Der Teufel in der Oper. Zum motivgeschichtlichen Umfeld von Čertova stěna

Albert Gier

"Glaubt [Boito] etwa, den Gefühlen, Leidenschaften, intellektuellen Bedürfnissen unserer Bevölkerung entspräche ein Theater, dessen Figuren der Teufel, eine Hexe, ein Kobold, die Sirenen, die Seraphim und Gottvater sind?"¹ So fragte ein italienischer Kritiker 1868, nach der wenig erfolgreichen Uraufführung von Arrigo Boitos Faust-Oper *Mefistofele* in Mailand. Ob es eher die Präsenz des Teufels oder jene Gottvaters war, die ihn störte, ist schwer zu sagen; auf der Opernbühne hat der eine nicht viel mehr Glück gehabt als der andere. Im geistlichen Musiktheater des Barock scheinen Teufelsfiguren nicht vorzukommen, obwohl, oder besser gesagt: gerade weil sie im spätmittelalterlichen Mysteriendrama eine zentrale Rolle spielten: Die Mysterienteufel trieben im allgemeinen ausgelassene und recht derbe Späße, die mit dem hohen Stil des neuen Genres unvereinbar waren.

In der ernsten Oper des 18. Jahrhunderts gibt es Chöre wenig individualisierter Dämonen, die die Unterwelt des antiken Mythos bevölkern wie die Furien in Glucks *Orfeo ed Euridice* oder Feinden der christlichen Religion zu Diensten sind, wie in Quinaults erstmals von Lully (1686) und dann noch einmal von Gluck (1777) vertontem *Armide*-Libretto; dagegen ist der christliche Teufel, speziell der in menschlicher Gestalt zum Seelenfang ausgeschickte Teufel, der in der höllischen Hierarchie eine eher unbedeutende Stellung einnimmt, eine wesentlich komische Figur, die allenfalls in den Gattungen niederen Stils, im Singspiel, in der Opéra comique oder später in der Operette, an ihrem Platz ist.

¹ Vgl. Albert Gier, "Musiktheater und Volkserzählung I: Ralph Vaughan Williams / Evelyn Sharp, *The Poisoned Kiss*", in *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Betwieser, Daniel Brandenburg, Rainer Franke, Arnold Jacobshagen et al. (München: Ricordi, 2005), 325–332; Albert Gier, "Musiktheater und Volkserzählung III: Ottorino Respighi / Claudio Guastalla, *Belfagor*", in *Souvenirs. Zum 100. Geburtstag von Harri Meier (1905–1990)*, hrsg. vom Harri-Meier-Freundeskreis, Schriftleitung: Horst und Wiltrud Bursch (Bonn: Harri-Meier-Freundeskreis, 2005), 74–78. An., *Il Politecnico*, 1868; zit. nach Constantino Maeder, *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti d'arte* (Firenze: F. Cesati, 2002), 55.

Wenn man in Stiegers notorisch unzuverlässigem Titelkatalog² unter den Stichworten Teufel, frz. diable, it. diavolo, engl. devil, sp. diablo und ähnlich sucht, findet man an die 150 einschlägige Werke; die meisten stammen von Textdichtern und Komponisten, die in keinem modernen Lexikon mehr verzeichnet sind. Die Liste ist natürlich nicht repräsentativ: Nicht jeder Teufel, der in einer Oper auftritt, ist Titelfigur, andererseits werden die meisten der recht zahlreichen diavolesse, diablesses oder diablotins einfach kesse junge Damen sein. Es scheint dennoch bezeichnend, dass die überwiegende Mehrheit der verzeichneten Werke als Singspiel, Posse, Operette oder ähnlich bezeichnet wird. Im 18. Jahrhundert sind einschlägige Titel noch relativ selten (und in Christian Felix Weißes Singspiel Der Teufel ist los³ z.B. treibt der böse Feind nur metaphorisch sein Unwesen, da zwar ein Zauberer, aber kein Teufel auftritt); nach 1800 hat der Herr mit dem Pferdefuß dann zumindest als Namenspatron Hochkonjunktur:⁴ Der junge Franz Schubert vertont 1814 die "natürliche Zauberoper" Des Teufels Lustschloss (wiederum ohne eine Teufelsfigur);⁵ später kommen die Teufelspille (Posse, Wien 18646), Der Teufelswalzer (Operette, Wien 1912) und sogar Des Teufels Zopf (Posse, Wien 1852 / Mainz 1854) zu Theater-Ehren; 1860 wird Des Teufels Geburtstag (Posse) gefeiert, und neben Des Teufels Großmutter (Ballett, Musik von Oskar Nedbal, Wien 1912) wird auch Des Teufels Jockey (Wien 1864) Protagonist eines Balletts. Die französische Operette Nous en fait voir de toutes les couleurs: Le diable blanc (Paris 1877), Le diable rose (Paris 1859) und Le diable rouge (saynète, Paris 1868).

Natürlich sagt eine solche Titelliste (sie ließe sich fast nach Belieben verlängern) über den Inhalt der betreffenden Stücke wenig aus. Wenn man die bloß metaphorischen Teufelsmädel,⁷ Teufelsgeiger etc. beiseite lässt, bleiben wesentlich drei Bereiche des Musiktheaters im 19. Jahrhundert (und darüber hinaus), in denen der (christliche) Teufel eine Rolle spielt: erstens die zahllosen Faustopern von Louis Spohr bis Alfred Schnittke,⁸ die alle ihren Mephistopheles (oder

² Franz Stieger, Opernlexikon, Teil I: Titelkatalog, 3 Bde (Tutzing: Schneider, 1975).

