

Lieder denken und Klänge äußern: Zur performativen Auseinandersetzung mit Musikgeschichte

Einleitung

Anna Langenbruch

»Disons un mot des habitans naturels du pays de l'Opera«, heißt es in einer französischen Operngeschichte des 18. Jahrhunderts:

»ce sont des Peuples un peu bizarres, ils ne parlent qu'en chantant, ne marchent qu'en dansant, & font souvent l'un & l'autre, lorsqu'ils en ont le moins d'envie. [...] Le raisonnement est rare parmi ces peuples: comme ils ont la tête pleine de Musique, ils ne pensent que des chants, & n'expriment que des sons: cependant ils ont poussé si loin la science des Notes, que si le raisonnement se pouvoit noter, ils raisonneroient tous à livre ouvert.«¹

Dieser kurze Einblick in Sprechen, Handeln und Denken der »natürlichen Bewohner*innen des Opernlandes« ist der 1753 erschienenen *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France* von Louis Travenol und Jacques Bernard Durey de Noinville entnommen; der Text geht jedoch seinerseits auf eine ältere Quelle zurück, nämlich auf die *Amusemens sérieux et comiques* von Charles Dufresny aus dem Jahr 1699. Dufresnys in nahezu protoethnographischer Diktion verfasste Opernpersiflage dient mir im Folgenden als Ausgangspunkt, um über das Verhältnis von Kunst und Geschichte in performativen Auseinandersetzungen mit Musikgeschichte, insbesondere im so-

1 Louis Travenol und Jacques Bernard Durey de Noinville: *Histoire du théâtre de l'Opéra en France depuis l'établissement de l'Académie de musique jusqu'à présent*, Paris 1753, S. 8-9: »Noch ein Wort zu den natürlichen Bewohnern des Opernlandes: Das sind etwas bizarre Völker, die nur sprechen, indem sie singen, nur gehen, indem sie tanzen, oft tun sie auch beides zugleich, wenn sie das geringste Verlangen haben. [...] Vernünftige Überlegungen sind rar bei diesen Völkern: Da sie den Kopf voller Musik haben, denken sie nur Lieder, äußern lediglich Klänge. Doch haben sie die Wissenschaft von den Noten so weit getrieben, dass, wenn die Vernunft sich notieren ließe, sie alle fließend vom Blatt dächten.« Übersetzung: Anna Langenbruch.

genannten Musikgeschichtstheater,² nachzudenken. Zugleich verknüpfe ich diese Überlegungen mit Einblicken in die inhaltliche und theoretische Ausrichtung des vorliegenden Bandes.

Im obigen Zitat aus der frühen Operngeschichtsschreibung geht es zunächst einmal gar nicht um Musikgeschichte auf der Bühne, sondern um die Oper an sich mit ihrer bis zu einem gewissen Grad absurden Verbindung von Sprechen und Singen, Schauspiel und Tanz. Implizit steckt in diesem spielerischen Text über die Oper jedoch ein Konzept musikalischen Wissens, das für die Untersuchung performativer Zugänge zur Musikgeschichte eine Menge interessanter Fragen aufwirft. Denn Dufresny stellt hier einen paradoxen Zusammenhang her zwischen Denken, Klang und Notation: »Vernünftige Überlegungen« seien bei den Opernmenschen rar, wie er schreibt: »Da sie den Kopf voller Musik haben, denken sie nur Lieder, äußern lediglich Klänge. Doch haben sie die Wissenschaft von den Noten so weit getrieben, dass, wenn die Vernunft sich notieren ließe, sie alle fließend vom Blatt dächten.« Dufresny benutzt hier den Begriff »raisonnement«, der zugleich »Denken« und »Argumentation« bedeutet. Ich habe das mit »vernünftige Überlegungen« übersetzt, man könnte es auch als »sprachlich gefasstes Denken« verstehen. Ein solches »raisonnement« – ein nachvollziehbarer Argumentationsgang – ist für die moderne Idee von Geschichtsschreibung zentral.³ Und diese Art von vernünftiger Argumentation lässt sich ja in der Regel durchaus aufschreiben, z.B. in Buchform, wie auch Dufresny indirekt andeutet. Von welchem Denken, welchem »raisonnement« der Opernmenschen, das sich eben nicht notieren lasse, spricht er dann hier? Geht es ihm darum, dass sich musikalisches Denken nicht sprachlich fassen ließe? Oder darum, dass sprachliches Denken nicht musikalisch zu notieren sei?

Wenn wir uns mit Musikgeschichtstheater beschäftigen, dann haben wir es sowohl mit einer sprachlichen als auch mit einer musikalischen »Argumentationsebene« zu tun. Anders als Dufresny halte ich diese Ebenen keineswegs für unvereinbar. Aber können wir voraussetzen, dass sie auf gleiche Art und Weise funktionieren? Und wie wirken sie zusammen? Diese Fragen laufen letztlich auf die zentrale Fragestellung der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne« zu, die uns auch im Verlauf der Tagung *Musikgeschichte auf der Bühne / Performing Music History*, auf die dieser Band zurückgeht, vielfach beschäftigt hat: Wie lassen sich am Beispiel des Musikgeschichtstheaters allgemeinere Facetten musik-

2 Vgl. dazu grundlegend: Anna Langenbruch: »Wenn Geschichte klingt. Musikgeschichte auf der Bühne als geschichtstheoretischer Impuls«, in: dies. (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 73–98.

3 Vgl. z.B. Herman Paul: *Key Issues in Historical Theory*, London u.a. 2015, insb. die Kap. »The Epistemic Relation I–III«, S. 83–122.

geschichtlicher Wissensproduktion aufdecken?⁴ Das heißt auch: Was für ein Verhältnis besteht zwischen Musikgeschichte auf der Bühne und anderen Formen der Musikgeschichtsschreibung?

Musikgeschichte auf der Bühne: Begriffe und Repertoire

Fasst man das Konzept sehr weit, so ließe sich im Grunde jede performative, also aufführungsförmige Auseinandersetzung mit Musikgeschichte als ›Musikgeschichte auf der Bühne‹ bezeichnen, im Extremfall sogar jede Art von Aufführung präexistenter Musik, sei sie nun ›historisch informiert‹ oder nicht. Musikgeschichte auf der Bühne wäre dann gleichbedeutend mit der Aufführung historischer Musik. In einer so weiten Interpretation würde das Konzept allerdings erheblich an analytischer Schärfe verlieren, insbesondere, was die narrative Dimension des Geschichtsbegriffs angeht – Geschichte als Erzählung.⁵ Die Autor*innen des vorliegenden Bandes konzentrieren sich daher (in durchaus unterschiedlichen Interpretationen) auf die performative Auseinandersetzung mit *Musikgeschichte*, ohne dabei die Aufführungsaspekte von Musik an sich aus dem Blick zu verlieren. Denn bedenkenswert bleibt, dass Musik als Klang- und Aufführungskunst eine historiographische Dimension – im Sinne eines Bedürfnisses nach Wieder-Holung⁶ – quasi eingeschrieben ist, zumindest, wenn man sich überhaupt für Musik als historisches Phänomen interessiert. Das legt es zum Beispiel nahe, über das Verhältnis geschichts- und musikwissenschaftlicher Begriffe wie Reenactment und Aufführung nachzudenken oder über die Rolle, die Performativitäts- und Körperkonzepte für die Vermittlung von Musik und Geschichte auf der Bühne spielen.⁷

