

Mythos Mittelalter – Mythos Moderne

Geschichtsbilder im zeitgenössischen Musiktheater

Andrea Schindler

»John F. Kennedy wurde nicht zuletzt durch das tödliche Attentat auf ihn am 22. November 1963 in Dallas zu einem Helden stilisiert. Der Mythos Kennedy ist bis heute ungebrochen. David T. Little schuf mit seiner 2016 in Texas uraufgeführten Oper ein Werk, das den letzten Lebensstunden dieses amerikanischen Präsidenten nachspürt. Little schreibt selbst dazu: »Wir projizieren unsere Sorgen, Ängste und Hoffnungen in seinen Mythos. [...] Und obwohl sich die Oper emotional mit dem Präsidenten und Frau Kennedy identifiziert, ist es auch unsere Geschichte. Daher ist diese Oper keine dokumentarische Aufarbeitung der historischen Ereignisse, zeigt nicht das Attentat selbst, sondern in einer traumähnlichen Struktur erscheinen Nikita Chruschtschow, der Regierungschef der Sowjetunion, Lyndon B. Johnson, der US-Vizepräsident, und weitere Politiker im Hotelzimmer von Jackie und John F. Kennedy in der Nacht vor seiner Ermordung. Der Zuschauer wird in ein Kaleidoskop der Ereignisse und Themen hineingezogen, die teils vom Heldenmythos überformt und teils erschreckend aktuell sind. Das Volk [...] kommentiert die Geschehnisse im Stil eines antiken Tragödienchors, während das Ehepaar Kennedy seine Gefühle und Gedanken verhandelt.«¹

Mit diesen Worten beginnt die Homepage zur Produktion *JFK. Oper in 31 Momenten und einem Prolog* des Staatstheaters Augsburg, an dem die amerikanische Oper von David T. Little und Royce Vavrek am 24.03.2019 ihre europäische Erstaufführung erlebte.² Die wenigen Zeilen verraten einiges über Rezeptionsprozesse im Allgemeinen und in der Oper im Besonderen: Zum einen geht es (häufig) um Helden oder solche, die dazu gemacht werden³ – nicht zuletzt werden so aus Geschichte Geschichten. Zum anderen entstehen auf diese Weise neue, moderne Mythen.

1 <https://staatstheater-augsburg.de/jfk> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

2 Die Uraufführung (im Folgenden: UA) fand 2016 in Fort Worth, Texas, statt.

3 Ich verzichte hier und im Folgenden auf den letztlich unmöglichen Versuch einer gattungs- und zeit-übergreifenden Definition von Helden oder Heroen und lege Exorbitanz und außerordentliche Leistung (ob tatsächlich oder zugeschrieben) als gleichsam kleinsten gemeinsamen Nenner zugrunde, wobei der Akt der (Helden-)Erzählung konstituierend für die Helden

Der Versuch einer allgemeingültigen überzeitlichen Definition von ›Mythos‹ würde hier »vor dem Hintergrund einer beinahe unüberschaubaren Vielzahl wissenschaftlicher Definitionsversuche und Mythostheorien«⁴ ebenso scheitern wie bei den ›Helden‹. Udo Friedrich und Bruno Quast führen diese Undefinierbarkeit des Mythos in einem Versuch der (Teil-)Definition auf dessen Eigentümlichkeit zurück: »Denn der Mythos lässt sich als das Andere der Vernunft verstehen, das sich einer vollständigen rationalen Auflösung entzieht.«⁵ Unser Unvermögen einer umfassenden Definition liegt damit im Mythos selbst begründet. Dem ursprünglichen Wortsinn nach sind Mythen zunächst Erzählungen;⁶ gemeinsam sind den verschiedenen Mythosbegriffen – Aleida und Jan Assmann nennen sieben⁷ – die schon genannte Distanz zur Rationalität, eine Differenz zur (faktischen) Realität (wobei durchaus an diese Realität angeschlossen wird) sowie das identitätsstiftende Potential, das diesen »literarische[n] Narrativ[en]«⁸ innewohnt. Dies ist gerade auch »in der Alltagssprache nachvollziehbar«, wenn der Begriff Mythos auf der einen Seite abwertend etwas als »zweifelhaft, unwahr oder ideologisiert«⁹ bezeichnet, auf der anderen Seite Personen oder Ereignisse durch die Benennung als Mythos überhöht werden – Distanz zur Rationalität und Differenz zur Realität sind, wenn auch in verschiedenem Maß, jeweils vorhanden. Das identitätsstiftende Potential von Mythen hat u.a. Stephanie Wodianka in ihrer Studie zu »Mythos und Geschichte« deutlich gemacht; sie beschreibt Mythos als »kollektive Erinnerungsform«¹⁰,