³ 1752 von Standfuß vertont, 1766 für Johann Adam Hiller neubearbeitet; Stoffvorlage war die Ballad Opera *The Devil to Pay* von Ch. Coffey und J. Motley (1731).

⁴ Vgl. auch H. Rossi, *Le Diable dans le vaudeville au XIX^e siècle* (Paris: Lettres modernes Minard, 2003), speziell die S. 5 zitierte Passage aus einer Revue von 1852, die die Teufelsmode im zeitgenössischen Theater kommentiert; ebd., 284–306 eine "Chronologie des vaudevilles diaboliques" 1700–1904.

⁵ Zur französischen Vorlage des Librettos von Kotzebue vgl. Yves Ferraton, "Le Château du diable de J. M. Loaisel de Tréogate", in *Le diable en musique. Opéra de Nancy – 28, 29 novembre 1997*, hrsg. von Yves Ferraton (Nancy: De Boeck Université 1999), 9–14.

⁶ Die folgenden Angaben nach Stieger (Anm. 2).

⁷ Vgl. Das Teufelsmädel, Operette Wien 1908; Ein Teufelsmädel, Singspiel Stettin 1920.

⁸ Vgl. dazu Alexander Reischert, Kompendium der musikalischen Sujets. Èin Werkkatalog, 2 Bde (Kassel: Bärenreiter, 2001), hier Bd. 1, 355–361; sowie Andreas Meier, Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf

ihre Mephistophila⁹) haben. Die Wandlungen dieser Figur bei Berlioz, Boito, Busoni und Konrad Boehmer, Gounod, Eisler oder Reutter böten Stoff für eine mehrbändige Monographie. Im engen Rahmen dieses Vortrags lässt sich das Thema nicht angemessen behandeln, daher schließe ich die Faust-Opern von meiner Betrachtung aus.

Zweitens knüpft die romantische Oper seit Webers *Freischütz* (1821, Text von Johann Friedrich Kind) an Volkssagen an, ¹⁰ in denen der Teufel nicht lächerlich, sondern grausig und gefährlich erscheint. Der "schwarze Jäger" Samiel hat bei Weber eine recht kleine Sprechrolle, ebenso wie der "Vampirmeister", der nur in der ersten Szene von Heinrich Marschners *Vampir* (1828, Text von Wilhelm August Wohlbrück¹¹) auftritt: ¹² Diese in der Rangordnung der Hölle offenbar recht weit oben angesiedelten Dämonen gehen nicht selbst auf Seelenfang, dafür haben sie ihre Gehilfen: Die Teufelsbündner Kaspar und Ruthven (der Vampir) sind selbst (freilich nicht unschuldige) Opfer, die sich eine Gnadenfrist irdischen Lebens erkaufen, indem sie andere ins Verderben locken.

Die Ausgangssituation in Giacomo Meyerbeers Grand Opéra *Robert le diable* (1831, Text von Eugène Scribe) ist ähnlich. Allerdings ist Bertram, der Robert zum Teufelsbund zu verführen sucht, selbst ein Dämon; wenn er scheitert, droht ihm somit nicht Verdammnis, sondern ewige Trennung von Robert, der sein leiblicher Sohn ist. Scribes vermenschlichter Teufel erregt Mitleid und Sympathie; das Teufelsbild der Volkssage¹³ wird hier durch die romantische Vorstellung Satans als eines sublimen Rebellen gegen die göttliche Ordnung überlagert, dessen Hochmut ebenso grenzenlos scheint wie später die Verzweiflung über seine Niederlage.¹⁴

der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen (Frankfurt/M.: Lang, 1990).

⁹ In Alfred Schnittkes *Historia von D. Johann Fausten* (UA 1995, Text von J. Morgener und A. Schnittke nach dem Volksbuch von 1587) agiert neben "Mephistophiles" eine "Mephistophila", die sich in den entsprechenden Szenen in die Schöne Helena oder die Gräfin von Bayern verwandelt. ¹⁰ Zu den literarischen Quellen des *Freischütz*-Librettos vgl. u. a. Joachim Reiber, *Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers Freischütz im literarischen Horizont seiner Zeit* (München: Ludwig, 1990).

¹¹ Stoffvorlage war ein Melodram von Ch. Nodier, das auf eine Novelle von Byrons Sekretär Polidori zurückgeht und auch Lindpaintners Oper *Der Vampyr* (1828, Text von Cäsar Max Heigel) zugrundeliegt, vgl. Jean-Claude Aguerre, "Le chant du vampire", in *Le diable en musique*, 25–46.

¹² Marschner hat seine einzige Replik (zehn Verse) als Melodram behandelt.

¹³ Mit der in einem um 1200 entstandenen französischen Roman und in zahlreichen Volksbüchern behandelten Sage von Robert dem Teufel weist die Opernhandlung kaum Übereinstimmungen auf; vgl. Jacques Berlioz, "Robert der Teufel", in *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. von Kurt Ranke, ab Bd. 6 Rolf Wilhelm Brednich (Berlin: De Gruyter, 1975ff.), hier Bd. 11, 734–741.