Aufgeführte Musikgeschichten verhandeln musikhistorische Praktiken, Ereignisse oder Artefakte, etwa besondere ›sonic skills‹,⁸ musikalische Formen oder historische Musikstile⁹ oder auch stereotype Vorstellungen des Musiktheaterbetriebs.¹⁰ Oft (aber nicht immer) begegnen uns dabei historische Figuren. Im Verlauf dieses Bandes sind dies zum Beispiel (filmgemäß in der Reihenfolge ihres ers-

4 Vgl. dazu überblicksartig die Internetseite des Projekts: Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne«: *Musikgeschichte auf der Bühne: Konstruktionen der musikalischen Vergangenheit im Musiktheater*, <https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne> (abgerufen 13.03.2021).

5 Vgl. z.B. Daniel Fulda: »Geschichte – erzeugt, nicht gegeben. Wie viel Historisierung können Klänge leisten?«, in: Langenbruch (Hg.), *Klang als Geschichtsmedium*, S. 21–40, hier S. 23–29.

6 Vgl. zum aus der Public History entlehnten Konzept der »Wieder-Holung« den Beitrag von Carolin Stahrenberg in diesem Band.

7 Vgl. dazu die Beiträge von Gregor Herzfeld und Lars Oberhaus.

8 Vgl. den Beitrag von Karin Bijsterveld.

9 Vgl. die Beiträge von Carolin Stahrenberg und Nils Grosch.

10 Vgl. den Beitrag von Vera Grund.

ten Auftritts aufgelistet): Ludwig van Beethoven, Anton Schindler, Johann Nepomuk Mälzel, Bettina von Arnim, Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau, Christoph Willibald Gluck, Faustina Bordoni, Johann Adolph Hasse, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Charles Rosen, Robert Schumann, Franz Schubert, Elvis Presley, Anna Case, die sogenannten Scottsboro Boys, Hildegard von Bingen, Agnes von Hohenstaufen, Heinrich von Braunschweig, Karl V., Louis XIV., Louise de La Vallière, Ludwig der Springer, Blondel de Nesle, Richard Löwenherz, Domenico Cimarosa, Antonio Salieri, Hildegard Knef, Johann Schachtner, Paul Robeson, Duke Ellington, Pietro Metastasio, Peter Tschaikowsky, Hans Sachs, Richard Wagner, Franz Liszt, Hermann Levi, Cosima Wagner, Clara Schumann, Agathe Backer Grøndahl, Betsy Akersloot-Berg, Robert Breuer, Hellmut Baerwald, Hans Bruch, Klaus Liepmann, Hilda Loewe und Maria Schacko. Ob und wie diese Figuren auf der Bühne erscheinen, ist sehr unterschiedlich: Mal werden sie schauspielerisch verkörpert und damit zu Protagonist*innen eines Musiktheaterstücks, mal sind sie Gegenstand dramatischer Montagen oder Gesprächskonzerte, ohne dass jemand explizit in ihre Rolle schlüpft,¹¹ mal sind sie gar nur implizite Kontrastfolie zur Kunstfigur auf der Bühne.¹² Manche treten lediglich als Klangbild in Erscheinung, andere sprechen, singen und handeln, wieder andere werden als Figur nachträglich in eines ihrer Werke hineininszeniert,¹³ also gewissermaßen zum Protagonisten ihrer eigenen Opern.

Entsprechend vielfältig sind die Begriffe, mit denen Musikgeschichten auf der Bühne belegt werden, sowohl in den Quellen, als auch in der Forschung: Studien zur »Künstler-« oder »Komponistenoper«¹⁴ bzw. »Künstleroperette«,¹⁵ zu »metaopera«¹⁶ oder »Metamusiktheater«,¹⁷ »biographical theatre«¹⁸ oder »bio-

11 Vgl. die Beiträge von Lena Haselmann, Janke Klok und Lilli Mittner sowie von Melanie Unseld.

12 Vgl. den Beitrag von Clémence Schupp-Maurer zu Irmgard/Hildegard Knef.

13 Vgl. dazu die Beiträge von Kadja Grönke, Jens Roselt und Gesa zur Nieden.

14 Thomas Betzwieser: »Komponisten als Opernfiguren. Musikalische Werkgenese auf der Bühne«, in: Annegrit Laubenthal (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Fischer*, Kassel 1995, S. 511-522; Johannes Streicher: »Komponistenopern und Primadonnen-theater. Topoi der deutschen Sicht auf Italien um 1900«, in: Sebastian Werr und Daniel Brandenburg (Hg.): *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, Münster 2004, S. 225-240; Arnold Jacobshagen: »Mythos Pergolesi. Der Komponist als Opernheld«, in: Langenbruch (Hg.), *Klang als Geschichtsmedium*, S. 159-182.

15 Andrea Harrandt: »Haydn, Mozart und Schubert auf der Bühne. Komponisten als Operettenhelden«, in: Uwe Harten (Hg.): *Bruckner-Symposium Künstler-Bilder. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1998*, Wien 2000, S. 117-128.

16 Frieder von Ammon: »Opera on Opera (on Opera). Selfreferential Negotiations of a Difficult Genre«, in: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hg.): *Self-Reference in Literature and Music* (Word and Music Studies 11), Amsterdam und New York 2010, S. 65-85.

17 Hermann Danuser: *Metamusik*, Schliengen 2017, S. 116-252.

18 Ursula Canton: *Biographical Theatre. Re-Presenting Real People?*, Basingstoke 2011.

graphischen Erzählungen auf der Bühne«¹⁹ fixieren in jeweils unterschiedlicher Forschungsausrichtung Ausschnitte des Phänomens. Lässt sich also Musikgeschichte auf der Bühne als vielgestaltige Praxis performativer Auseinandersetzung mit Musikgeschichte verstehen, ist das Konzept »Musikgeschichtstheater«²⁰ insofern spezifischer, als es sich um einen – musikalischen und theatralen genauso wie historiographischen – Genrebegriff handelt. Musikgeschichtstheater bezeichnet Bühnenergebnisse, die Musikgeschichte thematisieren, indem sie eine Geschichtserzählung mit einer musikalischen und einer schauspielerisch-szenischen Ebene verbinden. Das Kunstwort setzt sich zusammen aus dem historischen Gegenstand Musikgeschichte (also dem Thema) und dem aus der Public History entlehnten Konzept des Geschichtstheaters.²¹ Beide Begriffe werden so überblendet, dass das musikalische Genre, in dem wir uns bewegen – Musiktheater –, den Rahmen bildet.²² Hinter dem Neologismus Musikgeschichtstheater steckt also die These, dass sich dieses Phänomen als *historiographisches und zugleich musikalisches Genre* untersuchen lässt, als eine Form von Geschichtsschreibung im Medium der Musik. In gewisser Weise ist das die Gegenthese zum eingangs zitierten Dufresny: Ich gehe davon aus, dass ein Genre, das »Lieder denkt« und »Klänge äußert« auch historisches Wissen vermitteln kann, sei es nun sprachlich, musikalisch oder schauspielerisch-szenisch verfasst.

