-opera-guide-phantasmagorias-and-fairy-tales> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020; meine Hervorhebung).

37 | Vgl. Abbate u. Parker: *History* (Anm. 4): »opera's non-realistic: This is as much true of its narrative capabilities as of its performers«, o. S.

38 | Vgl. Patrick D. Murphy (Hg.): *Staging the Impossible: The Fantastic Mode in Modern Drama*. New York 1992 (Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy 54). Vgl. auch Bruce Stewart (Hg.): »That Other World«. *The Supernatural and the Fantastic in Irish Literature and its Contexts*. Gerrards Cross 1998; Donald E. Morse u. Csilla Bertha (Hg.): *More Real Than Reality: The Fantastic in Irish Literature and the Arts*. New York 1991.

39 | Vgl. Jim MacGhee: *True Lies: The Architecture of the Fantastic in the Plays of Sam Shepard*. New York, Wien 1993 (American University Studies 26).

40 | Vgl. Neil Cornwell: *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. Hemel Hempstead 1990, v. a. S. 1–34. Vgl. auch Lesley Mickel: »Jonson, The Antimasque and the Literary Fantastic: The

2. Die Oper bedeutet auf eine ihr eigene Weise

Träume, Visionen, Vorahnungen und Phantasmagorien sind symptomatisch für Opernstoffe, und die Transformation einer literarischen Quelle in eine Opernhandlung gleicht vielfach dem Kontaminieren von Wirklichkeit durch Träume. Tschaikowskys *Pique Dame* (1890) nach dem Libretto seines Bruders Modest liefert ein Paradebeispiel, wie die Oper Puschkins *Novelle* (1834) ins Überdimensionale und Mystische steigert. Erzählt wird die Geschichte des skrupellosen jungen Offiziers und notorischen Spielers Hermann, der zunehmend dem Wahnsinn verfällt und in einer Heilanstalt endet. Während sich Puschkins *Spieler-Novelle* realistischer Techniken bedient, wenngleich sie von Wahn und irrealen Vorkommnissen handelt, so schöpft Tschaikowskys Oper im Vergleich dazu das fantastische Potential des Stoffs voll aus und stellt Elemente der Gothic wie klaustrophobe Schauplätze, Irrsinn und Exzess, oder das Motiv des Geists aus der Vergangenheit aus. Das Ergebnis ist eine dicht verwobene Handlung, in der gedoppelt und gespiegelt wird, Identitäten vertauscht werden und Geschichten innerhalb von Geschichten, Vergangenheit und Gegenwart verschachtelt werden. Diese Transformationen sind nicht nur der (spät-)romantischen Opernästhetik geschuldet, sondern Ausdruck der Affinität der Oper zu fantastischen Phänomenen und Verfahren wie Traum, Doppelung, Ambiguität und Metatheater. Hans Neuenfels' Regie der Festspielproduktion (Kostüm: Reinhard von der Thannen) von Tschaikowskys *Pique Dame* (2018) verzichtete auf große Orgien im Stil der Gothic. Doch als die Zarin Katharina ihren Auftritt hat, erscheint sie mit gattungstypischen Attributen der Gothic: als übergroßes Skelett ähnlich wie eine Übermarionette, die in einem spinnwebenähnlichen Kleid in mysteriös blauem Licht hereingeführt wird.⁴¹

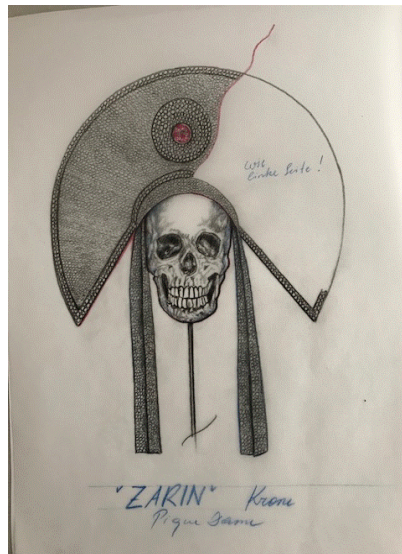


Abb. 1: Kostümentwurf © Reinhard von der Thannen für *Pique Dame*, Salzburger Festspiele 2018. In: S.C. CORE (erscheint demnächst).

Vision of Delight«. In: Ceri Sullivan u. Barbara White (Hg.): *Writing and Fantasy*. London u. New York 1999, S. 95–108.

41 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner u. Reinhard von der Thannen: »Atelier Gespräch: Reinhard von der Thannen: von *Salome* zu *Pique Dame*. Zur Ausstellung seiner Originalfigurinen« (am 9. Juli 2018 in der Bibliotheksaula der Universität Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-pluskultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=801> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in S.C. CORE).

Sowohl in Neuenfels' *Pique Dame* als auch in Adès' *The Exterminating Angel* (Libretto und Regie: Tom Cairns) drückt sich der selbstreferentielle Imperativ der Oper: *Look at me!* oder Borges' fantastische Kategorie des Werks im Werk aus. In *The Exterminating Angel* sind die Figuren auf unerklärliche Weise in einer Aura gefangen, in der ihnen jegliche Willensstärke, jeglicher Handlungsspielraum und jegliche Interaktion mit der Außenwelt versagt ist. Sie befinden sich auf einer Dinner-Party nach einem Opernbesuch. Zu den Gästen zählen eine Diva, ein Regisseur und ein Komponist. Abgesehen von den handelnden Figuren, die der Oper entnommen sind, bietet der Realitätsverlust auf der Bühne eine Analogie zu einem Grundprinzip der Opernrezeption, das Abbate und Parker als *Vergessen* bezeichnen: »forget that we don't understand the language being sung; forget the size of the singer, and the fact that he's impersonating an ardent and athletic young troubadour although patently nearer sixty-two than twenty-six.«⁴² Adès' *The Exterminating Angel* ist eine Oper über die Oper: über ihre Akteure, ihre Abgrenzung von der Wirklichkeit und das Vergessen; ihr Bezugsrahmen ist nicht die Realität, sondern das Theater.

Ähnlich metatheatral ist Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* (uraufgeführt 1881 an der Opéra Comique in Paris) in eine Rahmenhandlung eingebettet: Verkleidet als Niklausse begleitet die Muse den Dichter auf seinen fantastischen Liebesabenteuern. Neben der tanzenden und singenden Roboter-Puppe Olympia erscheinen die venezianische Kurtisane Giulietta, der er sein Spiegelbild abtritt, und die Sängerin Antonia, die an einer mysteriösen Krankheit leidet und sterben wird, sobald sie singt. Wiederholt gescheitert, kehrt der Dichter schließlich zu seiner Muse zurück.⁴³

Ein Paradebeispiel für die Selbstreferentialität der Oper liefert die fehl gedeutete Scheinerschießung am Schluss von Puccinis *Tosca*: Tosca glaubt, dass sie ihrem geliebten Cavaradossi nur beibringen muss, wie er den Tod vortäuscht, wenn ihn die Soldaten zum Schein erschießen werden.⁴⁴ Doch Scarpia hat sie betrogen und als Tosca erkennt, dass Cavaradossi tatsächlich hingerichtet wurde, stürzt sie sich von der Engelsburg in den Tod. Die Salzburger Osterfestspielproduktion (2018) hob das Spiel im Spiel hervor: Scarpia überlebt Toscas Messerattacke aus Selbstwehr im zweiten Akt und erscheint zum Schluss noch einmal auf der Bühne. Tosca feuert einen Schuss auf Scarpia; der feuert zurück; beide sterben; Toscas Sprung von der Engelsburg unterbleibt.⁴⁵ Sturmingers Regiegriff mag weniger spektakulär sein als es das Publikum erwartet, aber er steigert die Metatheatralität und das fantastische Moment der Szene. Denn für kurze Zeit erlebt das Publikum jenen Zweifel, den Todorov als Voraussetzung für das Fantastische definiert:⁴⁶

42 | Abbate u. Parker: *History* (Anm. 4), o. S.

43 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Katrin König, Alexandra Liedtke, Adrian Kelly u. Ralph-Günther Patocka: »Atelier Gespräch: *Hoffmanns Erzählungen*: Mirakels Vermächtnis im Geist des späten 19. Jahrhunderts« (am 2. Oktober 2017 im Jeanne-Kahn-Foyer der Universität Salzburg anlässlich der Produktion Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* am Landestheater Salzburg 2017). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche online* www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=753> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE*).

44 | Vgl. »Tosca« (Anm. 33), o. S.

45 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Michael Sturminger u. Peter Ruzicka: »Atelier Gespräch« (Anm. 35).

46 | Vgl. Tzvetan Todorov: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. [1970]. Übers. v. Richard Howard. Ithaca / NY 1975.

So wie Toscas Überzeugung erschüttert wird, wird das ›Wissen‹ der Zuschauer*innen, dass Scarpia von Tosca im zweiten Akt getötet wird, erschüttert. Als Zeuge des Geschehens erfahren sie in Echtzeit die Peripetie des Dramas.

Vincent Boussard lässt in seiner Osterfestspielinszenierung von Verdis *Otello* (2015) einen Engel zwischen den Liebenden vermitteln. An die Fremdzuschreibungen der patriarchalen Gesellschaft in Shakespeares Tragödie erinnernd, welche Desdemona gleichzeitig als Heilige und Hure abstempelt, vollzieht der stumme Engel Desdemonas Niedergang gleichsam als unausweichlichen Prozess der Tragödie und als kosmische Katastrophe. Im Gespräch erläuterte Boussard, dass es ihm primär darum ginge, das Drama zu ambigüieren und auf den Paradigmenwechsel der Frühmoderne und den Verfall der alten Weltordnung anzuspielden und das Publikum zum Denken anzuregen.⁴⁷

Um noch einmal auf die eingangs skizzierte *Salome*-Produktion einzugehen: Salomes Schleiertanz ist im Bühnentext nur eine kurze Bühnenanweisung gewidmet, während der Tanz zentral ist für die Oper und einmal mehr die imperativische Selbstbezogenheit des Bühnenspiels illustriert: *Look at me!* Salome ist sich der Blicke ihrer männlichen Verehrer bewusst und bezieht daraus ihre Macht. Nur Jochanaan entzieht sich ihrem Zauber und weigert sich, sie anzusehen und von ihr angesehen zu werden. Deshalb wird er das Objekt ihrer obsessiven Begierde. In Hans Neuenfels' Produktion für die Berliner Staatsoper Unter den Linden (2018) erscheint Oscar Wilde auf der Bühne als Salomes *alter ego* und tanzt den Schleiertanz mit ihr.⁴⁸

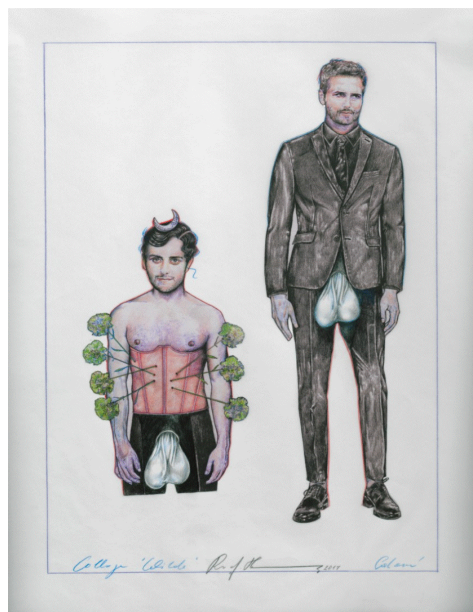


Abb. 2: Kostümentwurf © Reinhard von der Thannen für *Salome*, Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2018. In: S.C. CORE (erscheint demnächst).