¹⁴ Das Teufelsbild der Romantiker ist geprägt durch die Rezeption von Miltons (eigenwillig umgedeutetem) Epos Paradise Lost (1667/74), vgl. Mario Praz, Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik

Das Bild des romantischen Teufels hat die Darstellung des Bösen im Musiktheater bis zu Verdis und Boitos Jago und darüber hinaus maßgeblich beeinflusst. Der Fürst der Finsternis selbst allerdings wird – sieht man von den bereits erwähnten Faust-Opern ab – nur selten auf der Opernbühne dargestellt; unter den Ausnahmen, die die Regel bestätigen, verdient vor allem Anton Rubinsteins *Dämon* (1875, Text von P. A. Wiskowatow und A. N. Maikow nach einer Verserzählung von Lermontow) Erwähnung. ¹⁵ Rubinstein, der auch eine Librettobearbeitung von Miltons *Paradise Lost* vertonte, ¹⁶ zeigt einen Höllengeist jenseits aller Rebellion, der vielleicht selbst am meisten unter seinem zerstörerischen Wirken leidet.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts – damit kommen wir zu unserem dritten Bereich – kennt vor allem komisch scheiternde Opernteufel, deren Herkunft aus Sage, Legende oder aus der populären Schwanktradition meist offensichtlich ist. Hierhin gehört auch der Teufel aus *Čertova stěna* [Die Teufels Wand], deshalb werden wir diese Gruppe im Folgenden etwas eingehender betrachten. Vorher gilt es jedoch, noch einen Blick auf das Schicksal der Höllengeister im Musiktheater des 20. Jahrhunderts zu werfen.

Eine Gruppenbildung, wie wir sie für das 19. Jahrhundert vorgeschlagen haben, scheint hier kaum noch möglich: Librettisten und Komponisten verfügen frei über die Gesamtheit populärer und literarischer Traditionen, geben ihnen aber jeweils eine hochgradig individualisierte Gestalt. Igor Strawinsky und sein Textdichter Charles Ferdinand Ramuz adaptieren in der *Histoire du soldat*¹⁷ (1918) ein russisches Zaubermärchen; der Teufel erscheint als (letztlich überlegener) Antagonist des Titelhelden, die Handlung wird wesentlich narrativ durch Sprache, Tanz und Bühnenaktion vermittelt. Konventioneller setzt Franz Schreker in der "Großen Zauberoper" *Der Schmied von Gent* (1932) ein bekanntes Schwankmärchen szenisch um (s.u.). Ein eigenes Untersuchungsfeld stellen die zahlreichen Märchenopern für Kinder dar, in denen natürlich auch Teufelsfiguren auftreten.

Detlev Glanerts (*1960) Oper *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (Text von Jörg W. Gronius) setzt Illusionsbrechung und Philister-Satire der Vorlage von Christian Dietrich Grabbe (1801–1836) mit den Mitteln des zeitgenössischen

^{[1930] (}München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1970), 66–95; Max Milner, Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (Paris: J. Corti, 1960).

¹⁵ Vgl. den Artikel von Kadia Grönke, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*, 6 Bde + Registerbd, hrsg. von Carl Dahlhaus mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring (München; Zürich: Piper, 1986–1997), hier Bd. 5, 470–472.

¹⁶ Vgl. ebd., 470.

vgi. cbd., 170.

¹⁷ Vgl. Thomas Steiert, in *Pipers Enzyklopädie*, 135–140.

Musiktheaters um: Der Teufel, der vor dem jährlichen Großputz in der Hölle auf die Erde flieht, wo er erfriert, aber während der von vier Naturhistorikern vorgenommenen Obduktion wieder zu sich kommt, ist ein Countertenor.

Häufig werden Teufelsfiguren psychologisch als verdrängte, negative Seiten der Persönlichkeit eines Protagonisten gedeutet: In W. H. Audens und Chester Kallmans Libretto *The Rake's Progress* für Strawinsky (1951) steht Nick Shadow – (Old) Nick, im Englischen der Name des Teufels, als "Schatten" Tom Rakewells – für dessen unbeständige, selbstzerstörerische Seite, während seine Geliebte Anne Trulove sein unwandelbares Selbst verkörpert. ¹⁸ Gegen Ende des ersten Akts von Ildebrando Pizzettis *Assassinio nella cattedrale* (1958, Text vom Komponisten nach T. S. Elliott) muss Thomas Beckett vier "Versuchern" widerstehen, die seine Schwächen verkörpern: Wohlleben, Macht und Herrschaft locken ihn nicht mehr, umso mehr reizt seinen Hochmut die Glorie des Märtyrers.

Auch die Besessenheit in Krzysztof Pendereckis *Teufeln von Loudon* (1969; Text vom Komponisten nach Huxley und Whiting¹⁹) ist ein psychisches Phänomen: Teufelsfiguren treten nicht in Erscheinung, wenn während des Exorzismus "Dämonenstimmen" aus den angeblich besessenen Nonnen sprechen, offenbaren sie unterdrückte sexuelle Wünsche und verdrängte Obsessionen. – In der phantastischen Novelle *The Turn of the Screw* (1898) von Henry James bleibt offen, ob die Geister des teuflischen Peter Quint und von Miss Jessel nur in der Vorstellung der hysterischen Gouvernante existieren oder ob sie wirklich einen verderblichen Einfluss auf die Kinder Miles und Flora ausüben; wenn Quint und seine frühere Geliebte in Benjamin Brittens Kammeroper (1954, Text von Myfanwy Piper) auf der Bühne agieren (und singen), fällt es naturgemäß schwerer, sie für bloße Wahnvorstellungen zu halten.

Der finnische Komponist Kari Tikka (*1946) und der Regisseur Jussi Tapola haben im Textbuch ihrer 2000 uraufgeführten *Luther-Oper*²⁰ in assoziativer Verknüpfung die wichtigsten Stationen aus dem Leben des Reformators (nach

¹⁸ Vgl. Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung* (Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1998), 213f.