Wie Musikgeschichte auf der Bühne im weiteren ist auch das Musikgeschichtstheater im engeren Sinne kein neues Phänomen. Auf europäischen Theaterbühnen lässt es sich bis ungefähr Mitte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen, einzelne Vorläufer finden sich aber schon sehr viel früher und auch in nicht-westlichen Theatertraditionen.²³ Um einen ersten Eindruck von der Entwicklung dieses Repertoires zu geben und den Kontext zu verdeutlichen, in den sich viele der in diesem Band

19 Melanie Unseld: »Biographische Erzählungen auf der Bühne. Musiktheater: Oper, Operette, Musical«, in: Christian Klein (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart und Weimar 2009, S. 148–153.

20 Vgl. zum Begriff Musikgeschichtstheater auch Langenbruch, »Wenn Geschichte klingt«.

21 Der Begriff wurde in der deutschsprachigen Public History insbesondere von Wolfgang Hochbruck geprägt, der ihn allerdings speziell auf eher außerhalb des institutionalisierten Theaters angesiedelte Formen der sogenannten *living history* oder des *Reenactments* bezieht, vgl. Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater. Formen der »Living History«*. Eine Typologie (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen / History in Popular Cultures 10), Bielefeld 2013. Demgegenüber verstehe ich unter Geschichtstheater jegliche Form von Theater, die sich mit Geschichte auseinandersetzt.

22 Musiktheater steht hier als allgemeiner Sammelbegriff für diverse musiktheatrale Genres (Opern, Operetten, Musicals, Schauspiele mit Musik etc.).

23 Wie z.B. die Stücke über den blinden Musiker Semimaru im japanischen *Nō*- und *Jōruri*-Theater. Vgl. dazu: Susan Matisoff: *The Legend of Semimaru. Blind Musician of Japan*, New York u.a. 1978.

versammelten Fallstudien einordnen, greife ich auf die Repertoiredatenbank zurück, an der wir in der Forschungsgruppe zu »Musikgeschichte auf der Bühne« arbeiten.²⁴ Bei der Datenerfassung konzentrieren wir uns auf einen Ausschnitt dessen, was sich unter dem Begriff »Musikgeschichte auf der Bühne« untersuchen ließe: Wir sammeln und erschließen Musiktheaterstücke (d.h. Opern, Operetten, Musicals, Schauspiele mit Musik, Handlungsballette etc.), die Musikgeschichte explizit thematisieren und dabei, wie oben für den Begriff Musikgeschichtstheater ausgeführt, Geschichtserzählung, Musik und Schauspiel verbinden. Metamusiktheater, das in mehr oder weniger verschlüsselter Form häufig ebenfalls Musikgeschichte verhandelt, den Geschichtsbezug im Stück aber nicht explizit macht,²⁵ erfassen wir dabei nicht, genauso wenig wie »Musik über Musik« oder Tribute Shows ohne sprachliche Ebene, Gesprächskonzerte oder *lecture performances*, denen der Theatercharakter fehlt, oder Sprechtheaterstücke ohne Musik. Dass bei dieser Eingrenzung immer wieder Unklarheiten und Zweifelsfälle zu diskutieren sind, versteht sich von selbst: Einen besonders interessanten »Graubereich« bilden etwa Musiktheaterstücke, deren Figuren man zur Entstehungszeit als historische Musiker*innen verstand (z.B. der keltische Barde Ossian (3. Jh.), die Heilige Cäcilia (3. Jh.) als Organistin und Schutzpatronin der Kirchenmusik, der japanische Lautenspieler Semimaru (9. Jh.), der Trouvère Blondel de Nesle (12./13. Jh.) etc.), über deren Historizität man jedoch sehr wenig weiß oder die sich – wie Ossian – als fiktionale Gestalten entpuppt haben. Dieser Übergangsbereich zwischen Mythos oder Legende und Geschichte erweist sich für Fragen nach der Entstehung eines modernen Begriffs von Musikgeschichte als besonders spannend, und dies gerade weil sich die Vorstellungen der historischen Akteur*innen und unsere eigenen Forschungskonzepte hier widersprechen.²⁶

Unsere Repertoiredatenbank zum Musikgeschichtstheater umfasst derzeit gut 950 Einträge (Stand: Januar 2021), die fortlaufend ergänzt und geprüft werden.²⁷

24 Vgl. Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne«: *Teilprojekte*, <https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/teilprojekte> (abgerufen 13.01.2021). Nach Abschluss der Projektarbeit wird die Repertoiredatenbank publiziert.

25 Wie z.B. die italienischen *metamelodrammi* des 17. und 18. Jahrhunderts, vgl. dazu Betzwieser, »Komponisten als Opernfiguren«, S. 511.

26 Vgl. dazu am Beispiel sich wandelnder Vorstellungen von mittelalterlicher Musik auf der Opernbühne den Beitrag von Barbara Eichner in diesem Band. Vgl. generell zur Durch- und Überkreuzung historischer und gegenwärtiger Kategorien die Überlegungen von Michael Werner und Bénédicte Zimmermann: »Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité«, in: dies. (Hg.): *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris 2004, S. 15-49, hier S. 34f.

27 Die Repertoiredatenbank beruht maßgeblich auf einer systematischen Auswertung einschlägiger Datenbanken und Handbücher, wie etwa Charles H. Parsons: *Opera Subjects* (The Mellen Opera Reference Index 9), Lewiston 1989; Alexander Reischert: *Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog*, Kassel 2001, Frank Schneider und Michael Schneider: *Klassikthemen. Stoffe und Motive der Musik*, <http://klassikthemen.de/database.php>; Stanford