Durch die Vermischung unterschiedlicher Zeitebenen und Narrative hält Neuenfels Salomes vereiteltem Begehren Oscar Wildes Selbstdarstellung und Scheitern als Spiegel vor.

47 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner u. Vincent Boussard: »Atelier Gespräch: *Otello*« (am 15. März 2016 anlässlich der Produktion von Giuseppe Verdis *Otello* bei den Osterfestspielen Salzburg 2016). In: S.C. CORE (erscheint demnächst).

48 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner u. Reinhard von der Thannen: »Atelier Gespräch« (Anm. 41).

In Romeo Casteluccis Inszenierung 2018 für die Salzburger Festspiele entfällt der Schleiertanz. Stattdessen verharrt Salome während der Tanzmusik nackt und zusammengekauert auf einem Steinsockel, von einem Ring oder Gurt umklammert. Die Figur auf dem Sockel war ein Double und am hinteren Bühnenrand erschien Salome als scheues junges Mädchen. Casteluccis *Salome* gestaltete sich als expressives Drama von Leidenschaft, Ausbeutung und triebhafter (Selbst-)Verstümmelung. Das Zur-Schau-Stellen des reglosen Körpers als Umkehr des Tanzes nimmt die Ausweglosigkeit ihrer Situation vorweg: Tochter einer Hure und Stieftochter eines lüsternen Herrschers, gerät Salome zwischen die Fronten ausbeuterischer Besitzansprüche und verharrt eingesperrt in ihrer Rolle, während sich der unterdrückte Eros ein Ventil schafft und allen – ihr selbst, Jochanaan, aber auch Narraboth, Herodes und Herodias – zum Verhängnis wird. Die tiefenpsychologische Metaphorik der Inszenierung verdankte sich fantastischer Verfahrenstechniken, welche Zeit und Bewegung (Stillstand), Raum und Licht (Spiegelung, Größenwechsel), Körper (Verdopplung, Fragmentierung, Hybridisierung, Ekstase) in einem symbolisch aufgeladenen Spektakel verschränkten. Aus der mit proxemischen, kinetischen und visuellen Mitteln im Bühnenraum erzeugten (metatheatralen) Selbstreferentialität leitet sich meine dritte Überlegung ab.

3. Die theatrale Fantastik (der Oper) ist nicht ident mit der literarischen Fantastik

Aus den vorangegangenen Beispielen wird ersichtlich, dass eine Untersuchung der Verfahrenstechniken der Fantastik in der Oper das Erkenntnisinteresse von den *Werken* zu den *Produktionen* hin verlagern muss. Das offenkundigste nicht-mimetische Merkmal der Oper – als Werk und Produktion – ist die Musik, die Abbate und Parker als »the central improbability about opera« bezeichnen, weil sich das reale Leben nicht musikalisch abspielt.⁴⁹ Zudem vermag es die Musik, die Zeit zu manipulieren, indem sie klimaktische Szenen retardiert oder gänzlich einfriert, um den Figuren Gelegenheit für eine Arie oder ein Duett zu geben; Handlungsmomente, Stimmungen oder bedeutende Entwicklungen im Plot wiederholt oder durch orchestrale Zwischenmusiken rekapituliert (z. B. in Mascagnis *Cavalleria rusticana*), und Szenen von existentieller Tragweite wie Abschied, Verlust und Tod dehnt. Daraus ergeben sich Spannungen zwischen der Psychologie der Figuren und musikalischen Konventionen beziehungsweise verschieben sich mimetische Handlungsmuster zugunsten einer musikalischen Dramaturgie, deren Wirkung im Hervorheben und Ausstellen liegt. Deshalb scheint es, ähnlich wie bei den frühen mythologischen Opernstoffen von Halbgöttern und Fabelwesen in paradiesischen Gärten, fast plausibel, dass Figuren in extremen Situationen singen.

Wenn Cavaradossi in Puccinis *Tosca* gefoltert wird, offenbart Scarpia seinen Sadismus durch Gesang, und Tosca drückt ihren schier unerträglichen Schmerz singend aus.

49 | Abbate u. Parker: *History* (Anm. 4), o. S. (Hervorhebung im Original).

(*Sciarrone geht wieder hinein und schließt die Tür.*) [...]
 SCARPIA Das nicht, aber die Wahrheit könnte ihm
 eine peinliche Stunde abkürzen ...
 TOSCA (*überrascht*) Eine peinliche Stunde? Was wollt Ihr sagen?
 Was geschieht in jenem Zimmer? [...]
 SCARPIA Die Hände und Füße hat Euer Freund gebunden,
 ein Stacheldiadem um die Schläfen
 läßt bei jedem Leugnen das Blut hervorspritzen!
 TOSCA (*springt auf*) Das ist nicht wahr, es ist nicht wahr!
 Welch ein teuflisches Grinsen!
 (*Sie hört Cavaradossi laut stöhnen.*)
 Ein Stöhnen? Mitleid ... Mitleid ...
 SCARPIA Es liegt an Euch, ihn zu retten.
 TOSCA Gut, doch haltet ein, haltet ein!
 SCARPIA (*ruft*) Sciarrone, macht ihn los!
 SCIARRONE (*erscheint in der Tür*) Ganz?
 SCARPIA Ganz!
 (*Sciarrone geht in die Folterkammer zurück und / schließt die Tür.*)
 Und nun die Wahrheit!⁵⁰

Das Spannungsverhältnis zwischen Psychologie und Stimme ist auch im Sprechtheater evident, aber es ist extremer in der Oper, vor allem, wenn Charaktere auf der Bühne sterben, Krisen durchlaufen oder sich in emotionaler Not befinden. Wenn Idamante in der dritten Szene des dritten Aufzugs von Mozarts *Idomeneo* (1781) Kreta verlassen soll, singen alle vier Protagonisten – Idomeneo, Idamante, Elettra und Ilia – schmerz erfüllt gemeinsam:

Mehr kann man nicht ertragen
 Schlimmer als der Tod ist
 so grosser Schmerz.
 Ein grausameres Schicksal,
 eine schwerere Qual
 hat niemand erlitten!
 (Nr. 21 – Quartett)⁵¹

Zwar sind alle im Leid vereint, doch trägt jeder ein anderes Leid: Die Liebenden Idamante und Ilia sind verzweifelt wegen der bevorstehenden Trennung, Elettra verzehrt sich vor Eifersucht und Rachedurst, und Idomeneo quält sich mit Selbstvorwürfen, weil er Neptun in Seenot das erste Lebewesen, das er bei Betreten der Küste antreffen würde, als Opfer versprochen und damit unwissentlich seinen eigenen Sohn dem Tod ausgeliefert hat.⁵² Das Wiederholen von Zeilen und Phrasen sowie das gemeinsame oder chori-sche Singen sind ein Privileg der Oper und Zeichen ihrer nicht-mimetischen Ästhetik.

50 | Giacomo Puccini: »Tosca« (Anm. 34).

51 | »Idomeneo Libretto«. In: *Operas, Arias, Composers, Singers*, <https://www.opera-arias.com/mozart/idomeneo/libretto/deutsch/> (zuletzt eingesehen am 30. Mai 2020).

52 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Arila Siegert, Marie-Luise Strandt u. Thomas Hauschka: »Atelier Gespräch: *Idomeneo*« (am 11. Januar 2017 im Domchorsaal, Kardinal-Schwarzenberg-Haus anlässlich der Produktion Mozarts *Idomeneo* am Landestheater Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=704> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in S.C. CORE).

Auch Giuseppe Verdis *La Traviata* (1853) liefert ein Kardinalbeispiel für die Diskrepanz von Plot-Charakter und Musik-Charakter: Die todkranke und völlig geschwächte Violetta Valéry singt mühelos bis an ihr Ende.⁵³ Der Pakt mit dem Publikum ist stärker als der mimetische Anspruch der Handlung. So können die Zuschauer*innen auch verärgert reagieren, wenn ihre Erwartungen an die Gattung Oper – oder Operette – verletzt werden. Hans Neuenfels' Inszenierung von Johann Strauss' *Die Fledermaus* bei den Salzburger Festspielen 2001 (uraufgeführt 1874 am Theater an der Wien und österreichisches Operettenheiligtum) lieferte einen Skandal, als er das Happy End der Operette an den darin besungenen Abgründen der feiernden Gesellschaft, an der Korruption und dem Ehebruch zerbrechen ließ. Die Provokation eskalierte in der Ausgestaltung der Mezzosopran-Rolle des Prinzen Orlofsky, der vom Amerikanischen Pop-Sänger David Moss interpretiert, als Kokainkönig in Dreadlocks sichtlich berauscht sein bekanntes Couplet Nr. 7 im zweiten Akt im Schlafrock krächzte:

Ich lade gern mir Gäste ein
S ist mal bei mir so Sitte,
*Chacun à son gout.*⁵⁴

Neuenfels hatte offensichtlich die Heile-Welt-Fantasie der Operette demontiert. »Regisseur Hans Neuenfels ist ein *Spielverderber*«, hieß es in einer Kritik, »statt sein Publikum auszulachen, schlägt ihm Neuenfels in die Magengrube. Plump und dreist und gähnend langweilig.«⁵⁵ Die Rezension endet mit dem Zitat einer der bekanntesten Nummern aus der Operette – »Glücklich ist, wer vergisst« – und bestätigt auf ironische Weise Abbate und Parkers nicht-mimetisches Postulat: Die Oper lässt uns ›vergessen‹, wie die Dinge wirklich sind.⁵⁶ Wir hinterfragen weder das Alter noch die Körpergröße eines Sängers und sehen über die Sprache, in der gesungen wird, ebenso hinweg wie über die abgründige Moral einer *Fledermaus*.