¹⁹ Vgl. W. Schwinger, in *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 4, 662–665; Anne-Sylvie Barthel-Calvet, Trois scènes de possession satanique dans l'opéra du XX^e siècle, in: *Le diable en musique*, 133–140, behandelt außer Pendereckis Oper Paul Hindemiths *Sancta Susanna* (1922) und Prokofjevs *Feurigen Engel* (UA 1955).

²⁰ Der (deutsche) Text ist im Internet zugänglich: http://www.kolumbus.fi/kari.tikka/luther-oopera/oper.htm, konsultiert am 18. Mai 2004. Die Uraufführung (in finnischer Sprache) fand am 8. Dezember 2000 in Helsinki statt, in Deutschland war die Oper als Gastspiel des finnischen Ensembles am 1. Oktober 2004 in Wittenberg erstaufgeführt worden. Vgl. ebd. das Zitat aus einer Kritik der Uraufführung: "Die naiven Merkmale eines Mysterienspiels werden begleitet [...] von der Rauheit eines Markttheaters und einem gewissen Dilettantismus, was keineswegs die Wirkungskraft der Luther-Oper mindert."

dem Thesenanschlag) evoziert. Während drei der sechs Sänger Luther, seine Frau Katharina und deren Freundin Ave darstellen, übernehmen die anderen jeweils mehrere Rollen. Ein hoher Tenor stellt den "Teufel in verschiedenen [insgesamt neun] Gestalten" dar; u.a. erscheint er als der Tod, der Papst, Thomas Müntzer, Erasmus von Rotterdam und sogar als falscher Christus. Allen diesen Figuren ist gemeinsam, dass sie sich Luther (beständig oder in einer bestimmten Situation) in den Weg stellen,²¹ also offenbar verkörpern, was er bekämpft: Dogmatismus? Unfreiheit? die alte Ordnung?

Während sich die sehr unterschiedlichen Erscheinungsformen und Deutungen des Dämonischen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts kaum auf einen einzigen Begriff bringen lassen, bietet sich für zahlreiche Opernteufel des späteren 19. (und noch des frühen 20.) Jahrhunderts der Bezug zur Volkserzählung als einheitsstiftendes Prinzip an. Im Folgenden sollen sechs Beispiele (zwei tschechische, zwei französische, ein italienisches und ein deutsches Libretto) vorgestellt werden, die auf Märchen, Sagen oder Schwänken basieren. Stets erweist sich der Teufel dabei als den Menschen unterlegen; es gelingt ihm nicht, der Hölle neue Opfer zuzuführen, und sein Scheitern wirkt meist ausgesprochen komisch.

Probleme hat der Teufel besonders mit den Frauen (möglicherweise haben sich die Librettisten dabei an die besitzergreifende Marthe Schwertlein erinnert, die Goethes Mephistopheles einen tüchtigen Schrecken eingejagt hat). Dass selbst die leibhaftige Verkörperung des Bösen vor der Bosheit eines zänkischen Weibes kapitulieren muss, ist tröstlich für alle Pantoffelhelden. Das alte Thema des Geschlechterkampfs wird in dem Schwankmärchen "Belfagor" (AaTh 1164²²) grotesk komisch abgehandelt: Der Teufel gerät (auf unterschiedlichen Wegen) an eine böse Frau, die ihn mit Beschimpfungen und Misshandlungen in die Flucht schlägt. Später rettet der menschliche Protagonist eine verdammte Seele (oder eine von jenem Teufel Besessene), indem er droht, das böse Weib werde zurückkehren, woraufhin der arme Teufel schleunigst das Weite sucht. Die aus dem Orient stammende²³ Geschichte ist in Europa weit verbreitet; auf tschechischen Varianten²⁴ basiert Adolf Wenigs Libretto zu Antonín Dvořáks Oper

²¹ Da der Teufel auch Luthers private Pläne zu durchkreuzen sucht, erscheint er z.B. als Hieronymus Baumgärten (I[. Akt] 4[. Szene]), der um Katharina wirbt, bevor sie Luther heiratet (II 5).

²² AaTh = Antti Aarne und Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Second Revision (Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961); Vgl. auch Elfriede Moser-Rath und R. Wolf, "Belfagor", in *Enzyklopädie des Märchens*, 80–86.

²³ Vgl. ebd., 81f.

²⁴ Ivan Vojtěch (*Pipers Enzyklopädie*, Bd.2, S. 100f.) nennt "Bearbeitungen von Božena Němcová (geb. Barbora Panklová) und Josef Kajetán Tyl" als Quellen; das Märchen findet sich auch bei Josef Wenzig, Westslawischer Märchenschatz (Leipzig: Lorck, 1857), 167ff.; vgl. Enzyklopädie des Märchens, Bd. 2, 84; August Wünsche, Der Sagenkreis vom geprellten Teufel (Leipzig – Wien: Akad. Verl., 1905), 65–67.

Čert a Káča [Die Teufelskäthe, 1899]: Weil Káča bei der Kirmes keinen Tänzer findet, erklärt sie zornig, sie wolle auch mit dem Teufel tanzen; daraufhin tanzt der Teufel Marbuel mit ihr in die Hölle, wo das widerspenstige Geschöpf rasch für Unruhe sorgt. Als der Schäfer Jirka kommt, um Káča zurückzuholen, lässt Lucifer sie nur allzu gern gehen. Jirka rettet auch die ungerechte Fürstin, deren Seele der Hölle verfallen ist: Als Marbuel sie holen will, sieht er Káča bei ihr stehen und nimmt erschrocken Reißaus.