Die folgenden Ausführungen und Thesen zur Repertoireentwicklung haben also vorläufigen Charakter, gewisse Tendenzen lassen sich aber bereits in diesem Stadium gut herausarbeiten. So gehört der 1778 in Paris uraufgeführte Opernprolog *Les trois âges de l'opéra* von André-Ernest-Modeste Grétry und Alphonse-Marie-Denis Devismes de Saint-Alphonse zu den ersten Stücken über genuin historische Musiker*innen, die wir bisher nachweisen können. Nach eher punktuellen Anfängen nimmt die Entwicklung von Musikgeschichtstheater ab den 1820er Jahren kontinuierlich Fahrt auf und pendelt sich zwischen den 1840er und 1940er Jahren bei im Schnitt etwa 20 Stücken pro Dekade ein, mit Entstehungs- und Aufführungs-orten in zahlreichen europäischen Ländern, seit dem frühen 20. Jahrhundert auch zunehmend in den USA. Einen besonders markanten Einbruch in der Repertoireentwicklung bilden die 1950er und 1960er Jahre, in denen die Zahl neuer Musikgeschichtstheaterstücke auf nahe Null sinkt. Dafür lassen sich verschiedene mögliche Erklärungen denken: *Sozialgeschichtlich* der Zweite Weltkrieg und damit der Tod von Millionen Menschen sowie die Zerstörung und der notwendige Wiederaufbau kultureller Institutionen. *Kompositionsgeschichtlich* die Avantgardeästhetik der 1950er und 1960er Jahre mit ihrem hohen Abstraktionsgrad und ihrem Innovationsideal, die es nicht unbedingt nahelegten, sich kompositorisch mit Musikgeschichte zu beschäftigen. Und schließlich *mediengeschichtlich* die Etablierung des Fernsehens als Massenmedium, das insbesondere dem populären Musiktheater erhebliche Konkurrenz machte. Der sinkende Trend der Repertoireentwicklung kehrt sich jedoch um 1970 um: Seither nimmt die Auseinandersetzung mit Musikgeschichte im Musiktheater stetig zu, und zwar quer durch alle Genres, im Musical genauso wie in der zeitgenössischen Oper. Hier scheinen sich zwei Phänomene zu kreuzen, nämlich einerseits ein zunehmendes *musikalisches* Interesse am Dialog mit historischer Musik, wie es zum Beispiel Julia Cloot, Marion Saxer und Christian Thorau als »Vorwärtsgewandtes Rückspiegeln«²⁸ für die Neue-Musik-Szene untersuchen oder Simon Reynolds als »Retromania«²⁹ für die Popkultur kritisiert. Andererseits gewinnt außer-akademische Geschichtsvermittlung insgesamt, also nicht nur bezogen auf Musikgeschichte, in den unterschiedlichsten Medien immer mehr an Bedeutung, wie zum Beispiel Barbara Korte und Sylvia Paetschek in An-

University Libraries: *Opening Night! Opera & Oratorio Premieres*, <https://exhibits.stanford.edu/operadata>, The Broadway League: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/> sowie auf den Literatur- und Quellenrecherchen der einzelnen Teilprojekte der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe.

28 Julia Cloot, Marion Saxer und Christian Thorau: »Vorwärtsgewandtes Rückspiegeln: Bearbeitung, Aneignung und Geschichtsverständnis im zeitgenössischen Komponieren«, in: dies. (Hg.): *Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik*, Mainz 2010, S. 7-23.

29 Simon Reynolds: *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London 2011.

lehnung an Jörn Rüsen's Konzept der »Geschichtskultur«³⁰ unter dem Stichwort »populäre Geschichtskultur«³¹ herausgearbeitet haben. Interdisziplinäre Studien zu solchen Phänomenen der Public History konzentrieren sich bisher vorwiegend auf populäre literarische Gattungen wie den historischen Roman, auf mehr oder weniger neue Medien wie Fernsehen, Spielfilm und Computerspiele oder auf das Geschichtserlebnis in Museen oder Reenactments.³² Musik und Musiktheater bleiben in diesem Zusammenhang dagegen meist unberücksichtigt. Dadurch kann der Eindruck entstehen, dass das Musikgeschichtstheater als ältere Form außer-akademischer Geschichtsvermittlung im 20. und 21. Jahrhundert durch vermeintlich zeitgemäßere Medien abgelöst worden sei. Dem widerspricht allerdings die oben beschriebene Repertoireentwicklung des Genres. Diese legt vielmehr nahe, dass das Musikgeschichtstheater an einem generellen Boom populärer Geschichtskulturen partizipiert, innerhalb dessen unterschiedliche historiographische Medien beständig aufeinander Bezug nehmen.

Musikgeschichte denken – mit Musikgeschichte handeln

Musikgeschichtstheater ist selbstverständlich Teil allgemeiner historiographischer sowie spezifisch musikhistoriographischer Diskurse. Wie in diesem Genre Musikgeschichte gedacht und mit ihr gehandelt wird, ist jedoch ebenso durch musikalische Praktiken und Konventionen geprägt. Mit Dufresny gesprochen verknüpft das Genre also (musik-)historisches und musiktheatrales »raisonnement«. Wie die entsprechend hybriden Geschichtskonzepte aussehen können, mit denen Musikgeschichte auf der Bühne arbeitet, will ich anhand dreier Beispiele kurz anreißen, die einen historiographiegeschichtlichen Bogen vom späten 18. bis ins frühe 21. Jahrhundert schlagen:³³

30 Vgl. dazu Jörn Rüsen: *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln u.a. 2013 sowie bereits Jörn Rüsen: »Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken«, in: Klaus Füssmann, Heinrich Theodor Grütter und Jörn Rüsen (Hg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Köln 1994, S. 3–26.

31 Vgl. Barbara Korte und Sylvia Paetschek: »Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel«, in: dies (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009, S. 9–60, hier S. 10.

32 Vgl. ebd., zu Museen und Reenactments insbesondere Sarah Willner, Georg Koch und Stefanie Samida (Hg.): *Doing History. Performative Praktiken in der Geschichtskultur* (Edition Historische Kulturwissenschaften 1), Münster 2016.

33 Vgl. zum Folgenden auch mein Habilitationsprojekt: Anna Langenbruch: *Stimmen, Wissen und Spiel: Musikgeschichtstheater zwischen Kunst und Geschichte*, in Arbeit. Vgl. überblicksartig dazu: Anna Langenbruch: »Teilprojekt 1: Musik|Geschichte|Theater«, in: Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne«: *Musikgeschichte auf der Bühne: Konstruk-*

So fasst etwa der oben erwähnte Opernprolog *Les trois âges de l'opéra* von Grétry und Devismes de Saint-Alphonse die Geschichte der französischen Oper als musikhistorische Fortschrittsgeschichte am Beispiel dreier ›großer Komponisten‹ auf, nämlich Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau und Christoph Willibald Gluck.³⁴ Die dort erzählte Musikgeschichte läuft also auf die damalige Gegenwart der Pariser Oper zu, Gluck erscheint als ihr Vollender.³⁵ Musikgeschichte wird hier sowohl verkörpert (Lully und Rameau sowie deren jeweilige Opernfiguren treten auf), sie wird klanglich gefasst (Gluck etwa erscheint nicht als Figur auf der Bühne, sondern ist ausschließlich durch musikalische Zitate präsent) und sie wird baulich konkretisiert (als »Temple de mémoire«, in den die Namen besagter ›großer Komponisten‹ eingeschrieben werden).³⁶ Durch diesen »Erinnerungstempel«, durch die im Stück auftretenden Musen und die Figur des »Génie de l'Opéra« (Geist bzw. Wesen der Oper) wird die aufklärerische Fortschrittsgeschichte also mit einem gerüttelt Maß operntypischer Mythologie aufgeladen.