53 | Vgl. »Traviata, La (The Fallen Woman)«. In: Joyce Bourne (Hg.): *A Dictionary of Opera Characters*. 2. Aufl. Oxford 2008 (Web, Oxford Reference, 2014; zuletzt eingesehen am 30. Mai 2020).

54 | *The Aria Database*. <http://www.aria-database.com/search.php?individualAria=501> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).

55 | Axel Brüggemann: »Die Rache der Fledermaus: Regisseur Hans Neuenfels schockt die Salzburger Festspiele mit Sex und Politprovokation«. In: *Welt am Sonntag*, 19. August 2011. <https://www.welt.de/print-wams/article614344/Die-Rache-der-Fledermaus.html> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).

56 | Vgl. Abbate u. Parker: *History* (Anm. 4), o. S.

4. Die theatrale Fantastik bedient sich transgressiver Körperbilder und Raum-Körper Verhältnisse

Auf der Bühne ist die Musik ebenso wie die Handlung eine körperliche beziehungsweise verkörperte oder körperbezogene Kunstform. Der Körper ist zentral für die Materialität des Theaters, weil er sich nur bis zu einem gewissen Grad manipulieren lässt, und er ist Angelpunkt der Fantastik, weil er der Maßstab realer Erfahrung ist. Um die nicht-mimetische Dynamik von Körper und Raum in der Oper an Fallbeispielen zu illustrieren, verwende ich das dreiteilige Modell der Körpertransgression, das ich im Rahmen meines FWF-geförderten Forschungsprojekts über fantastische Körpertransformationen 2004–2008 entwickelt habe.⁵⁷ Das Textkorpus bildete die englische fantastische Erzählliteratur vom 18. Jahrhundert bis ins beginnende 21. Jahrhundert. Die drei Parameter sind: 1) Visibilität und das Erscheinen oder Aussehen des Körpers (*visibility*); 2) Diskretheit, d. h. die Einheit von Geist und Körper und damit verbunden die Beschaffenheit des Körpers (*discreteness and make-up*); 3) Performanz und das Schaustellen des Körpers (*performance, the spectacle of the body*). In Bezug auf die Oper bezieht sich mein Interesse an diesen fantastischen Transgressionen sowohl auf die literarisch-dramatischen Strategien der Werke als auch auf die theatralen Strategien von Produktionen.

4.1. Visibilität und das Erscheinen oder Aussehen des Körpers (*visibility*)

Transgressionen von Visibilität reichen von der Unsichtbarkeit (etwa der Cheshire cat in Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* (1865) oder des bösen Sauron in J. R. R. Tolkiens *Lord of the Rings* (1954–1955), dem Geist in Walpoles *Castle of Otranto* (1764) oder Bram Stokers *Dracula* (1897) bis zu einem Überschuss an Visibilität, wie Hellschere. Halluzination und Dopplung (z. B. in E. A. Poes Erzählung »William Wilson«, George MacDonalds Märchen, oder John Fowles' *The Magus*, 1965).⁵⁸ Zwischen diesen beiden Polen gibt es unzählige Varianten: Mischwesen, Klone, Monster und Gespenster, transparente und verborgene, verschleierte Körper, Ersatz- oder Scheinkörper, fragmentierte und vervielfältigte Körper, Körperbilder wie Porträts, Photographien, Statuen und Spiegel. Rezente Beispiele auf der Opernbühne sind ein Spiegelkabinett in Boussards Inszenierung von Verdis *Otello*, welches das intime Liebesbekenntnis von Otello und Desdemona räumlich übersetzt – die beiden spiegeln sich jeweils im Anderen;⁵⁹ das Bild der Pamina, das am Anfang von Tamino's Quest in Mozarts *Zauberflöte* steht und als großes Wandporträt in Lydia Steiers Festspielproduktion von 2018 realisiert wurde; eine Großprojektion von Eliza im Ballkleid auf der Bühnenrückwand zu Beginn der *My Fair Lady* Musical-Produktion am Salzburger Landestheater (2019/20), die sowohl Higgins' erfolgreiche Wette als auch ein Idealbild der Frau andeutet, das der Regisseur Andreas Gergen zumindest in Higgins' Vorstellung verankert, wenngleich er das Ende offenlässt und, genauso wie G. B. Shaw, dem Publikum kein (klares) Happy End vorführt.

57 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner: »Fantastic Body Transformations as Counter-Narratives of Life. An Anthropological Model«. In: Dies. u. Sarah Herbe (Hg.): *From the Cradle to the Grave. Life-Course Models in Literary Genres*. Heidelberg 2011, S. 193–208 (Wissenschaft und Kunst).

58 | Vgl. ebd.; siehe auch Sabine Coelsch-Foisner: »Körpertransformationen. Die Metamorphose als Lesart des Phantastischen am Beispiel von *Alice in Wonderland*«. In: Herwig Gottwald u. Holger Klein (Hg.): *Konzept der Metamorphose in den Geisteswissenschaften*. Heidelberg 2005, S. 51–80 (Wissenschaft und Kunst).

59 | Hier ist Verdis Oper eine signifikante Umdeutung von Shakespeares Tragödie, in der die Liebesbeziehung zwischen Othello und Desdemona fehlt.

Auch metonymische Repräsentationen des Körpers und Objekte, auf die menschliche Eigenschaften übertragen werden, stellen visuelle Transgressionen dar. Ein bekanntes Beispiel aus der Literatur ist das alternde und verwundbare Porträt in Oscar Wildes *Picture of Dorian Gray* (1891), in dem der lebendige Körper und das gemalte Bildnis die Rollen tauschen. In *The Exterminating Angel* schwebt eine abgetrennte Hand über die Bühne, während die Abendgesellschaft in einem liminalen Zustand gefangen ist. In Peter Breuers Handlungsballett *Gesualdo* wird der Mord symbolisch durch Totenköpfe am Bühnenboden visualisiert.⁶⁰ Casteluccis *Salome* destabilisiert die Ebene der Visibilität von Anfang an: Jochanaan wird in einem Spiegel projiziert, als er aus seinem Gefängnis singt; Salomes Fantasie verwandelt ihn in ein Pferd und nach der Enthauptung setzt sie in einer grotesk-schaurigen Szene den abgehackten Pferdekopf auf den blutüberströmten Torso einer lebensgroßen Puppe, die den Leichnam darstellt.

Hybridisierung und Körperextension sind zentrale Strategien der Transgression und oft Ausdruck der Relativität von Macht. Sie können im Sinn der Gothic bedrohlich und identitätsgefährdend sein (das gigantische Skelett in Neuenfels' *Pique Dame*), oder komische Wirkung entfalten, oder beides. In Johannes Reitmeiers Inszenierung und Court Watsons Ausstattung von *Hänsel und Gretel* in der Produktion am Salzburger Landestheater 2016 trägt die Hexe einen ausladenden Reifrock, welcher Salzburger Lokalkolorit vermittelt und auf das barocke Erscheinungsbild der Stadt und ihre Musiktradition anspielt, während die fantastische Verwandlungsfähigkeit des Bösen die Gefahrenkonstellation für die Kinder herausstreicht.⁶¹ Die Hexe ist eine Tenorrolle und die mittels Kostüm überdimensionierten Hüften und Brüste stellen eine Travestie des mütterlichen Körpers dar.

Zu den fantastischen Elementen in *Hoffmanns Erzählungen* zählt Antonias unheimliche Krankheit: Sie darf nicht singen, sonst stirbt sie. Der Hinweis im Text wirkt nicht auf der Opernbühne. In Alexandra Liedtkes Inszenierung am Salzburger Landestheater 2018 liegt Antonia wie tot aufgebahrt auf einem riesigen Bett und ist, symbolisch verstrickt in ihr Schicksal, von einem übergroßen grauen Strickschal bedeckt, der an ein Leichentuch erinnert. Von oben hängen überdimensionierte Infusionsschläuche, die sie ans Bett fesseln. Die monotone Farbgebung und die verzerrten Größenrelationen zwischen Mensch und Requisiten erzeugen ein einprägsames Bild der *femme fragile*, die wie eine Marionette an Fäden fremden Kräften ausgeliefert ist.

60 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Peter Breuer u. Hans Förstl: »Atelier Gespräch: *Gesualdo* – Eine Eifersuchtstragödie« (am 17. Oktober 2016 im Jeanne-Kahn-Foyer der Universitätsaula anlässlich der Produktion *Gesualdo* am Landestheater Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=680> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in S.C. CORE).

61 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Adrian Kelly, Tamara Yasmin Bauer u. Leonhard Thun-Hohenstein: »Atelier Gespräch: *Hänsel und Gretel*« (am 5. Dezember 2016 in der Bibliotheksaula der Universität Salzburg anlässlich der Produktion Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* am Landestheater Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=696> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in S.C. CORE).

Die Oper bedient sich multisensorischer Strategien zur Konstitution des Fantastischen, das an anderen Momenten ansetzen kann als die literarische Vorlage oder der Bühnentext. Das lässt sich am Beispiel einer Tanztheaterproduktion von Sergei Prokofjews *Cinderella* am Salzburger Landestheater (2018) zeigen.

Der Cinderella-Plot beinhaltet eine Fülle an Fantasy-Elementen, wie Verwandlungen, fantastische Mensch-Tier-Beziehungen und alternative Wunschwelten, die je nach Fassung des Märchens variieren. Die Bühne folgt einer ›anderen‹ Logik, weil sich alles, was im Märchen an die Vorstellungskraft der Leser*innen appelliert, im Bühnenraum *live* vor den Augen der Zuschauer*innen ereignet: Aschenputtels Ballkleid fällt von einem Haselstrauch oder wird von Vögeln herbeigebracht, Kürbis und Mäuse werden zu Kutsche mit Pferden. Das Tanztheater übersetzt den fantastischen Aufstieg eines armen Waisenmädchens zur Königin durch genuin theatrale Mittel. Hebefiguren vermitteln den Eindruck einer hoch über dem Bühnenboden schwebenden Cinderella, und der Kostümbildner Bruno Schwengl entwarf für die Glücksszene ein zartrosa Seidencape mit einer überdimensional langen Schleppe, die dem zierlichen Körper Cinderellas Raum gab und sich fließend über die gesamte Bühnenlänge hinzog, als Cinderella von Tänzern, die Pferde und Kutsche mimten, förmlich in den siebenten Himmel getragen wird.⁶²



Abb. 3: Aschenbrödel Cape Skizze. © Bruno Schwengl. Produktion von Sergei Prokofjews Cinderella-Ballett am Salzburger Landestheater 2018. In: *S.C. CORE* (erscheint demnächst).