Anfang des 16. Jahrhunderts hatte Niccolò Machiavelli (1469–1527) den Stoff in einer Novelle²⁵ behandelt und der Hauptfigur den Namen Belfagor gegeben. Das Geschehen ist hier anders motiviert: Da fast alle Männer, die in die Hölle kommen, ihre Ehefrauen für ihre Verfehlungen verantwortlich machen, wird der "Erzteufel" Belfagor auf die Erde geschickt, um das Eheleben am eigenen Leib auszuprobieren. In Florenz heiratet er Onesta Donati, die sich schnell als stolz, herrschsüchtig und verschwenderisch erweist. Da der verliebte Teufel ihr nichts abschlagen kann, muss er bald vor seinen Gläubigern fliehen; einem Bauern, der ihn vor seinen Verfolgern versteckt hat, bezeugt er seine Dankbarkeit, indem er zweimal in junge Frauen fährt und sich von seinem Retter "austreiben" lässt, der dafür reich belohnt wird. Als Belfagor in die Tochter des Königs von Frankreich fährt, wird wiederum der nunmehr berühmte Exorzist gerufen; diesmal will der Teufel nicht weichen, aber der Bauer vertreibt ihn mit der Drohung, Onesta wäre im Anmarsch.

Machiavellis Novelle war die Vorlage für die Komödie *Belfagor* von Ercole Luigi Morselli (1920), die Claudio Guastalla zum Libretto für Ottorino Respighi umformte. Dass der Uraufführung in Mailand 1923 "nur mäßiger Erfolg" beschieden war, dürfte wesentlich am Textbuch liegen, das auf die Pointe der Geschichte verzichtet hat: Der Erzteufel Belfagor kommt als "Signor Ipsilonne" in ein toskanisches Städtchen, um sich eine Frau zu suchen; seine Wahl fällt auf Candida, die jüngste Tochter des Apothekers Mirocleto. Diese Candida scheint weder zänkisch noch herrschsüchtig, aber sie liebt den Matrosen Baldo; als ihr Vater, den der Reichtum des Teufels beeindruckt hat, sie zwingt, "Signor Ipsilonne" zu heiraten, sperrt sie ihn sieben Nächte aus ihrem Schlafzimmer aus, bis Baldo zurückkehrt und sie entführt. Zwar gelingt es Belfagor, der die

²⁵ "Belfagor arcidiavolo", in *Opere di Niccolò Machiavelli a cura di S. Bertelli*, Bd. 4: *Teatro e scritti letterari* (Verona, 1969), 249–262.

²⁶ Claudio Guastalla, Belfagor. Commedia lirica in un prologo, due atti, e un epiologo (dalla commedia di E. L. Morselli) per la musica di O. Respighi (Milano: G. Ricordi e C, [1923]); vgl. Horst Weber, Pipers Enzyklopädie, Bd. 5, 222–224, sowie meine oben zitierte Studie zu diesem Libretto.

²⁷ So Weber, ebd., 223.

²⁸ Zu Beginn des zweiten Akts (Guastalla, Belfagor, S. 45f.) kündigen allerdings drei Dämonen ihren Dienst bei "Signor Ipsilonne" auf, da sie es (wie der Teufel erklärt) mit Candida nicht mehr aushalten.
²⁹ Vgl. ebd., 54.

Gestalt eines Vagabunden angenommen hat, in Baldo Zweifel an Candidas Treue zu erregen; sie aber ruft die Gottesmutter an, und die Kirchenglocken, die bei Candidas Hochzeit trotz aller Anstrengungen des Küsters stumm geblieben sind, 30 beginnen als Beweis für ihre Reinheit von selbst zu läuten. So wird aus dem Teufelsschwank ein Marienmirakel; leider ist der erbauliche Schluss längst nicht so ergötzlich wie die Angst des Teufels vor seiner herrischen Frau.

Der Grundgedanke des Märchens, dass nicht einmal der Teufel einem bösen Weib gewachsen ist, kehrt auch in Jacques Iberts musikalischer Farce Angélique³¹ (1927, Text von Nino [d. i. Michel Jean Veber]) wieder: Der Porzellanhändler Boniface hat genug von den Launen seiner Frau und beschließt, sie zu verkaufen. Nacheinander interessieren sich drei Männer aus verschiedenen Ländern für Angélique, aber alle machen den Handel nach kurzer Zeit rückgängig. Als Boniface zornig ausruft, der Teufel solle sie holen, erscheint der Höllenfürst wirklich und schleppt Angélique fort, aber auch er bringt sie im Handumdrehen zurück: "Je n'en veux plus... Mon enfer n'est pas fait pour de pareils démons! Elle a cassé ma fourche, brisé mes marmites [,] Flirté avec tous mes chauffeurs, prêchant la grève et la révolte [!] Mes feux s'étaient éteints [!] L'enfer était intenable... Reprends ta femme, Boniface, et garde-la."32

Verheiratet ist der Teufel schließlich auch in Jules Massenets "conte lyrique" Grisélidis (1901, Text von Armand Silvestre und Eugène Morand); das Libretto, das auf einem 1891 an der Comédie-Française uraufgeführten Schauspiel derselben Autoren basiert, hat mit der Griselda-Novelle aus Boccaccios Decameron (X 10³³) nur noch wenig gemeinsam; während dort der Markgraf Gualtieri Griseldas Gehorsam grausam auf die Probe stellt, fordert Massenets Marquis in blindem Vertrauen auf die Treue seiner Frau den Teufel heraus.