Im Mittelpunkt der komischen Oper *Faustina Hasse oder Das Concert auf dem Königstein*, uraufgeführt im Jahr 1879 am Herzoglichen Hoftheater in Altenburg, steht das Ehepaar Faustina Bordoni und Johann Adolph Hasse. Von der thematischen Grundkonstellation her haben wir es also mit einer Sängerin und einem Komponisten des 18. Jahrhunderts zu tun. In der vierten Szene der Oper lässt Faustina Bordoni sich Kleiderstoffe vorführen, ihren Mann stört der entstehende Krach im Haus. Daraus entspinnt sich folgender Dialog:

-
- tionen der musikalischen Vergangenheit im Musiktheater, <https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/teilprojekte/1-musikgeschichtstheater> (abgerufen am 15.01.2021).
- 34 Vgl. zu *Les trois âges de l'opéra* Elizabeth C. Bartlet: »A Musician's View of the French Baroque after the Advent of Gluck: Grétry's *Les trois âges de l'opéra* and its Context«, in: John Hajdu Heyer (Hg.): *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge 1989, S. 291-318, sowie Arnold Jacobshagen: »Les trois âges de l'opéra: Repertoirestruktur und ›Alte Musik‹ an der Pariser Oper zwischen Ancien Régime und Restauration«, in: László Dobszay (Hg.): *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus, Budapest & Visegrád*, 2000, Bd. 1, Budapest 2003, S. 227-243.
- 35 Der Opernprolog ist ein musiktheatraler Beitrag zur *Querelle des Gluckistes et des Piccinistes*, vgl. zu diesem opernästhetischen Streit: Mark Darlow: *Dissonance in the Republic of Letters. The Querelle des Gluckistes et des Piccinistes*, London 2013.
- 36 Anna Langenbruch: »Von komponierten Geschichten, musikalischen Rätseln und dem Wissen des Publikums: Musikgeschichtstheater als Wissensspeicher«, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), H. 2, S. 169-176, hier S. 169f.

Hasse. O dieser Prunk und Schein / Geht über Maß und Grenzen, / Sie wollen stets nur glänzen / Und stets bewundert sein.

Faustina. Und meine hohe Kunst, / Mein unvergleichlicher Gesang?

Hasse. Bringt Ihnen Ruhm und Gunst / Und aller Hörer Dank. / Doch dieser eitle Sinn, / Die Lust an Putz und Glanz / Ehrt nicht die Künstlerin. [...]

Faustina (aufstehend). O hören Sie nur auf, nicht ziemt es meinem Sinn, / Zu anderer Frauen Loos, duldsam herabzusteigen. / Vor mir, der Künstlerin / Soll Jedermann sich beugen.³⁷

Hier treten sich also zwei etablierte Künstler- bzw. Künstlerinnenbilder gegenüber: der ›vergeistigte Komponist‹ und die ›Operndiva‹, die je nach Perspektive als eitel und launisch erscheint (so sieht sie Hasse in dieser Szene) oder als unabhängig von den Weiblichkeitsnormen ihrer Zeit (das entspräche Bordonis Perspektive). Am musikhistorischen Sujet des 18. werden hier also Künstler*innenbilder des 19. Jahrhunderts verhandelt, Machtverhältnisse zwischen Komponist und Interpretin, zwischen Mann und Frau und implizit auch das bürgerliche Ehe-Ideal.³⁸

Steven Stuckys und Jeremy Denks im Juni 2014 beim kalifornischen Ojai Music Festival uraufgeführte Oper *The Classical Style. An Opera (of Sorts)* schließlich beginnt im Stile eines musikhistorisch informierten Witzes: Haydn, Mozart und Beethoven sitzen im Himmel und spielen Scrabble.³⁹ Dabei diskutieren sie über ihren Nachruhm, darüber, was die Geschichte aus ihnen gemacht hat und darüber, welche Bedeutung ihre Musik für die Gegenwart hat. Im weiteren Verlauf der Oper begegnen uns zudem der Musikwissenschaftler Charles Rosen, auf dessen gleichnamiges Buch die Oper sich bezieht,⁴⁰ ein (fiktionaler) Doktorand Richard Taruskins sowie Tonika, Dominante, Subdominante und der Tristanakkord. Auch Robert Schumann hat einen kurzen Auftritt. Man kann diese Opera buffa also durchaus als postmodernes Spiel mit der historischen Wirklichkeit verstehen, das vor allem von seinen intertextuellen Bezügen lebt.⁴¹

37 *Faustina Hasse oder Das Concert auf dem Königstein. Komische Oper in drei Aufzügen von Gustav Raeder. Musik von Louis Schubert, Libretto, Dresden ca. 1879, 1. Akt, 4. Szene, S. 7f.*

38 Vgl. dazu Christine Fornoff-Petrowski: *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur*, Köln u.a., im Druck (erscheint vsl. 2021).

39 Steven Stucky und Jeremy Denk: *The Classical Style. An Opera (of Sorts)*, Partitur, King of Prussia, Pens. 2014. Ein Videomitschnitt der Uraufführung am 13. Juni 2014 im Rahmen des 68. Ojai Music Festival ist auf YouTube abrufbar unter: Ojai Music Festival: *Ojai Music Festival 2014: World Premiere of »The Classical Style: An Opera (Of Sorts)«*, eingestellt am 24.07.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=q1lofbs554A>, 0:41:25-2:01:32 (abgerufen am 15.01.2021).

40 Charles Rosen: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1971.

41 Vgl. zu postmoderner Musik z.B. Judith Irene Lochhead und Joseph Henry Auner (Hg.): *Postmodern Music / Postmodern Thought* (Studies in Contemporary Music and Culture 4), New York

Performing (and Composing) Music History

Ob aufklärerische Fortschrittsgeschichte im mythologischen Gewand, normative Aktualisierung von Geschichte oder postmodernes Spiel – Musikgeschichten auf der Bühne wie die obigen sind nicht nur historiographiegeschichtlich interessant, sondern werfen auch grundsätzliche geschichtstheoretische Fragen auf. Was bedeutet es etwa für den Geschichtsbegriff, wenn Geschichte nicht nur geschrieben, sondern aufgeführt, wenn sie musiziert wird? Meine Überlegungen dazu will ich im Folgenden am Beispiel von Denk und Stuckys *The Classical Style* noch ein wenig vertiefen.

In der ersten Szene dieser Oper schreibt Wolfgang Amadeus Mozart einen Brief an die Produzenten von Milos Formans *Amadeus*-Film.⁴² Mit einem theatralischen Räuspern entrollt die Sängerin Jennifer Zetlan als Wolfgang Amadeus Mozart einen meterlangen, bereits dicht beschriebenen Stoffstreifen. Nach einem orchestralen Impuls, an den sich in klassischer *furioso*-Gestik ein absteigender Sechzehntellauf in den Streichern anschließt, beginnt sie in rezitativischem Stil: »Dear Most Esteemed Sirs, Please forgive me for troubling you, and be assured of my affectionate and cordial greeting and munificent regard.« Ein ausgedehntes Melisma auf »munificent« nimmt hier bereits den Anlass des Briefes vorweg: Mozart geht es um die Tantiemen aus Hollywood, die ihm bisher entgangen sind. »It has come to my attention that you have produced a ›film‹«, fährt die Sängerin fort – einen Film, der offenbar nicht nach dem Geschmack der Opernfigur ist, wie die Darstellerin mimisch überaus deutlich macht. Nach einem weiteren *furioso*-Einwurf der Streicher wechselt mit dem Text »entitled *Amadeus*« plötzlich der musikalische Charakter. Statt der bisherigen Zornesarie im Mozartschen Stil blitzt kurz eine an Wagner erinnernde Klangwelt durch den musikalischen Satz, nur um sofort wieder parodistisch gebrochen zu werden:

2002. Vgl. grundlegend zum Konzept: Jean-François Lyotard: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979.

42 Stucky und Denk, *The Classical Style* [Videomitschnitt UA], Min. 44:42–48:37, in der Partitur: T. 78–171 (S. 11–21). Dass hier Mozart als Opernfigur die Auseinandersetzung mit Mozart im Film kritisiert, ist ein schönes Beispiel für die oben erwähnten intermedialen Verflechtungen unterschiedlicher historiographischer Medien.