Im Cape mit Schleppe beherrscht Cinderella triumphierend den gesamten Bühnenraum. Die Botschaft ihrer Verwandlung drückt sich somit im fantastisch manipulierten proxemischen Verhältnis von Körper, Kostüm und Requisiten aus, der Märchencharakter des Plots wird sinnlich durch visuelle Überhöhungsmechanismen transportiert.

Ein anderes Beispiel liefert Shakespeares wohl bekannteste Bühnenanweisung »Exit, pursued by a bear« zum Ende der dritten Szene des dritten Akts von *The Winter's Tale*. Die darin enthaltene Tragikomik gibt reichlich Anlass für Regie- und Ausstattungseinfälle: Der arme Antigonus rettet Hermiones neugeborenes Mädchen Perdita, indem er es sicher an die Küste Böhmens bringt, während er selbst von einem Bären verfolgt und zerrissen wird. Je nachdem, ob der Bär eine fantasievolle Papp-, Holz-, oder Leinwandkonstruktion ist, als Stofftier auftritt oder durch gespenstische Beleuchtung

62 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Peter Breuer, Bruno Schwengl, Pedro Pires u. Ayala Rosenbaum: »Atelier Gespräch: *Cinderella*« (am 5. März 2018 in der Max Gandolph Bibliothek der Universität Salzburg anlässlich der Produktion Sergei Prokofjews *Cinderella* am Landestheater Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/index.asp?Kat=1&SubKat=16> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE*).

und Breitwand-Projektion Schrecken verbreitet, kommt entweder die Komik der Szene oder ihre tragische Kehrseite zum Ausdruck. Das Theater kann durch analoge Veränderungen der Raumsituation einen ›Alice-im-Wunderland-Effekt‹ erzielen, Körper scheinbar verändern, vergrößern oder verkleinern und entweder Unbehagen oder Geborgenheit erzeugen sowie den Figuren der Handlung gegenüber Mitleid oder Verachtung zum Ausdruck bringen. Allein der Verlauf des Horizonts oder die bloße Anzahl von Säulen oder teilenden Elementen im Bühnenraum kann entscheiden, ob wir zu Figuren aufschauen oder auf sie herabblicken, ob wir uns willkommen fühlen oder ausgeschlossen und uns als Lauscher*innen oder Voyeur*innen vorkommen.

In der Tanztheaterproduktion von Prokofjews *Romeo und Julia* 2020 am Salzburger Landestheater stellt die Rückwand der Bühne einen Wolkenhimmel dar und die an beiden Seiten in übertriebener Perspektive nach hinten verlaufenden Seitenwände geben den Aufriss eines Palastes liegend wieder, sodass die Besucher*innen frontal in den Himmel schauen und gleichsam mit den Augen der nach Freiheit drängenden Liebenden das Geschehen verfolgen. Als sich die Wände schließen und den Himmel verdecken, erfüllt sich das unausweichliche Schicksal der *star-crossed lovers*.⁶³

Die Verkörperung und damit Sichtbarmachung des Nicht-Existenten, z. B. durch allegorische Figuren (ein geflügelter Cupid in der Tanztheaterproduktion *Romeo und Julia*, Hass und Neid in Ferdinand Raimunds *Der Bauer als Millionär*, Inkubus in *Gesualdo*) sind genuin theatrale Strategien, die nicht nur rituelle Kraft haben, sondern auch zu den frühesten liturgischen Darstellungen des Auflehns des Menschen gegen Gott und seiner Versöhnung mit der *conditio humana* gehören, wenn Gott den Tod zu dem Menschen schickt, damit er Rechenschaft über seine guten und schlechten Werke ablege. Die Bühnenwirkung der Allegorie lässt sich alljährlich bei den Salzburger Festspielen vor der Fassade des Salzburger Doms nachvollziehen, wenn Hugo von Hofmannsthal's *Jedermann*, die 1911 uraufgeführte Adaption der mittelalterlichen Morality *Everyman*, gespielt wird. Ob der Tod als knöcherner Sensenmann, schemenhaft oder mit grotesk verzerrtem Totenschädel, als halb vermoderter Kadaver, zombiehafte Mumie oder Frankensteins Monster, als Frau, statuettenhaft in steinfarbenem Kleid oder als Todesengel die Bühne betritt, ist nicht nur Indiz der jeweiligen Theaterästhetik, sondern auch ein Seismograph kollektiver Ängste und Verdrängungen. Die Metamorphosen des Todes auf der Salzburger Festspielbühne werden sich ebenso wenig erschöpfen wie die Reaktionen des Publikums: von Horror bis zu existentieller Betroffenheit und Mitleid.

Die Allegorie verhandelt kulturelle Vorstellungen des Imaginären und bietet sich insbesondere zur Darstellung extremer Gefühle an. Gesualdo, Fürst von Venosa im späten 16., frühen 17. Jahrhundert und Schöpfer bedeutender Madrigale, ist auch als Mörder in die Geschichte eingegangen. Peter Breuers Handlungsballett zeigt Gesualdo zunächst von Eifersucht getrieben, dann von Schuld und Albträumen geplagt. Im Tanztheater lauert ihm Inkubus auf, der vom Orchestergraben die Bühne erklimmt und dabei an die Höllenteufel in Hieronymus Boschs Triptychon *Das Weltgericht* erinnert. Für das Salzburger Publikum erweckte die Szene besondere Assoziationen, weil in derselben Spielzeit das von Regisseur und Bühnenautor Jérôme Junod verfasste Stück *Hieronymus Bosch* anlässlich des 500. Todesjahres des niederländischen Renaissance-Malers im

63 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Reginaldo Oliveira u. Ariane Rindle: »Atelier Gespräch: *Romeo und Julia*« (am 9. März 2020 im Europasaal der Edmundsburg anlässlich der Produktion *Romeo und Julia* am Salzburger Landestheater). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche online*. www.sbg-pluskultur.at / <http://www.unitv.org/index.asp?Kat=1&SubKat=16> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in S.C. CORE).

Schauspielhaus uraufgeführt wurde.⁶⁴ Auf die Rückwand der Bühne wurde Boschs Triptychon *Der Garten der Lüste* projiziert. Eine Figur löste sich gleichsam aus Boschs fantastischer Vision und kletterte, Bewegungen aus dem Gemälde nachahmend, über die davor gespannten Gitterstäbe quer über das Bild. Dadurch wurden einerseits die Blicke der Zuschauer*innen dynamisiert und das Dargestellte mit menschlichen Attributen belegt, andererseits erfolgte die Verkörperung einer fantastischen Kreatur durch eine Tänzerin und die Verlebendigung des Gemäldes durch Tanz und Pantomime. Hier treffen genuine Verfahren der Fantastik – Animation, Vergrößerung, Hybridisierung von Mensch und Tier – auf theatrale Verfahrenstechniken wie Projektion, Verkörperung, Visualisierung, Pantomime, Maskierung, Dopplung. Noch dazu handelt das Stück von der geträumten Begegnung zwischen einer Kunststudentin von heute und dem Künstler von damals. Im Vergegenwärtigen von Vergangenen leisten Musik-, Sprech- und Tanztheater einen wesentlichen Beitrag zur kulturellen Erinnerungspraxis, die sich fantastischer Strategien des Zeitsprungs und des Raumwechsels verdankt.

Beispiele des gespiegelten, stellvertretenden, animierten oder gedoppelten Körpers, des Aufspaltens einer Person in Emotion und äußere Gestalt – Jedermann wird von seinen schwachen guten Werken begleitet, Gesualdo trifft auf seine Schuld – oder des Verkörperns historischer Figuren korrelieren mit Transgressionen der Diskretheit und der organischen Beschaffenheit des Körpers.

4.2. Die Diskretheit des Körpers

Der Körper mit seinen Grenzen ist der Ort der Selbstwahrnehmung und des Selbstausdrucks, wie Nancy Gray Díaz schreibt: »the essential determinant principle of the thing, the quality that makes the thing unique«. ⁶⁵ Fantastische Konzepte von Identität laufen herkömmlichen Vorstellungen dessen, was wir sind, zuwider. So eröffnet die Frage »What is a person?«, die Jonathan Glover in *I: The Philosophy and Psychology of Personal Identity*⁶⁶ stellt, unendliche Spielräume. Wenn das Selbst einen fremden Körper erhält, wird dieser häufig als Widerstand gegen den Geist erfahren. Als Actaeon im dritten Buch von Ovids *Metamorphosen* in einen Hirsch verwandelt wird, ist das Dilemma nicht seiner Hirschgestalt als solcher zuzuschreiben, sondern dem Fortbestehen seines Bewusstseins in fremder Gestalt.

Es flieht Autoonöes tapfrer Sohn und wundert sich selbst im Laufe der eigenen Schnelle. Als er aber Gesicht und Geweih in den Wellen erblickte, wollte er: »Weh mir!« rufen – es folgt keine Stimme, ein Stöhnen nur! (Das ist seine Stimme fortan.) Das Antlitz – nicht seines mehr – überströmen die Tränen; ihm blieb sein früher Gemüt nur.⁶⁷

64 | In der Wiener Produktion *Hieronymus Bosch – Das Wiener Weltgericht* führte Jérôme Junod selbst Regie (Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, 2017–2018). Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Jérôme Junod, Robert Pienz u. Erwin Pokorny: »Atelier Gespräch: Hieronymus Bosch« (am 14. November 2016 im Säulenfoyer des Schauspielhauses Salzburg anlässlich der Produktion Jérôme Junods *Hieronymus Bosch* am Schauspielhaus Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=685> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE*).

65 | Nancy Gray Díaz: *The Radical Self: Metamorphosis to Animal Form in Modern Latin American Narrative*. Columbia 1988, S. 1.

66 | Jonathan Glover: *I: The Philosophy and Psychology of Personal Identity*. London 1988. S. 21–31; vgl. auch Derek Parfit: *Reasons and Persons*. Oxford 1984, S. 199–209.

67 | Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch. Hg. v. Niklas Holzberg. Übers. v. Erich Rösch. Zürich 1996, 3. Buch, S. 99.