und Heroen ist. Heroisierung meint damit die (Er-)Schaffung von Helden über zielgerichtete Narrative und Narrationen.

- 4 Mayer, Uwe: *Der Mythos als Zeugnis des Fremden. Mythostheorie und englische Literatur im Zeichen mythologischer Alterität* (= *Komparatistische Studien/Comparative Studies*, Bd. 60), Berlin/Boston 2018, S. 1. Mayer (S. 8) stellt pointiert fest, »dass der Mythosbegriff – wenn man es zugespitzt formuliert – die vielleicht größte Herausforderung für die Mythosforschung darstellt«. Vgl. dazu u.a. auch Wodianka, Stephanie: *Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifika der Mittelalterkonjunktur* (= *spectrum Literaturwissenschaft – spectrum Literature*, Bd. 17), Berlin/New York 2009, S. 13.
- 5 Friedrich, Udo/Quast, Bruno: »Mediävistische Mythosforschung«, in: dies. (Hg.), *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit* (= *Trends in Medieval Philology*, Bd. 2), Berlin/New York 2004, S. IX-XXXVII, hier S. X.
- 6 Vgl. zur nicht ganz geklärten Etymologie Assmann, Aleida/Assmann, Jan: »Mythos«, in: Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Karl-Heinz Kohl (Hg.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. IV, Stuttgart/Berlin/Köln 1998, S. 179-200, hier S. 181.
- 7 Vgl. A. Assmann/J. Assmann: »Mythos«, S. 179f. Vgl. dazu die jeweiligen knappen Überblicksdarstellungen u.a. bei U. Friedrich/B. Quast: »Mediävistische Mythosforschung«, oder ausführlicher bei U. Mayer: *Der Mythos*, S. 13-40.
- 8 U. Mayer: *Der Mythos*, S. 15.
- 9 Ebd., S. 16. Ersteres nennen A. Assmann/J. Assmann: »Mythos«, S. 179, den polemischen Mythosbegriff, M1: »In diesem Sinne nennen wir auch heute im alltäglichen Sprachgebrauch eine Sache einen Mythos«, wenn sie uns als überwunden gilt.
- 10 S. Wodianka: *Zwischen Mythos und Geschichte*, S. 18.

denn Erinnerungen und Erzählungen eines Einzelnen können keine Mythen werden. Dieser Faktor des Kollektiven kann Mythen zu identitätsstiftenden Erzählungen machen wie etwa bei Gründungsmythen, aber auch bei modernen Mythen (in beiden genannten alltagssprachlichen Bedeutungen), die Narrative der Geschichte (wie im Fall *JFK*) oder von Geschichten (wie bei *Game of Thrones*) sind; Erzählungen über John F. Kennedy verselbständigen und verfestigen sich genauso wie die über *Game of Thrones*.