Abb. 1: Steven Stucky und Jeremy Denk: *The Classical Style. An Opera (of Sorts)*, Klavierauszug, *King of Prussia, Pens.* 2015, S. 11f., Szene 1, T. 99-110.

Mozart *Andante con tenerezza* $\text{♩} = 72$
 en-ti-led A - ma - de - us. It is an ex-cel-lent name.

Muz. *p religioso*
 my fa - ther gave it to me, in an-tic-i-pat-ion of my co-pi-ous God-giv-en tal-ent and, of course, my lu - mil-i-ty.

Blvyn. *colla voce ten.* *BEETHOVEN* (coughs)

p sub.

Diese Szene voller Wortwitz, musikalischer Dramatik und Spaß am Parodistischen als Musikgeschichtsschreibung zu betrachten, mag zunächst einmal Irritation auslösen. Denn versteht man mit dem Literaturwissenschaftler Daniel Fulda Geschichtsschreibung als »Gattungsbegriff für schriftliche Texte, die Vergangenes mit Tatsächlichkeitsanspruch darstellen«, ⁴³ stellt sich für das Musikgeschichtstheater gleich zweifach die Frage, ob es sich denn, wie ich behaupte, dabei überhaupt um ein historiographisches Genre handelt.

Erstens haben wir es hier nicht nur mit schriftlichen Texten zu tun, sondern mit einem Konglomerat aus Musik, Geschichtserzählung und Theater, das das Publikum in Aufführungen erlebt. Folgerichtig betont der Theaterwissenschaftler Freddie Rokem die Bedeutung der Schauspielerinnen und Schauspieler als »Bindeglied zwischen der historischen Vergangenheit und dem ›fiktionalen‹, aufgeführten *Hier* und *Jetzt* des Theaterereignisses«. ⁴⁴ Im Gegensatz zum Fachhistoriker, der sich auf Dokumente stütze, so Rokem weiter, baue das Theater »in erster Linie auf das Vermögen der Schauspieler, die Zuschauer während der Aufführung davon zu über-

43 So die Definition in: Daniel Fulda: Art. »Historiographie«, in: Stefan Jordan (Hg): *Lexikon der Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2002, S. 152-155, hier S. 152.

44 Freddie Rokem: *Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater*, Berlin 2012, S. 38.

zeugen, dass etwas aus der ›wirklichen‹ historischen Vergangenheit auf der Bühne gezeigt worden ist.«⁴⁵

Sicherlich trägt die Performance der Sängerin Jennifer Zetlan – ihre gesangliche Brillanz bei exzellenter Textverständlichkeit und parodistisch treffendem Spiel – entscheidend dazu bei, dass *The Classical Style* als Musikgeschichtstheater überzeugt. Die gegengeschlechtliche Besetzung – Mozart in Gestalt einer Sängerin – lässt sich dabei einerseits als Mozartreferenz lesen,⁴⁶ ist aber vermutlich vor allem auf opernpraktischen Überlegungen zurückzuführen: So bildet die Komponistentrias Mozart (Sopran), Haydn (Tenor) und Beethoven (Bass) ein stimmlich ausgewogenes Terzett. Dass das Orchester in der Ojai-er Uraufführung auf der Bühne platziert ist, mag ebenfalls praktischen Erwägungen geschuldet sein und führt dazu, dass Musik und Musizieren in dieser Inszenierung von *The Classical Style* unmittelbar in die Bühnenhandlung integriert sind. Musikalische Aufführung und Aufführung von Geschichte durchdringen sich hier also gegenseitig.

Aber steht hier tatsächlich die *historiographische* Glaubwürdigkeit der Oper auf dem Spiel? Oder doch eher die *musikalische*? Und ist das überhaupt eindeutig zu trennen? Denn »Tatsächlichkeitsansprüche« hinsichtlich vergangener Wirklichkeit erhebt die oben beschriebene Szene in hohem Maße auf musikalischer Ebene, und zwar nicht nur durch die Aufführung, sondern auch durch Steven Stuckys intertextuelles Komponieren. Stil-Adaptionen wie die *aria infuriata*, etablierte musikalische Gesten (etwa das erwähnte Streicher-*furioso*) und musikalische Zitate (hier z. B. der Beginn von Mozarts Klavierkonzert in d-moll KV 466 sowie ein Motiv aus Wagners *Tristan und Isolde*, vgl. Abb. 1, T. 99 bzw. 103) erzeugen einen Wiedererkennungseffekt, der die Szene für ein entsprechend kundiges Publikum musikalisch konkretisiert und historisiert. Die Mozartfigur auf der Bühne wird also u. a. dadurch als solche erkennbar und glaubwürdig, dass sie musikalisch (zumindest teilweise) im Mozartschen Idiom gestaltet ist.⁴⁷

Dass eine solche musikalische Historisierung durchaus mehrschichtig sein kann, zeigt das *Tristan*-Zitat, wenn Mozart über den Namen »Amadeus« singt: Vom historischen Subtext wechselt die Musik hier zum thematischen: Das Cello-Motiv leitet in *Tristan und Isolde* den Liebesdialog der zwei Hauptfiguren ein,⁴⁸ die sich an dieser Stelle der Oper (nachdem sie versehentlich den Liebes- statt den Todestrank

45 Ebd., S. 53.

46 Als Anspielung auf die im europäischen Musiktheater des 18. Jahrhunderts etablierte Praxis der Hosenrolle, für die insbesondere die Rolle des Cherubino in Mozarts *Le nozze di Figaro* ikonisch geworden ist. Eine besondere Tradition der Mozartdarstellung durch Frauen – dem Konzept der ›männlich verkleideten Schönheit‹ folgend – findet sich zudem im japanischen Musiktheater. Vgl. dazu den Beitrag von Akiko Yamada in diesem Band.

47 Vgl. zu anderen Formen der Authentisierung von Komponistenfiguren – insbesondere durch Rückgriff auf bekannte Anekdoten – den Beitrag von Daniel Samaga in diesem Band.