Dieser Teufel, der sich als "un diable très bon enfant" vorstellt, hat lange Zeit fröhlich Ehebruch getrieben, bis Gott ihm zur Strafe eine ebenso kokette wie bösartige Frau gab. Zu Beginn des zweiten Aktes beglückwünscht er sich noch: "Loin de sa femme qu'on est bien!" (I 134), doch die eifersüchtige Fiamina ist ihm dicht auf den Fersen; im folgenden Streit zieht er den kürzeren, aber als Fiamina erkennt, dass ihr "bon diable" Grisélidis nicht fürs Bett, sondern für seine Hölle will, versöhnt sie sich mit ihm.

³⁰ Vgl. ebd., 60.

³¹ Vgl. Michel Pazdro, in *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 3, 138–140.

³² Vgl. den Klavierauszug: Angélique. Farce en un acte. Paroles de Nino. Musique de Jacques Ibert (Paris: Heugel, 1926), 92-94.

³³ Zu ihr vgl. u. a. Albert Gier, "Narrator in Fabula. Boccaccio, Gualtieri und Ser Cepparello", Italienische Studien 15 (1994): 57-71.

³⁴ Vgl. die Textbeilage der Gesamtaufnahme (Mitschnitt vom Festival Massenet, Saint-Etienne 1992), 2 CD Koch 3-1270-2 Y8, 1994.

Der Teufel nimmt die unüberlegte Herausforderung des Marquis an: Wenn es ihm gelingt, Grisélidis zu Untreue oder Ungehorsam zu verführen, während ihr Mann auf einem Kreuzzug in Palästina ist, hat er die Wette gewonnen (I 3). Im zweiten und dritten Akt versucht der Teufel dreimal, die Standhaftigkeit der Marquise zu erschüttern: Zuerst (II 4) stellt er ihr Fiamina als maurische Sklavin vor, die ihr Mann gekauft habe, um sie nach seiner Heimkehr zu heiraten; die gehorsame Grisélidis nimmt es hin. Dann (II 7) führt er ihr den Schäfer Alain zu, der ihr Geliebter war, ehe der Marquis sie zur Frau nahm; sie ist verwirrt, bricht aber nicht die eheliche Treue. Schließlich raubt der Teufel ihren kleinen Sohn und erklärt ihr, er wäre in der Gewalt eines Seeräubers, der als Preis für seine Freilassung einen Kuss von Grisélidis fordere; sie ist bereit, zu ihm zu gehen, nimmt aber einen Dolch mit, um ihre Ehre zu schützen (III 2). Als der Marquis zurückkehrt, beschuldigt der Teufel Grisélidis der Untreue (III 3), aber die Liebe des Paares ist stärker als aller Argwohn (III 5); auf das Gebet der Mutter hin bringt die heilige Agnes auch ihren Sohn zurück (III 7), womit die Niederlage des Teufels vollständig ist.

In Franz Schrekers "großer Zauberoper" *Der Schmied von Gent* (1932; Text vom Komponisten nach einer Erzählung [1858] von Charles De Coster)³⁵ geht es weniger erbaulich als schwankhaft derb zu. Stoffvorlage war das in Europa und Amerika weit verbreitete Märchen von "Schmied und Teufel" (AaTh 330); der kluge Schmied Smee, der in einer Notlage seine Seele dem Teufel verschrieben hat, vermag dank göttlicher Hilfe die Abgesandten, die ihn nach Ablauf seiner Frist in die Hölle schleppen wollen, jämmerlich zerbleut heimzuschicken; am Ende verzichtet der Höllenfürst auf sein Opfer und gibt Smee den Pakt zurück. Am Himmelstor weist der heilige Petrus den Schmied zunächst ab, am Ende wird er aber doch ins Paradies eingelassen.

Auch in der *Teufelswand*³⁶ (1882, Text von Eliška Krásnohorská) scheitern die Machenschaften des Teufels; obwohl das Werk als "komisch-romantische Oper" bezeichnet wird,³⁷ erscheint er allerdings längst nicht so lächerlich wie die höllischen Ehekrüppel oder Schrekers grotesk versagende Seelenfänger. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Smetanas Librettistin nicht von einem (Schwank) märchen, sondern von einer Lokalsage ausging: Die titelgebende Teufelswand,

35 Vgl. Mathias Brzoska, in Pipers Enzyklopädie, Bd. 5, 650-652.

³⁶ Für die freundliche Überlassung einer Videoaufzeichnung und vieler weiterer wertvoller Materialien danke ich Milan Pospíšil (Bedřich-Smetana-Museum, Prag), für eine Kopie der Schallplatten-Gesamtaufnahme Reiner Franke und dem Forschungsinstitut für Musiktheater, Thurnau.

³⁷ Vgl. Jaromír Paclt, in *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 5, 734–736. Über die Nähe der Oper zu Meyerbeers *Robert le Diable* vgl. Milan Pospíšil, "Meyerbeer und die tschechische Oper des 19. Jahrhunderts", in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hrsg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen (Laaber-Verl., 1998), 407–441, speziell S. 421f.