Diskretheit bedeutet die Unterscheidbarkeit der Person, den Normalfall, dass *ein* Körper mit *einem* Bewusstsein und *einem* Leben eine Einheit bildet. Die Diskretheit des Körpers wird durchbrochen, wenn ein Körper gedoppelt wird, oder ein menschlicher Geist in einem Tierkörper (weiter)besteht oder umgekehrt, oder wenn ein Geist ohne Körper oder ein Körper ohne Geist, oder ein Geist mit zwei Körpern oder ein Körper mit mehr als einem Geist besteht – wie das Pushme-Pullyu, das doppelköpfige Lama aus *Doctor Dolittle*, das aus zwei Mündern spricht und auf sich selbst eifersüchtig ist. Ann Halam spricht in *Dr Franklin's Island* (2001) von einem »dual-nationality mind«⁶⁸ – und bezeichnet damit einen menschlichen Geist, der mit seinem Körperwissen im Widerspruch steht.

Das Theater spielt permanent mit der Diskretheit des Körpers, wenn z. B. Gefühle und Träume veräußert werden, d. h. einen materiellen Körper erhalten. In Neuenfels' *Salome*-Inszenierung (Bühne und Kostüm Reinhard von der Thannen) erscheint Jochanaans abgetrennter Kopf vervielfacht auf dem geometrisch angeordneten Bühnenboden.



Abb. 4: Bühnenmodell © Reinhard von der Thannen für *Salome*, Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2018. In: *S.C. CORE* (erscheint demnächst).

In Casteluccis *Salome* wird Jochanaan von einem lebendigen Pferd auf der Bühne abgelöst, um Salomes Fantasien Raum zu geben, während er seinen »echten« Körper verweigert. Salome liegt am Bühnenboden, beugt, spreizt und streckt ihre Beine zur Musik; ihre Bewegungen spiegeln sich im goldenen Boden, während sich ein paar Meter weiter das Pferd im schwarzen Kreisrund, das Jochanaans Zisterne darstellt, von einer Seite zur anderen bewegt. Auch setzt sie dem kopflosen Puppenkörper nicht einen menschlichen Kopf, sondern den abgetrennten Pferdekopf auf und küsst ihn. Begierde und Wahn eskalieren im grotesken Liebestaumel, den Herodes' Befehl beendet: »Man töte dieses Weib!«⁶⁹

68 | Ann Halam: *Dr. Franklin's Island*. New York 2003 [2001], S. 145.

69 | »Salome Libretto«. In: *Operas Arias Composers Singers*, <https://www.opera-arias.com/strausser/salome/libretto/> (zuletzt eingesehen am 27. Februar 2020).

Doppelgänger und Doppelungen sind typische Erzählstrategien der Gothic, weil Zwillinge und (Halb-)Geschwister, Onkel und Väter, Mütter und Stiefmütter erst das komplexe Spiel mit alternativen Identitäten ermöglichen.⁷⁰ Die bedrängende Atmosphäre in Tom Cairns' Inszenierung von *The Exterminating Angel* (2016) beruht neben einem gigantischen Drehportal als bühnengestaltendem Element auch auf der permanenten Präsenz aller Figuren auf der Bühne. Die herkömmliche Situation eines Abendempfangs oder einer kollektiven Gefangenschaft erscheint auf der Opernbühne außergewöhnlich, weil das Opernpublikum daran gewöhnt ist, die Handlung szenisch aufgefächert zu erleben und Charaktere nur dann zu sehen, wenn sie singend oder dramaturgisch zentral in die jeweilige Szene eingebunden sind. Philipp Stölzl wiederum erzielte in seiner Inszenierung von *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* bei den Osterfestspielen 2015 eine beeindruckende Authentizität des Geschehens, indem er die Bühne filmästhetisch als Split-Screen gestaltete und einzelne Szenen in Echtzeit auf Leinwand projizierte.⁷¹ Das führte zu einem doppelten Blick auf Charaktere, Großbildeinstellungen und zur gleichzeitigen Darstellung von Haupt- und Nebenhandlungen, beziehungsweise es wurden durch diese Projektionen erst Nebenschauplätze geschaffen, wie z. B. die stille Verzweiflung der betrogenen Santuzza in ihrer Kammer. Paradoxerweise liefert hier das Split-Screen-Verfahren mit an sich fantastischen Konsequenzen der Verdopplung und Vergrößerung eine stimmige veristische Ästhetik.

Transgressionen der Diskretheit bedeuten oft eine Verletzung der organischen Beschaffenheit des Körpers oder bestehen im Übertragen menschlicher Eigenschaften auf das Anorganische oder Nicht-Humane. Ein Beispiel liefert die transhumane Intelligenz des Meeres, das den Planeten Solaris bedeckt und die Mannschaft eines Raumschiffs mit materiellen Simulakren ihrer eigenen Gedanken, Erinnerungen und verdrängten (Schuld-)Gefühle konfrontiert. Lems Roman (1961)⁷² spürt der Erinnerung und dem Dilemma gescheiterter Kommunikation nach. Doch wie verkörpert die Oper eine außerirdische Intelligenz in Gestalt eines Ozeans? Glanert ›transkribiert‹ den Ozean als Chorpartie, welche Kollektivität impliziert und den fantastischen Tatbestand einer Körpermultiplikation in eine Vielheit von Stimmen überträgt. Der Chor ›tastet‹ das menschliche Gehirn ab, indem er zunächst isolierte Vokale und dann die Silben der Namen der Mannschaftsmitglieder singt.

Die Diskretheit des Körpers wirft die Frage auf, die Jonathan Glover in *I: The Philosophy and Psychology of Personal Identity* stellt: »Is my whole body essential to me?«⁷³ Welche Teile meines Körpers könnten abgetrennt oder ausgetauscht werden, damit ich noch ›ich selbst‹ bin? Anstelle der herkömmlichen Vorstellung ›ich bin mein Körper‹, oder »the bodily frontier is my frontier«,⁷⁴ bedient sich das Theater unterschiedlicher Mechanismen, welche die Grenzen der Person überschreiten und im Sinne einer fantastischen ›Störästhetik‹⁷⁵ die herkömmliche Erfahrung von Identität durch Doppeln, durch das Vermischen von menschlichem Körper und Maschine, sowie durch Projektionen und Überblendungen des realen und theatralen Körpers stören.

70 | Vgl. Anm. 61. Typische Beispiele sind Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764) oder P. B. Shelley, *Zastrozzi* (1810).

71 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Philipp Stölzl u. Paolo Bressan: »Atelier Gespräch« (Anm. 3).

72 | Vgl. Stanislaw Lem: *Solaris*. Berlin 2006 [1961].

73 | Glover: *I* (Anm. 66), S. 84.

74 | Ebd. S. 79.

75 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner: »Die Störästhetik fantastischer Texte«. In: Peter Assmann (Hg.): *Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick*. Wetzlar 2011, S. 121–136 (*Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar*; Bd. 104).

Der schwarze Engel in Vincent Boussards Osterfestspielproduktion *Otello* kann als Desdemonas *alter ego* und ihre konsequente Zerstörung gedeutet werden: Im Zuge der Opernhandlung löst sich der Engel auf, verliert Handschuhe, die schwarzgefiederten Flügel fangen Feuer, am Ende liegt eine leblose schwarze Hülle am Boden, während von der Decke das weiße Hochzeitskleid hängt, das Desdemona in der Stunde ihrer Ermordung trägt – als Hinweis auf Otellos Einsicht in seinen fatalen Irrtum.⁷⁶

In seiner legendären Inszenierung von Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (Stuttgart 1998) legte Hans Neuenfels die Bühnenhandlung als komplexes psychologisches Drama offen, indem er jedem Sänger einen Schauspieler und jeder Sängerin eine Schauspielerin zur Seite stellte.⁷⁷ Die Doubles übernahmen nicht nur die jeweiligen Sprechrollen im ursprünglichen Bühnentext, sondern interagierten mit dem singenden Double und mit den anderen Figuren. Sie wissen um ihre Situation, fallen aus ihren Rollen und reflektieren ihr Handeln. Durch dieses Verfahren gelang es Neuenfels, innere Konflikte des Plots aufzudecken und zu komplizieren. So ist Konstanze dem wütenden Bassa Selim, der Gewalt und Folter aller Art androht und schließlich Gnade über alle ergehen lässt, nicht gänzlich abgeneigt. Im Moment der Befreiung zögert sie und wirft einen fragenden Blick zurück. Die Sprechdoubles kollabieren, als sie in den Schlusschor einstimmen. Aber gibt Konstanze vielleicht insgeheim dem mächtigen, sanft gewordenen Bassa Selim den Vorzug gegenüber ihrem Verlobten Belmonte?

Puppen sind *per se* Dopplungen oder Projektionen des Menschlichen und erleben gegenwärtig Hochkonjunktur auf der (Opern-)Bühne. Jedes Objekt kann menschliche Züge annehmen, wie *Pünkitititi!*, 2020 im Rahmen der Salzburger Mozartwoche uraufgeführt, beeindruckend zeigt. Doug Fitch, Autor, Regisseur, Designer, Architekt, Schauspieler und Theatermagier verzaubert eine Nacht in einem tristen Hotel, als der komplett erschöpfte Tenor Enrico, grandios dargestellt von Geoff Sobelle, nach einer anstrengenden Tournee sogar überlegt, vom Balkon seines Hotelzimmers im 32. Stock zu springen. Da werden Hüte, Kleiderhaken und ein Hutständer, ein Toaster, Löffel und Weingläser lebendig, entwickeln Gefühle und interagieren mit ihm als einzigem Menschen im Fä-dentheater; eine Riesenkrake (*octomonster*) zerrt ihn auf der engen Bühne in ein winziges Badezimmer, die Marionetten entführen ihn in fremde Welten, wenn sie aus dem Marionettenfernsehen steigen und unterschiedliche TV-Genres *live* vor seinen Augen aufführen oder ihm ferne Urlaubsziele via *Tripadvisor* vorstellen.⁷⁸

76 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Peter Ruzicka u. Manfred Trojahn: »Atelier Gespräch: *Otello*« (am 15. März 2016 im Wiener Saal, Stiftung Mozarteum anlässlich der Produktion von Verdis *Otello* bei den Osterfestspielen 2016). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche online*. [www.sbg-plus-kultur.at / http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=650](http://www.sbg-plus-kultur.at/http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=650) (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE*).

77 | Uraufgeführt am Wiener Burgtheater 1782.