48 Richard Wagner: *Tristan und Isolde* WWV 90, Partitur, Budapest 1994, S. 112.

zu sich genommen haben) zum ersten Mal gegenseitig mit Namen ansprechen – Liebes- und Namensdiskurs fallen hier also sowohl sprachlich (Amadeus als der Gott liebende bzw. von Gott geliebte), als auch musikalisch in eins. Gleichzeitig bewegen wir uns als Hörer*innen plötzlich in einer ganz anderen Klang-Zeit, und dies vor allem harmonisch: Vom klaren g-moll des Zornesmotivs in Takt 99 moduliert Stucky zunächst in die Tonikaparallele Es-Dur. Was als Bestätigung der Es-Dur-Kadenz beginnt, löst sich in einen durch Vorhalte bereits gebrochenen Trugschluss auf der Medianten Ces-Dur auf (T. 105), die allerdings, angereichert mit der Sexte *as*, sofort zum *as*-moll-Septakkord umgedeutet wird und als phrygischer Halbschluss auf B-Dur endet (T. 106), dabei an das Schicksalsmotiv aus dem *Ring* erinnernd. Statt mit klassischer Funktionsharmonik haben wir es hier also mit einem kurzen Ausflug in die romantisch erweiterte Tonalität Wagnerscher Prägung zu tun. Konsequente Fortschreibung des *Tristan*-Zitats oder kompositorischer Kommentar zum »klassischen Stil«? Möglicherweise beides.

Ob es sich bei den musikalischen Anspielungen in *The Classical Style* um genuine Zitate oder um typische Floskeln handelt, die sehr geschickt im Stile von Mozart, Wagner und anderen komponiert sind, ist oft kaum zu unterscheiden: »[...] a good deal of the Stucky style here is necessarily a pastiche«, bemerkt entsprechend ein Kritiker in der *Los Angeles Times*. »He subtly interweaves quotes of Haydn, Mozart and Beethoven with made-up classical riffs and elements of Stucky's own music, adeptly moving us not only back and forth through history but also through reality and fantasy.«⁴⁹ Für den Rezensenten scheint es also vor allem der kompositorische Pastiche-Charakter⁵⁰ zu sein, mithilfe dessen der Komponist die Hörer*innen gewissermaßen durch die historischen Dimensionen der Oper führt, zugleich aber auch durch deren wirklichkeitsnahe und fantastische Elemente.

Dieser durchaus variable »Tatsächlichkeitsanspruch« von *The Classical Style* ist der zweite Einwand, den man gegen die Betrachtung von Musikgeschichtstheater als historiographisches Genre erheben könnte – man denke nur an die Scrabble-spielende Komponistentrias im Himmel. Allerdings ist ein derartiges Mischverhältnis faktualer und fiktionaler Aspekte für populäre Geschichtskulturen generell typisch: »Fakten und Imaginäres gehen Synthesen ein«, wie Barbara Korte und Sylvia Paetschek schreiben, »die dazu beitragen, Geschichte spannend und für die Lebenswelt der Rezipienten anschlussfähig zu machen. Oft werden explizit »Brücken« zwischen Gegenwart und Vergangenheit gebaut. Identifikationsangebote werden durch personalisierte und affektive Elemente unterstrichen.«⁵¹

49 Mark Swed: »Classical Style« at Ojai Music Festival Draws on Wit, Wisdom«, in: *Los Angeles Times*, 17.06.2014, in: <https://www.ojaifestival.org/classical-style-reviews/> (abgerufen am 22.01.2019).

50 Vgl. zum Konzept des Pastiche im populären Musiktheater die Beiträge von Nils Grosch und Carolin Stahrenberg in diesem Band.

51 Korte und Paetschek, »Geschichte in populären Medien und Genres«, S. 15.

Solche Interferenzen zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Verfahren und Ansprüchen teilt das Musikgeschichtstheater grundsätzlich mit anderen Formen der Geschichtsschreibung, wie die narratologisch ausgerichtete Geschichtstheorie der letzten Jahrzehnte vielfach gezeigt hat.⁵² Während dort jedoch vor allem das Verhältnis von Literatur und Geschichte, also sprachlich-textuelle Verfahren, im Mittelpunkt standen,⁵³ lassen sich am Gegenstand Musikgeschichtstheater geschichtstheoretische Fragen aufwerfen, die Musik als Klang- und Aufführungskunst zum Ausgangspunkt nehmen, etwa anknüpfend an Carolyn Abbates Überlegungen zur lebendigen Hörgegenwart musikalischer Aufführungen und zu den entsprechenden »drastischen« und/oder »gnostischen« Qualitäten von Musik. Diese Unterscheidung gehe, so Abbate, über den gedachten Gegensatz von Musikpraxis und Musiktheorie hinaus, »because drastic connotes physicality, but also desperation and peril, involving a category of knowledge that flows from drastic actions or experiences and not from verbally mediated reasoning. Gnostic as its antithesis implies not just knowledge per se but making the opaque transparent, knowledge based on semiosis and disclosed secrets, reserved for the elite and hidden from others.«⁵⁴ Gedanklich bewegt sich Abbate hier in ähnlichen Bahnen wie Charles Dufresny in seiner eingangs zitierten Unterscheidung in (sprachlich-argumentativ-rationales) »raisonnement« und (musikalisch-tänzerisch-gestisches) »Lieder denken« oder »Klänge äußern«, auch wenn die kulturtheoretischen Bewertungen beider Autor*innen jeweils unterschiedlich gelagert sind. Ich betrachte nun beide Konzepte – das »Drastische« und das »Gnostische« – weniger als Gegensätze, denn als mehr oder weniger simultane Wahrnehmungsprinzipien von Musik, deren Gewichtung von den jeweiligen Hörer*innen und Aufführungssituationen abhängt.

Für ein Nachdenken über Musikgeschichte ist das deshalb interessant, weil es den Blick auf musikalische Wissensformen und Erfahrungsebenen lenkt, die im Musikgeschichtstheater nicht nur das Musikerlebnis, sondern auch das Geschichtserlebnis prägen, also Körperlichkeit, emotionale Kraft sowie ein Handlungs- und Erfahrungswissen jenseits der Sprache, genauso wie ein potentiell aufklärerischer Deutungs- oder gar Entschlüsselungsimpuls (etwa im Umgang mit musikalischer Intertextualität) und sprachlich gefasstes, im klassischen Sinne

52 Vgl. grundlegend: Hayden White: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973; Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*, Berlin und New York 1996. Vgl. überblicksartig auch: Franziska Metzger: *Geschichtsschreibung und Geschichtsdenken im 19. und 20. Jahrhundert*, Bern u.a. 2011, S. 60-70.