"welche aus ungeheuren Felsblöcken am Moldauufer besteht", und die im Bühnenbild des dritten Akts darzustellende Teufelskanzel sind "in der Nähe der uralten Zisterzienserabtei Hohenfurt"³⁸ zu besichtigen. Teufelsmauern oder Steine, mit denen der Teufel Kirchen oder Klöster zerstören wollte, finden sich häufig in Böhmen wie anderswo.³⁹ Die ätiologische Sage, die die Entstehung einer seltsamen Felsformation erklären soll, liefert freilich nur den spektakulären Schluss der Geschichte:

Diese Blöcke hatte einst der Teufel zusammentragen lassen, um die Wogen der Moldau hoch aufzudämmen und dadurch das ihm verhasste Kloster zu zerstören. [...] Das Werk kam jedoch nicht zum erwarteten Ende, denn das Läuten der Glocken bewirkte, dass die Gehilfen des Bösen ihre Arbeit im Stich lassen mussten.

Die aufkeimende Liebe zwischen Vok Vítkovic und Hedwig und das Gelübde des treuen Jarek, seine Braut Katuška erst zu heiraten, wenn auch sein Herr eine passende Partnerin gefunden hat, hat die Librettistin hinzuerfunden. Zwischen den Figuren bewegt sich von Beginn an der Teufel Rarach, zunächst in der Gestalt des Eremiten Beneš, später als Schäfer. Mit allen seinen Handlungen verfolgt er den Zweck, die Menschen zur Sünde zu verleiten oder in Verzweiflung zu stürzen: Im ersten Akt suggeriert er Vok, Katuška zur Frau zu nehmen, zweifellos in der Hoffnung, wenn die Liebenden Katuška und Jarek nicht zusammenkommen können, möchten sie Ehebruch oder Schlimmeres begehen. Im zweiten Akt bringt er den schlafenden Jarek zu seiner Geliebten, damit er sein Gelübde bricht, und rät Vok, in das neu erbaute Kloster einzutreten und ihn, den falschen Beneš, zum Abt zu machen. Nachdem sich der echte Eremit von der Sünde gereinigt hat, der Rarach seine Macht über ihn verdankte, muss der Teufel erkennen, dass er sein Ziel nicht wird erreichen können, und beschließt, das Kloster zu zerstören, was Beneš aber zu verhindern weiß. Ein Teufel, der über die Naturgewalten gebietet und von ihm dienstbaren Geistern die Moldau umleiten lässt, kann schwerlich lächerlich sein: Auch wenn das Unternehmen scheitert, erhebt ihn diese Demonstration seiner Macht weit über seine Artgenossen.

Nachdem wir somit ein halbes Dutzend Märchen-, Sagen- und Novellenteufel auf ihrem Weg auf die Opernbühne begleitet haben (die Reihe der Beispiele ließe sich natürlich verlängern), gilt es noch, nach den Gründen für die Beliebtheit

³⁸ Vgl. Norbert Englisch (Hrsg.), Sagen aus dem Böhmerwald (München: Diederichs, 1994), Nr. 119: Die Teufelskanzel, 137. Für den Hinweis auf die Sagenquellen und die Bereitstellung von Photokopien danke ich herzlich Herrn Hans-Jörg Uther, Redaktion der Enzyklopädie des Märchens, Göttingen.

³⁹ Vgl. Gustav Jungbauer (Hrsg.), *Böhmerwald-Sage* (Jena: E. Diederichs, 1924), 187; Englisch, *Sagen aus dem Böhmerwald*, 190f.; Hans-Jörg Uther (Hrsg.), *Brüder Grimm, Deutsche Sagen* (München: Dieterichs Verlag, 1993), 181–184; Wünsche, *Der Sagenkreis vom geprellten Teufel*, 40f.

dieser Figuren im Musiktheater des späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zu fragen. Im Kontext der zeitgenössischen Literatur und Librettistik wirken die Opernteufel seltsam unzeitgemäß; zwar erfreuen sich Märchenstoffe um 1900 international großer Beliebtheit, ⁴⁰ aber die Librettisten sind gewöhnlich um "Erotisierung und Psychologisierung der Stoffe"⁴¹ bemüht, und die satanischen Pantoffelhelden sind so unerotisch wie nur möglich.

Im 19. Jahrhundert wurden volkstümliche Erzählungen nicht zuletzt deshalb gesammelt, weil sie "das Wiederanknüpfen an die (heidnische) Geisteswelt der Vorfahren und die Rekonstruktion der "geistigen Geschichte" der Nationen" ermöglichen sollten. ⁴² Für Dvořák und Smetana mag dieser Aspekt größere Bedeutung gehabt haben als für Respighi, Massenet, Ibert oder Schreker. Fünf unserer sechs Bühnenwerke haben freilich das Zeitkolorit eines vage märchenhaften Mittelalters gemeinsam, jener imaginären Epoche, in der es Ritter, Drachen, Hexen – und eben auch leibhaftige Teufel gab. ⁴³ Nur Iberts *Angelique* spielt in der Gegenwart der Autoren – bezeichnenderweise widmet diese Farce den potentiellen "Käufern" der zänkischen Frau, einem Italiener, einem Engländer und einem "Neger", deutlich mehr Aufmerksamkeit als dem Teufel, dessen Auftritt lediglich die Schlusspointe vorbereitet.