Darüber hinaus wird – um auf das Anfangszitat zurückzukommen – Vergangenheit nicht um ihrer selbst willen rezipiert, sondern sie dient als Projektionsfläche für die jeweilige Gegenwart und kann dies sein, weil sie »auch unsere Geschichte« ist – wie man an der Erstaufführung der Oper in Augsburg sieht, wird die eigentlich US-amerikanische Geschichte auch für Europa bzw. Deutschland als Teil der »eigenen Geschichte« reklamiert. Bei *JFK* kommt sicherlich der Aspekt der Zeitgeschichte dazu: Viele Besucher*innen der Aufführungen haben vermutlich Erinnerungen an den Präsidenten und dessen Ermordung, so dass Person und Ereignis bzw. die Erinnerung an das eigene Erleben tatsächlich zur eigenen Geschichte gehören. Nicht unerwartet heißt es daher weiter auf der Homepage: »Ein faszinierender Stoff in einer mitreißenden Musiksprache, das [sic!] zur Auseinandersetzung mit der Historie sowie mit aktueller Politik anregt.«¹¹

Dass sich am Umgang mit und am Verhältnis zur Vergangenheit im Musiktheater nicht grundsätzlich etwas geändert hat, zeigt ein Blick auf Richard Wagner, den »Mittler des Mittelalters«¹². Volker Mertens hat für dessen Art der Mittelalterrezeption ähnliches festgestellt, wie es für *JFK* beschrieben wurde: Es geht im Wesentlichen nicht um Mittelalter, sondern um Helden, um Rückprojektion und den »Mythos« der eigenen Zeit.¹³ Dabei ist – bei wachsender zeitlicher Entfernung – zu beobachten, dass die Faszination des Mittelalters als Stofflieferant von Beginn der Operngeschichte bis heute ungebrochen ist. Gleiches gilt im Übrigen für die Antike, die gleichsam den Ursprung der Oper bildet. Ganz im Geiste des Humanismus wird in der meist als »erste Vertreterin der Gattung« bezeichneten Oper *Dafne* von Jacopo Peri und Ottavio Rinuccini vom Ende des 16. Jahrhunderts Ovid rezipiert und musikalisch in die neue Zeit versetzt.¹⁴ Spätestens mit Jean-Baptiste

11 https://staatstheater-augsburg.de/pressemitteilung_jfk (letzter Zugriff: 23.12.2021).

12 So betitelt Peter Wapnewski programmatisch einen Essay über den *Tristan*-Stoff von Gottfried über Wagner bis Thomas Mann, vgl. ders.: Richard Wagner. Die Szene und ihr Meister, Berlin 2010, S. 31–101.

13 Vgl. dazu Mertens, Volker: »Richard Wagner und das Mittelalter«, in: Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hg.), Richard-Wagner-Handbuch, Stuttgart 1986, S. 19–59.

14 Nebenbei: Diese Oper birgt ebenfalls Freiraum für Mythisierung, denn sie hat als erste ihrer Art einen Sonderstatus und ist nur in wenigen Fragmenten überliefert. Gleiches gilt im Übrigen für *Daphne*, die »erste deutsche Oper« (Wagner, Heinz: Das große Handbuch der Oper. 3., stark erweiterte Aufl. Wilhelmshaven 1999, S. 1016) aus dem Jahr 1627, deren Libretto Martin

Lullys Opern *Amadis* und *Roland* aus den Jahren 1684/1685 betritt das Mittelalter die Opernbühne.¹⁵

Auch in diesen sogenannten Mittelalteroperen¹⁶ wird Vergangenheit erinnert und der jeweiligen Gegenwart anverwandelt, es manifestieren sich somit auch hier Geschichtsdenken und Geschichtsbewusstsein. Bevor es um konkrete Beispiele gehen soll, noch ein paar wenige Worte zu den methodischen Grundlagen. Das große Feld der Mittelalterrezeptions-Forschung ist zwar kaum abschließend, aber vielfältig dargestellt und diskutiert worden,¹⁷ so dass hier auf entsprechende Hinweise verzichtet werden kann. Doch zum einen sind Opern bzw. dem Musiktheater bestimmte Arten des Erzählens eigen, die skizziert werden sollen – vorausgesetzt sei dabei, dass im Musiktheater nicht nur der Text, sondern auch die Musik (der musikalische Text!) narrativ ist, d.h. Erzählungen evozieren kann (was in der Narratologie keineswegs unumstritten ist), zum anderen soll es im Folgenden um Mittelalter-, also Geschichtsbilder gehen, die ebenfalls näher zu bestimmen sind.