53 Vgl. z.B. Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin 2002.

54 Carolyn Abbate: »Music – Drastic or Gnostic«, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), H. 3, S. 505-536, hier S. 509f.

aufschreibbares Wissen. Wie sich dabei ästhetische und epistemische Konzepte jeweils überlappen, ist nicht nur für performative Auseinandersetzungen mit Musikgeschichte eine wichtige Frage, sondern im Grunde für jede Art von Musikgeschichtsschreibung.⁵⁵ Insofern vermag ein Genre, das »Lieder denkt« und »Klänge äußert«, das geschichtstheoretische »raisonnement« durchaus anzuregen.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Ojai Music Festival: *Ojai Music Festival 2014: World Premiere of »The Classical Style: An Opera (Of Sorts)«*, eingestellt am 24.07.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=q1Iofbs554A> (abgerufen am 15.01.2021).
- Charles Rosen: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1971.
- Louis Schubert und Gustav Raeder: *Faustina Hasse oder Das Concert auf dem Königstein. Komische Oper in drei Aufzügen*, Libretto, Dresden ca. 1879.
- Steven Stucky und Jeremy Denk: *The Classical Style. An Opera (of Sorts)*, Partitur, King of Prussia, Pens. 2014.
- Steven Stucky und Jeremy Denk: *The Classical Style. An Opera (of Sorts)*, Klavierauszug, King of Prussia, Pens. 2015.
- Mark Swed: »»Classical Style« at Ojai Music Festival Draws on Wit, Wisdom«, in: *Los Angeles Times*, 17.06.2014, in: <https://www.ojaifestival.org/classical-style-reviews/> (abgerufen am 22.01.2019).
- Louis Travenol und Jacques Bernard Durey de Noinville: *Histoire du théâtre de l'Opéra en France depuis l'établissement de l'Académie de musique jusqu'à présent*, Paris 1753.
- Richard Wagner: *Tristan und Isolde* WWV 90, Partitur, Budapest 1994.

Literatur

- Carolyn Abbate: »Music – Drastic or Gnostic«, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), H. 3, S. 505–536.
- Frieder von Ammon: »Opera on Opera (on Opera). Selfreferential Negotiations of a Difficult Genre«, in: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hg.): *Self-Reference in Literature and Music* (Word and Music Studies 11), Amsterdam und New York 2010, S. 65–85.

55 Vgl. Anna Langenbruch: »Geschichte polyphon. Zur Histoire croisée als Methode der musikwissenschaftlichen Exil- und Migrationsforschung«, in: Wolfgang Gratzer u.a. (Hg.): *Musik und Migration. Ein Theorie- und Methodenhandbuch*, Münster, Druck in Vorbereitung (erscheint vsl. 2021), insb. den Abschnitt »Stimm-Kreuzungen? Geschichte polyphon«.

- Elizabeth C. Bartlet: »A Musician's View of the French Baroque after the Advent of Gluck: Grétry's *Les trois âges de l'opéra* and its Context«, in: John Hajdu Heyer (Hg.): *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge 1989, S. 291-318.
- Thomas Betzwieser: »Komponisten als Opernfiguren. Musikalische Werkgenese auf der Bühne«, in: Annegrit Laubenthal (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, S. 511-522.
- Ursula Canton: *Biographical Theatre. Re-Presenting Real People?*, Basingstoke 2011.
- Julia Cloot, Marion Saxer und Christian Thorau: »Vorwärtsgewandtes Rückspiegeln: Bearbeitung, Aneignung und Geschichtsverständnis im zeitgenössischen Komponieren«, in: dies. (Hg.): *Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik*, Mainz 2010, S. 7-23.
- Hermann Danuser: *Metamusik*, Schliengen 2017.
- Mark Darlow: *Dissonance in the Republic of Letters. The Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, London 2013.
- Christine Fornoff-Petrowski: *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur*, Köln u.a., im Druck (erscheint vsl. 2021).
- Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*, Berlin und New York 1996.
- Daniel Fulda: Art. »Historiographie«, in: Stefan Jordan (Hg.): *Lexikon der Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2002, S. 152-155.
- Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin 2002.
- Daniel Fulda: »Geschichte – erzeugt, nicht gegeben. Wie viel Historisierung können Klänge leisten?«, in: Anna Langenbruch (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 21-40.
- Andrea Harrandt: »Haydn, Mozart und Schubert auf der Bühne. Komponisten als Operettenhelden«, in: Uwe Harten (Hg.): *Bruckner-Symposium Künstler-Bilder. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1998*, Wien 2000, S. 117-128.
- Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater. Formen der »Living History«*. Eine Typologie (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen / History in Popular Cultures 10), Bielefeld 2013.
- Arnold Jacobshagen: »Les trois âges de l'opéra: Repertoirestruktur und ›Alte Musik‹ an der Pariser Oper zwischen Ancien Régime und Restauration«, in: László Dobozay (Hg.): *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus, Budapest & Visegrád*, 2000, Bd. 1, Budapest 2003, S. 227-243.
- Arnold Jacobshagen: »Mythos Pergolesi. Der Komponist als Opernheld«, in: Anna Langenbruch (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 159-182.

- Barbara Korte und Sylvia Paetschek: »Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel«, in: dies. (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009, S. 9–60.
- Anna Langenbruch: »Wenn Geschichte klingt. Musikgeschichte auf der Bühne als geschichtstheoretischer Impuls«, in: dies. (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 73–98.
- Anna Langenbruch: »Von komponierten Geschichten, musikalischen Rätseln und dem Wissen des Publikums: Musikgeschichtstheater als Wissensspeicher«, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), H. 2, S. 169–176.
- Anna Langenbruch: »Geschichte polyphon: Zur Histoire croisée als Methode der musikwissenschaftlichen Exil- und Migrationsforschung«, in: Wolfgang Grätzer u.a. (Hg.): *Musik und Migration. Ein Theorie- und Methodenhandbuch*, Münster, Druck in Vorbereitung (erscheint vsl. 2021).
- Judith Irene Lochhead und Joseph Henry Auner (Hg.): *Postmodern Music / Postmodern Thought* (Studies in Contemporary Music and Culture 4), New York 2002.
- Jean-François Lyotard: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979.
- Susan Matisoff: *The Legend of Semimaru. Blind Musician of Japan*, New York u.a. 1978.
- Franziska Metzger: *Geschichtsschreibung und Gedächtnis im 19. und 20. Jahrhundert*, Bern u.a. 2011.
- Herman Paul: *Key Issues in Historical Theory*, London u.a. 2015.
- Simon Reynolds: *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London 2011.
- Freddie Rokem: *Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater*, Berlin 2012.
- Jörn Rüsen: *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln u.a. 2013.
- Jörn Rüsen: »Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken«, in: Klaus Füssmann, Heinrich Theodor Grütter und Jörn Rüsen (Hg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Köln 1994, S. 3–26.
- Johannes Streicher: »Komponistenopern und Primadonnentheater. Topoi der deutschen Sicht auf Italien um 1900«, in: Sebastian Werr und Daniel Brandenburg (Hg.): *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, Münster 2004, S. 225–240.
- Melanie Unseld: »Biographische Erzählungen auf der Bühne. Musiktheater: Oper, Operette, Musical«, in: Christian Klein (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart und Weimar 2009, S. 148–153.
- Michael Werner und Bénédicte Zimmermann: »Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité«, in: dies. (Hg.): *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris 2004, S. 15–49.
- Hayden White: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

Sarah Willner, Georg Koch und Stefanie Samida (Hg.): *Doing history. Performative Praktiken in der Geschichtskultur* (Edition Historische Kulturwissenschaften 1), Münster 2016.