Dagegen spielt *Teufelswand* im 13. Jahrhundert, *Grisélidis* im 14., *Der Schmied von Gent* im 16. Jahrhundert. *Belfagor* beschränkt sich auf die ironische Datierung: "Quando non tutti i diavoli portavan corna";⁴⁴ da der verliebte Baldo im Prolog ein Madrigal des 16. Jahrhunderts zitiert,⁴⁵ darf man wohl an die Zeit Machiavellis denken. Die Religiosität der Libretti scheint eher mittelalterlich als frühneuzeitlich: Nicht Gott selbst, seine Heiligen agieren als Widersacher des Teufels, in *Belfagor* sorgt Maria, in *Grisélidis* die Heilige Agnes für das glückliche Ende; Schrekers Smee bekommt Unterstützung von der Heiligen Familie und wird zuletzt vom Heiligen Josef in den Himmel gelassen. Traditionell ist auch die

⁴⁰ Vgl. Peter P. Pachl, "Die Märchenoper der Wagnernachfolge", in *Oper und Operntext*, hrsg. von Jens Malte Fischer (Heidelberg: Winter, 1985), 131–149; Susanne Meier, *Liebe, Traum und Tod. Die Rezeption der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen auf der Opernbühne* (Trier: WVT, 1999), mit Vorsicht zu benutzen, vgl. meine Rezension in *Fabula* 42 (2001): 165–167.

⁴¹ Vgl. Meier, Liebe, Traum und Tod, 1.

⁴² Justin Stagl, "Nation", in *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 9, 1236. Zur Rezeption mittelalterlicher Teufelsvorstellungen vgl. auch Günther Mahal, "Der Teufel. Anmerkungen zu einem nicht nur mittelalterlichen Komplex", in *Dämonen Monster Fabelwesen*, hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich (St. Gallen: UVK, 1999), 495–529.

⁴³ Vgl. auch den Brief (an Josef Srb-Debrnov vom 11. November 1882), in dem Smetana Kritik am Auftreten des Teufels in *Čertova stėna* zurückweist: Die Oper spiele in einer Zeit, "als der Teufel tatsächlich in jedem Märchen die Hauptrolle spielt, und dass ein Märchen auch mit dem Teufel auf die Bühne gebracht werden kann, weiß jeder Dichter" (zit. nach Pospíšil, "Meyerbeer", 421f.). ⁴⁴ Siehe Anm. 26, S. 3.

⁴⁵ Vgl. ebd., 9, die Quellenangabe in der Fußnote.

Auffassung des Bußsakraments in *Teufelswand*: Dass Beneš seine Sünde bereut, genügt nicht, er muss sie beichten (einem Laien, da kein Priester zugegen ist), um Vergebung zu erlangen.

Auch der Teufel selbst, der im Prolog zu *Belfagor*⁴⁶ ohne Hörner, aber mit großen Ohren und langem Schwanz auftritt, ist ein Relikt aus früheren Zeiten, als das Leben weniger kompliziert und die Glaubenswahrheit anschaulicher war. Die nostalgisch-ironische Verklärung der Vergangenheit ist zweifellos *auch* als Reaktion auf negative Entwicklungen der eigenen Gegenwart zu verstehen, so wie ein unprätentiös-treuherziger Stil und geradlinige Dramaturgie in bewusstem Gegensatz zum Hermetismus der Avantgarde stehen. Dass sich die Bedeutung der besprochenen Werke nicht in dieser impliziten Kritik erschöpft, ist offensichtlich; aber im Rahmen eines notwendigerweise oberflächlichen Vergleichs ist es nicht möglich, der Eigenart jedes Librettos und jeder Oper gerecht zu werden.

The Devil in the Opera. On the Motif and the Historical Background of Čertova stěna [The Devil's Wall]

Abstract

Various types of music theatre (for instance, singspiel, magic opera, or operetta) serve to reveal how new motifs emerged in opera librettos, presenting unusual challenges for composers. These included non-specified choirs of demons and creatures of the underworld in seventeenth century opera to the individualized character of the devil. Although the interest was preserved until the nineteenth century (K. Penderecki, A. Schnittke), the basic repertory foregrounding the demonic powers was created in the eighteenth century (Meyerbeer's *Robert le diable [Robert the Devil]*, Weber's *Der Freischütz [The Freeshooter]*, or Boito's *Mefistofele*). The character of the devil is not always frightening. Some works intentionally emphasize the comic and fairy-tale features: this being typical in Czech opera (Smetana's Čertova stěna and Dvořák's opera Čert a Káča [The Devil and Kate]).

129

46	Ebd.,	10.

Ďábel v opeře. K motivicko-historickému pozadí Čertovy stěny

Abstrakt

Od nespecifikovaných sborů démonů a stvoření z podsvětí opery 18. století až po individualizované postavy ďábla je napříč různými typy hudebního divadla (např. singspiel, kouzelný opera, opereta) ukazováno, jak se do operních libret dostávaly nové motivy, které kladly před skladatele nezvyklé úkoly. Zájem přetrval i do 20. století (K. Penderecki, A. Schnittke), základní repertoár, jenž staví do popředí démonické síly, však zůstává v 19. století (Meyerbeerův *Robert ďábel*, Weberův *Čarostřelec* až Boitův *Mefistofelés*). Postava čerta nemusí být vždy hrozivá, v některých dílech bývají záměrně zdůrazněny komické a pohádkové rysy, což je typický případ české opery (Smetanova *Čertova stěna* a Dvořákova opera *Čert a Káča*).

Keywords

Bedřich Smetana; opera; libretto; demonic characters; The Devil's Wall

Klíčová slova

Bedřich Smetana; opera; libreto; démonické postavy; Čertova stěna

Albert Gier Otto-Friedrich-Universität Bamberg Institut für Romanistik Kapuzinerstraße 24 96047 Bamberg, Deutschland albert.gier@uni-bamberg.de