Erzählen im Musiktheater

Vergleicht man den Umfang eines Librettos mit dem Text eines Schauspiels von gleicher Spieldauer, fällt die relative Kürze des Librettos auf. Dies hängt freilich mit der Vertonung des Textes zusammen, aber auch mit den in der Oper bzw. im Musiktheater speziellen Zeitstrukturen, die von Diskontinuität geprägt sind im Gegensatz zum (meist) kontinuierlich erzählten Schauspiel.¹⁸ Gerade in der »klas-

Opitz nach Rinuccinis Text verfasst hat, das von Heinrich Schütz vertont wurde: Auch dieser musikalische Text ging verloren.

- 15 Während diese Opern wohl eher unbekannt sind, wird beispielsweise Vivaldis *Orlando furioso* aus dem Jahr 1727 nach wie vor auf den Bühnen gespielt. Insgesamt bleibt das Mittelalter aber im 17. und 18. Jahrhundert eher ein Randthema.
- 16 So bezeichnet u.a. Jens Malte Fischer Opern mit mittelalterlichen Sujets, vgl. ders.: »Singende Recken und blitzende Schwerter. Die Mittelalteroper neben und nach Wagner – ein Überblick«, in: Peter Wapnewski (Hg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium* (= Germanistische Symposien Berichtsbände, Bd. 6), Stuttgart 1986, S. 511–530.
- 17 Vgl. u.a. Herweg, Mathias/Keppler-Tasaki, Stefan: »Mittelalterrezeption. Gegenstände und Theorieansätze eines Forschungsgebiets im Schnittpunkt von Mediävistik, Frühneuzeit- und Moderneforschung«, in: dies. (Hg.), *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur* (= Trends in Medieval Philology, Bd. 27), Berlin/Boston 2012, S. 1–12; Schindler, Andrea: *Mittelalter-Rezeption im zeitgenössischen Musiktheater. Katalog und Fallstudien* (= *Imagines Medii Aevi*, Bd. 23), Wiesbaden 2009, S. 13–17.
- 18 Vgl. Dahlhaus, Carl: »Zeitstrukturen in der Oper«, in: ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München/Salzburg 1983, S. 25–32, hier S. 25; Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 6–14.

sischen« Oper wechselt der Erzählmodus zwischen Stillstand und Fortgang, zwischen kontemplativem Ensemble, in dem Zustände und Gefühle besungen werden, und dem Rezitativ, das die Handlung voranbringt. Dies wandelt sich freilich im Laufe der Zeit: Der intensive Einsatz von Rap etwa in Lin-Manuel Mirandas Musical *Hamilton* (UA: New York 2015) führt streckenweise zu einer dem Schauspiel ähnelnden kontinuierlichen Erzählweise – auch wenn auf den »gedehnte[n] Augenblick«¹⁹ nicht verzichtet wird; mit diesem Mittel kann im Musiktheater (ähnlich wie auch in der Epik)²⁰ ein Moment auch seiner Bedeutung entsprechend lang dauernd dargestellt werden (ein ähnliches Verfahren wie die [nicht nur] aus der mittelalterlichen Malerei bekannte Bedeutungsperspektive). Dies führt letztlich, ganz pragmatisch, dazu, dass die notwendige dramatische Kürzung eines Stoffes in der Regel für ein Libretto noch drastischer ausfällt als für ein Schauspiel.