78 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Douglas Fitch, Geoffrey Sobelle, Philippe Brunner u. Barbara Heuberger: »Atelier Gespräch: *Pünkitititi!* – Mozart im Marionettentheater« (am 13. Januar 2020 im Marionettentheater Salzburg anlässlich der Produktion *Pünkitititi!*). In: *PLUS Kultur: Atelier*

Das Salzburger Marionettentheater wurde 1913 gegründet und hat mit seinen Opernproduktionen weltweit Ruf erlangt. Im September 2016 wurde es für seine Spieltechnik als UNESCO Weltkulturerbe ausgezeichnet. Der überindividuelle Charakter des Puppentheaters erklärt dessen Affinität zur mythogenen Form der Oper, insbesondere zu Märchenopern wie *Die Zauberflöte* oder Schäferspielen wie *Bastien und Bastienne*.⁷⁹



Abb. 5: Szenenfoto *Bastien und Bastienne* im Salzburger Marionettentheater, Internationale Stiftung Mozarteum, Mozartwoche 2019. © Adrienne Meister. In: *S.C. CORE* (erscheint demnächst).

Interkulturell betrachtet nimmt sich das Figurentheater traditionell mythischer Stoffe an, wie etwa die bunten vietnamesischen Wasserpuppen mit ihren Drachen, Dämonen und fantastischen Fabelwesen zeigen. Durch die vielschichtigen Gattungshybridisierungen von Schauspiel, Musik- und Puppentheater und jüngere Experimente mit Mensch-Puppen-Interaktionen sowohl auf Opernbühnen als auch im Figurentheater (z. B. William Kentridges Interpretation von Alban Bergs *Wozzeck* für die Salzburger Festspiele 2017 mit animierten Zeichnungen und einer Puppe, die Maries Kind darstellt; oder die *Pùnkittiti!*-Figurentheater-Produktion mit einem Pantomimen, Marionetten und Objekten an Fäden) vermag es gerade das Figurentheater als fantastische Form, neue Impulse für kulturwissenschaftliche Debatten über unser Verhältnis zu unbelebter Materie, Robotik und Transhumanismus zu geben.⁸⁰ Die Nervenfachärztin und Theatermacherin Constanze Dennig verwendet lebensgroße Klappmaulpuppen, die sie selber herstellt

Gespräche. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=917> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE*).

79 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Barbara Heuberger, Philippe Brunner, Thomas Reichert u. Heide Hölzl: »Atelier Gespräch: Das Salzburger Marionettentheater« (am 14. Januar 2019 im Salzburger Marionettentheater anlässlich der Produktion von Mozarts *Bastien und Bastienne*). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=832> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE*).

80 | Die gesellschaftliche Relevanz des Figurentheaters wurde im Rahmen der ersten internationalen transdisziplinären Salzburger Puppet-Theatre Tagung *In the Beginning Were Puppets* diskutiert (30.–31. Januar 2020). Die Beiträge werden 2020 online und in Print publiziert; vgl. <http://kulturelledynamiken.sbg.ac.at/> sowie http://kulturelle-dynamiken.sbg.ac.at/files/Call_for_Papers_Puppet_Theatre_2020_15-07.pdf (zuletzt eingesehen am 26. Mai 2020).

und anhand deren Überindividualität zeitlos Menschliches und hochaktuelle Themen wie Überalterung Bühnenwirksam dargestellt werden (z. B. *Schlussapplaus für Oskar W.*, Puppentheater 2009⁸¹ und *Klassische Liebesschnipsel*, Komödie mit Schauspielern und Puppen, Graz, 2011⁸²).



Abb. 6: Constanze Dennig mit ihren Puppen. In: *S.C. CORE* (erscheint demnächst).

Am Ende von Casteluccis *Salome* erscheint der enthauptete Jochanaan als nackte Puppe, die Salomes Blick und dem Blick des Publikums ausgesetzt ist. Der aufgesetzte Pferdeköpfe verwandelt ihn in ein Mischwesen, das seine Doppelrolle als Prophet und imaginiertes Liebhaber signalisiert. Die Szene weckt zudem Assoziationen zu animalistischen Konzepten des Maskierens: »By wearing a skin or other animal attributes man might take on some of the qualities of that animal«, wie John McCormick erläutert.⁸³ Für Salomes sinnlich-animalistisch aufgeladene Fantasien trifft das zu.

Maskieren ist ein transkulturelles Phänomen, das die doppelte Bedeutung des Verbergens und der Transformation von Identität beinhaltet, oder aber den Verlust von Identität anzeigt.⁸⁴ So tritt der Tod Gesualdo in Gestalt einer schwarzgekleideten Frau gegenüber, die sich demaskiert und ihre Maske an die Wand hängt. In der Bühnenadaption von Elfriede Jelineks *Kein Licht* (aufgeführt am Schauspielhaus Salzburg 2011) wiederum setzte Oliver Niehaus Jelineks Sprachflächen chorisch um. Als provokante Antwort der Nobelpreisträgerin auf die nukleare Katastrophe von Fukushima brachte er einen maskierten Chor auf die Bühne, der gleichsam als postapokalyptisches Kollektiv eine anonyme Masse von Untoten darstellte, die durch den Reaktorunfall ihrer Menschlichkeit beraubt wurden.⁸⁵

81 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner u. Constanze Dennig: »Atelier Gespräch: Constanze Dennig: Kunst und Wissenschaft – Lazarett« (am 12. Dezember 2011 im Atelier des KunstQuartiers Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=309> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020, erscheint demnächst in *S.C. CORE*).

82 | Siehe <http://www.constanzedennig.com/Klassische%20Liebesschnipsel.html> (zuletzt eingesehen am 30. Mai 2020).

83 | John McCormick: »Mask and Masking«. In: Dennis Kennedy (Hg.): *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. Oxford 2010 (Web, Oxford Reference; zuletzt eingesehen am 30. Mai 2020).

84 | Vgl. ebd.

85 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Thomas Oliver Niehaus u. Birgit Lindermayr: »Atelier Gespräch: Elfriede Jelinek – *Kein Licht*« (Interdisziplinärer Workshop am 5. November 2012 im Säulenfoyer des Schauspielhauses, anlässlich der österreichischen Erstaufführung). In: *Atelier Gespräche*. <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=379> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE*).

Wegen ihrer Wirkung und Sichtbarkeit sind Masken geradezu emblematisch für das Kunsttheater und haben sich von frühen rituellen Verwendungen bis zu heutigen Verfahren erhalten, egal ob sie getragen werden oder Requisiten sind oder aber durch neue Technologien projiziert werden.

4.3. Performanz

Die Performanz des Körpers ist eine wichtige Kategorie in allen literarisch-fantastischen Gattungen und kann entsprechend utopisch oder dystopisch sein. Sie kann bis zur kompletten Stagnation (wie in der Gothic) reduziert werden, sei es durch Gefangennahme wie bei Casteluccis Salome, die reglos auf dem Sockel verharrt, während das Orchester den Schleiertanz spielt, oder durch eine mentale Befangenheit, wie sie die in *The Exterminating Angel* eingesperrte Abendgesellschaft erlebt. Ähnlich ergeht es einer Gruppe von Menschen in Beat Furrers Oper *Violetter Schnee* (uraufgeführt 2019 an der Staatsoper Unter den Linden, Berlin, basierend auf einer Vorlage von Vladimir Sorokin), welche die Isolation und das existentielle Fremdwerden angesichts einer drohenden Katastrophe thematisiert. Am anderen Ende des Spektrums kann sich Performanz zu fantastischer Hyperaktivität und einer räumlichen Expansion menschlicher Mobilität steigern wie in Detlev Glanerts *Solaris*.

Die dem Operngeschehen innewohnende Übertreibung, sei es durch Kostüm (wie Court Watsons Hexe im Reifrock, Antonias Schal in *Hofmanns Erzählungen* oder die überdimensionierten Turbane in Alvis Hermanis' *Liebe der Danae*) oder durch Gesten und Bewegung, ist der fantastischen Steigerung menschlicher Performanz in besonderer Weise zuträglich. Das mag auch den Hang der Oper zu Märchen, zu epischen und mythischen Stoffen, sowie besonders im 20. Jahrhundert zur Science Fiction und szientistischen Visionen erklären, die fantastische Reisen zum Inhalt haben. Ein rezentes Beispiel liefert Stuart MacRaes *Anthropocene* (uraufgeführt 2019, Scottish Opera, Theatre Royal, Glasgow).⁸⁶ Michael Tippett's *New Year* (1989) wiederum vermengt Raumfahrt mit Zeitreisen in die ferne Zukunft, und in Gavin Bryars' *Doctor Ox's Experiment* (1998) wird durch ein Experiment mit Gas das Leben einer konservativen Kleinstadt hektisch und beschleunigt. In der Science Fiction ist die Optimierung physischer Kraft und Bewegung oft die Voraussetzung für Reisen in territoriales Neuland. Sowohl die Science Fiction als auch die Fantasy feiern die Mobilität des Menschen, ob durch magische Mittel⁸⁷ wie fliegende Teppiche oder einen Hasenbau, der zum Portal in eine Anderswelt wird, oder innovative Technologien wie Raumschiffe und Teleportation.

86 | Weitere Beispiele von Science Fiction Opern, die gesteigerte Mobilität und räumliche Expansion v.a. durch Weltraumfahrten und typische Tropen der Space Opera thematisieren, reichen von Joseph Haydns *Il mondo della luna* (1777) über Leoš Janáčeks *The Excursions of Mr. Brouček to the Moon and to the 15th Century* (1920) bis hin zu Karl-Birger Blomdahls *Aniara* (1959), Philip Glass' *The Making of the Representative for Planet 8* (1988), *The Marriages Between Zones Three, Four and Five* (1997), Tod Machovers *Valis* (1987) (basierend auf Philip K. Dicks gleichnamigem Roman), Gian Carlo Menottis *A Bride from Pluto* (1982) und *Help, Help, the Globolinks!* (1968).

87 | C. N. Manlove beschreibt die Fantasy als pastoral und anti-technologisch; vgl. Colin N. Manlove: »On the Nature of Fantasy«. In: Roger C. Schlobin (Hg.): *The Aesthetics of Fantasy. Literature and Art*. Notre Dame 1982, S. 16-35.

Eine weitere Gruppe von performativen Körpertransformationen ist der Geschlechterwechsel. Letztlich verweisen sowohl die postmoderne fantastische Literatur, z. B. Fay Weldons *Mantrapped* (New York 2004), und die philosophisch-kulturwissenschaftliche Diskussion um das Geschlecht als performative Kategorie auf eine genuin theatrale Verfahrenstechnik. Das Repertoire der Oper an Verkleidung und Geschlechterwechsel ist vielfältig und reicht vom ›cross-dressing‹ (z. B. Despina, Ferrando und Guglielmo in Mozarts *Così fan tutte*) über Hosenrollen (z. B. Octavian im *Rosenkavalier*, Cherubino in Mozarts *Le Nozze di Figaro*, Stéphano in Gounods *Roméo et Juliette*) zur Stimmlage (z. B. Humperdincks Hexe als Tenor oder Oberon in Benjamin Britzens *Midsummer Night's Dream* als Countertenor).