Diese Kürze und die Möglichkeit zur musikalischen Darstellung von Gefühlen sind Gründe für die besondere paradigmatische Struktur, in der in Bildern personelle Konstellationen und emotionale Zustände erzählt werden. Im Zentrum eines Librettos steht daher häufig nicht die Entwicklung eines Konflikts wie im Schauspiel, sondern »eine zentrale Opposition [...], die in unterschiedlichen Figuren verkörpert und in der Situationenfolge des Syntagmas von allen Seiten beleuchtet wird«²¹.

Die Musik fungiert dabei als Erzählinstanz, die beschreibt, kommentiert oder auch das Gegenteil dessen behauptet, was dargestellt bzw. gesungen wird.²² So kann sie beispielsweise auch politische Aussagen transportieren. Am »ohrenfälligsten« ist dies in letzter Zeit wohl in *Hamilton* geschehen: Die zum Großteil auf afro-amerikanischen Wurzeln basierende Musik und die Besetzung²³ fast ausnahmslos mit Künstler*innen afroamerikanischer oder puerto-ricanischer Herkunft schreibt zwar nicht die Geschichte um, reklamiert aber diese in der Rezeption »weiße« Geschichte auch für andere Teile der US-amerikanischen Bevölkerung.

Bei einer Umsetzung eines Stoffes im Musiktheater, namentlich in der Oper, kommt dem Potential eines Stoffes für dramatische Bilder eine bedeutende Rolle

-
- 19 Dahlhaus, Carl: »Zur Methode der Opern-Analyse«, in: ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper, S. 9-17, hier S. 10.
 - 20 Vgl. dazu u.a. Halliwell, Michael: »Narrative Elements in Opera«, in: Walter Bernhart/Steven Paul Scher/Werner Wolf (Hg.), Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997 (= Word and Music Studies, Bd. 1), Amsterdam/Atlanta, GA 1999, S. 135-153.
 - 21 A. Gier: Das Libretto, S. 9. Vgl. zum Libretto auch A. Schindler: Mittelalter-Rezeption, S. 8-12.
 - 22 Dies leistet Musik immer, nicht nur im »Spezialfall« der von Richard Wagner etablierten Leitmotiv-Technik (vgl. dazu etwa Wald-Fuhrmann, Melanie/Fuhrmann, Wolfgang: Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner, Kassel 2013).
 - 23 Vgl. die Aufführungsaufnahme bei Disney+ (USA 2020, R.: Thomas Kail). (vgl. https://www.imdb.com/title/tt8503618/?ref_=fn_al_tt_1 (letzter Zugriff: 23.12.2021).

zu. Die Affinität dazu dürfte in Literatur und Geschichte in ähnlicher Weise vorhanden sein – zumindest in der Weise, in der häufig Geschichte rezipiert wird, nämlich in (bildhaften) Ausschnitten, die entweder prototypisch für einen bestimmten Zeitabschnitt stehen oder große Wendepunkte im Lauf der Geschichte darstellen. So genügt etwa das Bild des vor dem Ehrenmal der Helden knienden Willy Brandt ebenso wie das Bild des im Lincoln Continental sitzenden Ehepaars Kennedy, das Bild von Menschenmassen mit schwarz-rot-goldenen Fahnen am Brandenburger Tor auf und vor der Mauer oder das Bild eines Flugzeugs, das auf die bereits brennenden Zwillingstürme zufliegt, um nicht nur die entsprechenden Ereignisse aufzurufen, sondern auch die historischen wie privaten und emotionalen Kontexte.

Die genannten narrativen Techniken treffen freilich keineswegs auf alle Opern zu und sind mitnichten im Schauspiel (oder in anderen Gattungen) nie anzutreffen. Doch sie sind dennoch tendenziell typisch für Musiktheater, und gerade das Erzählen in Bildern und die zusätzliche Erzählinstanz der Musik haben massiven Einfluss auf die Rezeption dessen, was auf der Bühne zu sehen und zu hören ist, auch auf das vermittelte Geschichtsbild.