Die Transgression mimetischer Performanz ist eine gängige Strategie im Theater, ob in Form von Akrobatik oder im Sinne einer Verlagerung des Performativen in Objekte. In der Produktion von *T.H.A.M.O.S.* bei der Mozartwoche 2019 hing oder stand Thamos (gesungen vom Tenor Nuttaporn Thammathi) weitgehend hoch über dem Bühnenboden.⁸⁸ Die Hexe, die in Karl Dönchs legendärer Volkstheaterproduktion von *Hänsel und Gretel* an einem Seil quer über die Bühne fliegt, wurde für Generationen von Kindern zum Höhepunkt der Aufführung.⁸⁹ In Doug Fitchs *Punkitititi!* entwickeln Hüte, Brautkleid, Hemd und Hose ein Eigenleben,⁹⁰ während in Barrie Koskys Bayreuther Inszenierung von Wagners *Die Meistersinger* (2017; 2018) durch transgressive Performanz ein fataler Rollentausch von Mensch und Fremdbild entsteht: Als sich der Ballon mit dem antisemitischen Bild des ›hässlichen Juden‹ aufbläht, bis er einen Großteil der Bühne ausfüllt, droht der armselig zusammengekauerte Beckmesser mit seiner übergroßen Maske, die ihm in der Prügelszene übergestülpt wurde, unter der Last dieses Überimago zu verschwinden. In Casteluccis Inszenierung von *Salome* bläht sich zum Ende ein riesiger schwarzer Ballon auf, der sowohl an Jochanaans Zisterne als auch an den Flügelschlag des Todesengels erinnert, den Jochanaan im Palast zu hören vermeinte.

Das Theater hat eine Fülle an analogen und digitalen Strategien erfunden, um die Grenzen realer Körperperformanz und Wahrnehmung zu durchbrechen, zu ambigüieren und außergewöhnliche, übernatürliche Situationen zu schaffen. So sind z. B. Zeitlupe und das Einfrieren von Bewegung einfache Mittel, um Handlungen zu verfremden (etwa die beiden Boxer in Casteluccis *Salome*, die mitten im Zweikampf spontan innehalten, während die Haupthandlung weitergeht).

88 | Vgl. Sabine Coelsch-Foisner, Alondra de la Parra, Nuttaporn Thammathi, Alessandro Misciasci u. Shane Woodborne: »Atelier Gespräch: Alondra de la Parra in Salzburg: Von Argentinischer Folklore zur Mozart-Oper« (am 3. Oktober 2018 im Wiener Saal, Stiftung Mozarteum anlässlich der Produktion der Oper *T.H.A.M.O.S.* in der Mozartwoche 2019). In: *PLUS Kultur. Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=811>; (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE*).

89 | Zur Aufführungsgeschichte siehe Walter Weidinger: »*Hänsel und Gretel*: Kannibalische Knusperhexe«. In: *Die Presse*, 12. November 2015. <https://www.diepresse.com/4865040/hansel-und-gretel-kannibalische-knusperhexe> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).

90 | Vgl. Anm. 78.

5. Konklusion

Die Oper ist unter anderem und in der für sie spezifischen Weise eine fantastische Kunstform, wobei das Fantastische das Ergebnis komplexer multisensorischer und multimedialer Strategien ist. Um das nicht-mimetische Potential der Oper besser zu verstehen, müssen wir das Erkenntnisinteresse auf das Zusammenwirken der beständigen Komponenten (Partitur und Text) und der Variablen einer Produktion (Regie, Ausstattung, Interpretation und Performanz) richten. Als eine unabgeschlossene Dynamik birgt dieses Zusammenspiel unendlich viele und verschiedenartige fantastische Momente und Szenen. Im Vergleich zu literarischen Ausdrucksformen besteht die Besonderheit der Oper darin, dass sich Handlungen in Echtzeit auf der Bühne ereignen und Figuren und Schauplätze dargestellt werden. Die theatrale Fantastik der Oper beruht gerade darauf, dass das nicht in der physischen Welt Vorhandene eine sinnliche Form erhält und materialisiert wird, ob es sich um Hexe, Teufel, Feen und Dämonen oder Erinnerungen, Wünsche und Visionen, Ängste, Tod und Schuld handelt. Die Tatsache, dass wir das Bühnenspektakel *live* und analog erleben, demontiert jedoch keineswegs die fantastische Dimension der Oper. Vielmehr öffnet erst der Einsatz theatraler Verfahrenstechniken wie Musik, Masken, Kostüm, Raum und Licht, Tanz und Pantomime im Dienste des *operatic imperative*, d. h. der Artifizialität, Selbstreferentialität und Metatheatralität das Portal ins Fantastische. Verdankt sich die literarische Fantastik im Grunde uralten theatralen Mechanismen, d. h. der Verwandlungs- und Vorstellungskraft des Theaters? Anders gefragt: Ist die Opernbühne der mimetische Ort fantastischer Imagination?

Literaturverzeichnis

- ABBATE, Carolyn u. Roger Parker: *A History of Opera. The Last Four Hundred Years*. London 2012 [Epub].
- ASHLEY, Tim: »Tim Ashley's Opera Guide: Phantasmagorias and Fairytales«. In: *The Guardian*, 30. Dez 2014. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/dec/30/tim-ashley-opera-guide-phantasmagorias-and-fairy-tales> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).
- BENINGTON, Arthur: »Translations of Shakespeare and Others«. In: *The North American Review* 196.682 (1912), S. 383–393.
- BOURNE, Joyce (Hg.): *A Dictionary of Opera Characters*. 2. Aufl. Oxford 2008, Web, Oxford Reference (2014).
- BROMBERT, Victor: »Hugo's ›William Shakespeare‹: The Promontory and the Infinite«. In: *The Hudson Review* 34.2 (1981), S. 149–157.
- BRÜGGEMANN, Axel: »Die Rache der Fledermaus: Regisseur Hans Neuenfels schockt die Salzburger Festspiele mit Sex und Politprovokation«. In: *Welt am Sonntag*, 19. August 2011. <https://www.welt.de/print-wams/article614344/Die-Rache-der-Fledermaus.html> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).
- BUDDEN, Julian: »Tosca«. In: Stanley Sadie u. Laura Macy (Hg.): *The Grove Book of Operas*. 2. Aufl. Oxford 2006 (Web, Oxford Reference, 2008; zuletzt eingesehen am 30. Mai 2020).
- COELSCH-FOISNER, Sabine: »Fantastic Body Transformations as Counter-Narratives of Life. An Anthropological Model«. In: Dies. u. Sarah Herbe (Hg.): *From the Cradle to the Grave. Life-Course Models in Literary Genres*. Heidelberg 2011, S. 193–208 (Wissenschaft und Kunst).
- COELSCH-FOISNER, Sabine: »Die Störästhetik fantastischer Texte«. In: Peter Assmann (Hg.): *Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick*. Wetzlar 2011, S. 121–136 (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar; Bd. 104).
- COELSCH-FOISNER, Sabine: »Körpertransformationen. Die Metamorphose als Lesart des Phantastischen am Beispiel von *Alice in Wonderland*«. In: Herwig Gottwald u. Holger Klein (Hg.): *Konzept der Metamorphose in den Geisteswissenschaften*. Heidelberg 2005, S. 51–80 (Wissenschaft und Kunst).
- COELSCH-FOISNER, Sabine u. Vincent Boussard: »Atelier Gespräch: *Otello*« (am 15. März 2016 anlässlich der Produktion von Giuseppe Verdi *Otello* bei den Osterfestspielen Salzburg 2016). In: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival* (erscheint demnächst).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Peter Breuer, Hans Förstl: »Atelier Gespräch: *Gesualdo* – Eine Eifersuchtstragödie« (am 17. Oktober 2016 im Jeanne-Kahn-Foyer der Universitätsaula anlässlich der Produktion *Gesualdo* am Landestheater Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=680> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Peter Breuer, Bruno Schwengl, Pedro Pires u. Ayala Rosenbaum: »Atelier Gespräch: *Cinderella*« (am 5. März 2018 in der Max Gandolph Bibliothek der Universität Salzburg anlässlich der Produktion Sergei Prokofjews *Cinderella* am Landestheater Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/index.asp?Kat=1&SubKat=16> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Alondra de la Parra, Nutthaporn Thammathi, Alessandro Misciasci u. Shane Woodborne: »Atelier Gespräch: Alondra de la Parra in Salzburg: Von Argentinischer Folklore zur Mozart-Oper« (am 3. Oktober 2018 im Wiener Saal, Stiftung Mozarteum anlässlich der Produktion der Oper *T.H.A.M.O.S* in der Mozartwoche 2019). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=811>; (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine u. Constanze Dennig: »Atelier Gespräch: Constanze Dennig: Kunst und Wissenschaft – Lazarett« (am 12. Dezember 2011 im Atelier des KunstQuartiers Salzburg). *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=309> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).

- COELSCH-FOISNER, Sabine, Douglas Fitch, Geoffrey Sobelle, Philippe Brunner u. Barbara Heuberger: »Atelier Gespräch: *Pünkitititi!* – Mozart im Marionettentheater« (am 13. Januar 2020 im Marionettentheater Salzburg anlässlich der Produktion *Pünkitititi!*). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=917> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Barbara Heuberger, Philippe Brunner, Thomas Reichert u. Heide Hölzl: »Atelier Gespräch: Das Salzburger Marionettentheater« (am 14. Januar 2019 im Salzburger Marionettentheater anlässlich der Produktion Mozarts *Bastien und Bastienne*). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche* online. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=832> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Jérôme Junod, Robert Pienz u. Erwin Pokorny: »Atelier Gespräch: *Hieronymus Bosch*« (am 14. November 2016 im Säulenfoyer des Schauspielhauses Salzburg anlässlich der Produktion Jérôme Junods *Hieronymus Bosch* am Schauspielhaus Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=685> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Adrian Kelly, Tamara Yasmin Bauer u. Leonhard Thun-Hohenstein: »Atelier Gespräch: *Hänsel und Gretel*« (am 5. Dezember 2016 in der Bibliotheksaula der Universität Salzburg anlässlich der Produktion Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* am Landestheater Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=696>. (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Katrin König, Alexandra Liedtke, Adrian Kelly u. Ralph-Günther Patocka: »Atelier Gespräch: *Hoffmanns Erzählungen*: Mirakels Vermächtnis im Geist des späten 19. Jahrhunderts« (am 2. Oktober 2017 im Jeanne-Kahn-Foyer der Universität Salzburg anlässlich der Produktion Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* am Landestheater Salzburg 2017). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche* online www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=753> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Thomas Oliver Niehaus u. Birgit Lindermayr: »Atelier Gespräch: Elfriede Jelinek – *Kein Licht*« (Interdisziplinärer Workshop am 5. November 2012 im Säulenfoyer des Schauspielhauses, anlässlich der österreichischen Erstaufführung). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=379> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Reginaldo Oliveira u. Ariane Rindle: »Atelier Gespräch: *Romeo und Julia*« (am 9. März 2020 im Europasaal der Edmundsburg anlässlich der Produktion *Romeo und Julia* am Salzburger Landestheater). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/index.asp?Kat=1&SubKat=16> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Peter Ruzicka u. Manfred Trojahn: »Atelier Gespräch: *Otello*« (am 15. März 2016 im Wiener Saal, Stiftung Mozarteum anlässlich der Produktion von Verdis *Otello* bei den Osterfestspielen 2016). *PLUS Kultur: Atelier Gespräche* online. www.sbg-plus-kultur.at / <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=650> (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).

- COELSCH-FOISNER, Sabine, Arila Siegert, Marie-Luise Strandt u. Thomas Hauschka: »Atelier Gespräch: *Idomeneo*« (am 11. Januar 2017 im Domchorsaal, Kardinal-Schwarzenberg-Haus anlässlich der Produktion Mozarts *Idomeneo* am Landestheater Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. [www.sbg-plus-kultur.at / http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=704](http://www.sbg-plus-kultur.at/) (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Philipp Stölzl u. Paolo Bressan: »Atelier Gespräch: *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci*« (am 25. März 2015 im Wiener Saal der Stiftung Mozarteum anlässlich der Produktion von Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* und Ruggero Leoncavallos *Pagliacci* der Osterfestspiele 2015). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. [www.sbg-plus-kultur.at / http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=569](http://www.sbg-plus-kultur.at/) (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine, Michael Sturminger u. Peter Ruzicka: »Atelier Gespräch: *Tosca*« (am 21. März 2018 in der Bibliotheksaula der Universität Salzburg anlässlich der Produktion von Puccinis *Tosca* bei den Osterfestspielen Salzburg 2018). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. [www.sbg-plus-kultur.at / http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=775](http://www.sbg-plus-kultur.at/) (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine u. Reinhard von der Thannen: »Atelier Gespräch: Reinhard von der Thannen: von *Salome* zu *Pique Dame*. Zur Ausstellung seiner Originalfigurinen« (am 9. Juli 2018 in der Bibliotheksaula der Universität Salzburg). In: *PLUS Kultur: Atelier Gespräche*. [www.sbg-plus-kultur.at / http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=801](http://www.sbg-plus-kultur.at/) (zuletzt eingesehen am 15. April 2020; erscheint demnächst in: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival*).
- COELSCH-FOISNER, Sabine u. Joanna Walsh: »Atelier Gespräch« (am 20. Juli 2017 im Künstlerhaus Salzburg anlässlich der Tagung *Acting Out: IV International Flan O'Brien Conference*, Universität Salzburg, 17.–21. Juli 2017). In: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival* (erscheint demnächst).
- COELSCH-FOISNER, Sabine u. Joanna Walsh: »Audio-Interview« (am 21. Juli 2017, Universität Salzburg). In: *S.C. CORE: Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival* (erscheint demnächst).
- CONDÉ, Gérard: *Charles Gounod*. Paris 2009.
- CORNWELL, Neil: *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. Hemel Hempstead 1990.
- FISHER, Burtin D.: *History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Miami 2005.
- FORSTER, Meret: »Kritik – *La clemenza di Tito* bei den Salzburger Festspielen: Inspirieren der Opernabend mit Teodor Currentzis«, *BR Klassik*, 28. Juli 2017. <https://www.br-klassik.de/themen/salzbuerger-festspiele/salzbuerger-festspiele-2017-la-clemenza-di-tito-kritik-sellers-currentzis-100.html> (zuletzt eingesehen am 30. Mai 2020).
- GLOVER, Jonathan: *I: The Philosophy and Psychology of Personal Identity*. London 1991.
- GRAY Díaz, Nancy: *The Radical Self: Metamorphosis to Animal Form in Modern Latin American Narrative*. Columbia 1988.
- HALAM, Ann: *Dr. Franklin's Island*. New York 2003 [2001].
- HARTWELL, David G. u. Kathryn Cramer: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *The Space Opera Renaissance*. New York 2006, S. 9–18.
- LEM, Stanislaw: *Solaris*. Berlin 2006 [1961].
- MACGHEE, Jim: *True Lies: The Architecture of the Fantastic in the Plays of Sam Shepard*. New York u. Wien 1993 (American University Studies 26).
- MADDOCKS, Fiona: »A Turning Point for Adès, and Opera. Review of *The Exterminating Angel* by Thomas Adès«. In: *The Guardian*, 31. Juli 2016. <https://www.theguardian.com/music/2016/jul/31/the-exterminating-angel-review-thomas-ades-salzburg> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).
- MANLOVE, Colin N.: »On the Nature of Fantasy«. In: Roger C. Schlobin (Hg.): *The Aesthetics of Fantasy. Literature and Art*. Notre Dame 1982, S. 16–35.
- MCCORMICK, John: »Mask and Masking«. In: Dennis Kennedy (Hg.): *The Oxford Companion*

- to *Theatre and Performance*. Oxford 2010 (Web, Oxford Reference; zuletzt eingesehen am 30. Mai 2020).
- MICKEL, Lesley: »Jonson, The Antimasque and the Literary Fantastic: The Vision of Delight«. In: Ceri Sullivan u. Barbara White (Hg.): *Writing and Fantasy*. London u. New York 1999, S. 95–108.
- MORSE, Donald E. u. Csilla Bertha (Hg.): *More Real Than Reality: The Fantastic in Irish Literature and the Arts*. New York 1991.
- MORSE, Ruth: »Reflections in Shakespeare Translation«. In: *The Yearbook of English Studies* 36.1 (2006), S. 79–89.
- MURPHY, Patrick D. (Hg.): *Staging the Impossible: The Fantastic Mode in Modern Drama*. New York 1992 (Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy 54).
- OVIDIUS NASO, Publius: *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch. Hg. u. übers. v. Niklas Holzberg. Berlin u. Boston 2017.
- PARFIT, Derek: *Reasons and Persons*. Oxford 1984.
- ROBB, Graham: *Victor Hugo*. London 1997.
- »SALOME LIBRETTO«. In: *Operas Arias Composers Singers*, <https://www.opera-arias.com/strauss-r/salome/libretto/> (zuletzt eingesehen am 27. Februar 2020).
- SAWYER, Andy: »Space Opera«. In: Mark Bould u. a. (Hg.): *The Routledge Companion to Science Fiction*. London u. New York 2009, S. 505–509.
- STAGL, Justin: »Blödes Theater«, »leeres Ritual« – eine Meditation über Grundfragen der Darstellung«. In: Sabine Coelsch-Foisner u. Timo Heimerdinger (Hg.): *Theatralisierung*. Heidelberg 2016, S. 27–39 (Wissenschaft und Kunst 30: Kulturelle Dynamiken / Cultural Dynamics).
- STEWART, Bruce (Hg.): »That Other World«: *The Supernatural and the Fantastic in Irish Literature and Its Contexts*. Gerrards Cross 1998.
- TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Übers. v. Richard Howard. Ithaca / NY 1975 [1970].
- TOSIC, Ljubisa: »Salzburger Festspiele: Die Liebe der Danae. Ermüdende Pracht der Klischees«. In: *Der Standard*, 1. August 2016. <https://www.derstandard.at/story/2000042109082/die-liebe-der-danae-ermuedende-pracht-der-klischees> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).
- WEIDRINGER, Walter: »Hänsel und Gretel: Kannibalische Knusperhexe«. In: *Die Presse*, 12. November 2015. <https://www.diepresse.com/4865040/hansel-und-gretel-kannibalische-knusperhexe> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).
- WESTFAHL, Gary: »Space Opera«. In: Edward James u. Farah Mendlesohn (Hg.): *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge / MA 2003, S. 197–208.
- WOOLFE, Zachary: »At the Met Opera, a Note So High, It's Never Been Sung Before«. In: *The New York Times*, 7. November 2017. <https://www.nytimes.com/2017/11/07/arts/music/metropolitan-opera-high-note-exterminating-angel.html> (zuletzt eingesehen am 30. Mai 2020).
- WOOLFE, Zachary: »Your Guide to the Met Opera's Exterminating Angel«. In: *The New York Times*, 20. Oktober 2017. <https://www.nytimes.com/2017/10/20/arts/music/thomas-ades-exterminating-angel-metropolitan-opera.html> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).
- ZARRILLI, Phillip B. u. Gary J. Williams (Hg.): *Theatre Histories: An Introduction*. New York 2010.
- ZLOBECM, Marijan: »The Exterminating Angel by Thomas Adès Wins Opera Award«, 8. Mai 2017. <https://marijanzlobec.wordpress.com/2017/05/08/the-exterminating-angel-by-thomas-ades-wins-opera-award/> (zuletzt eingesehen am 8. März 2020).
- ZYLAWY, Roman: »Shakespeare Viewed by Two Romantics: Hugo and Chateaubriand«. In: *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, 29 (1978), S. 25–29.

Abbildungsverzeichnis

- ABB. 1: *Kostümentwurf* © Reinhard von der Thannen, für *Pique Dame*, Salzburger Festspiele 2018. In: S.C. CORE: *Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival* (erscheint demnächst).
- ABB. 2: *Kostümentwurf* © Reinhard von der Thannen für *Salome*, Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2018. In: S.C. CORE: *Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival* (erscheint demnächst).
- ABB. 3: *Aschenbrödel Cape Skizze*. © Bruno Schwengl. Produktion von Sergei Prokofjews *Cinderella*-Ballett am Salzburger Landestheater 2018. In: S.C. CORE: *Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival* (erscheint demnächst).
- ABB. 4: *Bühnenmodell* © Reinhard von der Thannen für *Salome*, Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2018. S.C. CORE: *Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival* (erscheint demnächst).
- ABB. 5: *Szenenfoto Bastien und Bastienne im Salzburger Marionettentheater*, Internationale Stiftung Mozarteum, Mozartwoche 2019. © Adrienne Meister. In: S.C. CORE: *Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival* (erscheint demnächst).
- ABB. 6: *Constanze Dennig mit ihren Puppen*. In: S.C. CORE: *Cultural Online Resource for Education: Theatre | Opera | Festival* (erscheint demnächst).