Geschichtsbilder²⁴

Gegenstand des Erzählens, des ›Aufzählens‹, des ›geordneten Berichtens‹,²⁵ ist zunächst die Vergangenheit – Erzählungen über Zukünftiges (etwa in der Science Fiction) oder (rein) Fiktives (etwa in der Fantasy) sind sicher nicht ursprünglich (und es könnte diskutiert werden, wie viel Vergangenheit auch in ihnen notwendigerweise enthalten ist). Durch den Akt des Erzählens werden aus Geschichte Geschichten; das Erzählte wird strukturiert, in einen Zusammenhang gebracht, kausal verbunden etc.²⁶ Daher bieten Erzählungen über Vergangenes – ob mündlich oder schriftlich, ob historiographisch oder literarisch – nie *die* Geschichte, son-

24 Vgl. zum Folgenden Schindler, Andrea: Wege in die Geschichte durch Erzählen von Vergangenheit in der Frühen Neuzeit (= Imagines Medii Aevi, Bd. 51), Wiesbaden 2020, S. 3-11.

25 Vgl. zur Etymologie von ›erzählen‹ u.a. Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von Elmar Seebold, 23., erweiterte Aufl., Berlin/New York 1995, S. 233a.

26 Auf die entsprechende Nähe von Historiographie und Literatur im engeren Sinn hat bereits Hayden White hingewiesen, vgl. ders.: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses, Einführung von Reinhart Kosellek. Aus dem Amerikanischen von Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann (= Sprache und Geschichte, Bd. 10), Stuttgart 1989.

dern Geschichtsbilder, Bilder von »Segmente[n] der Geschichte«²⁷, die auch bei allem Bemühen um Objektivität durch den Erzähler persönlich geprägt sind. Dieses Erzählen und Erinnern in (Geschichts-)Bildern macht die Affinität von Geschichtsrezeption und musiktheatralem Erzählen deutlich.

Die dem Erzählen (nicht nur) von Geschichte innewohnende Subjektivität, die nicht zuletzt der Subjektivität der Erinnerung entspringt, liegt bereits in der notwendigen Auswahl des Erzählten begründet, aber freilich auch in der nicht zu umgehenden eigenen lokalen, temporalen, kulturellen etc. Gebundenheit. Hinzu kommen Intentionen bis hin zu politisch-ideologischen Absichten, die das Erzählte unter Umständen in enormem Maße instrumentalisieren.²⁸ Gleichwohl können diese Erinnerungszeugnisse, diese Erzählungen, diese Vergangenheitsbilder, zum kollektiven (oder individuellen) Erinnerungsort werden, so dass Rezeption von Vergangenheit zur Identitätsbildung von Einzelnen und Gruppen wie etwa Nationen beiträgt und dafür sogar notwendig ist.²⁹ In Bezug auf Musiktheater stehen dabei heute wohl weniger nationale als vielmehr kulturelle Gemeinschaften im Vordergrund, die sich auch durch eine gewisse Selbstreflexivität des Musiktheaters immer wieder bestätigen.

Die Vergangenheit, die Geschichte, wird dabei immer in Bezug zur (eigenen) Gegenwart verortet und fungiert so etwa als Belehrung (Warnung oder Vorbild) oder als Legitimation aktueller Zustände o.ä.³⁰ Die so entstandene Erzählung, gleich in welchem Medium, ob als Historiographie, literarisches Werk oder aber auch in jeder anderen Kunstform, konstituiert auf diese Weise Traditionen und Geschichte.

Im Folgenden sollen anhand weniger Beispiele ein paar Schlaglichter auf musiktheatrales Erzählen von Vergangenheit geworfen werden. Um die aktuellen Wer-

-
- 27 Goetz, Hans-Werner: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im hohen Mittelalter* (= *Orbis mediaevalis – Vorstellungswelten des Mittelalters*, Bd. 1), 2., ergänzte Aufl. Berlin 2008, S. 15. Vgl. zum Gegensatz von »Geschichtsbewusstsein« und »Geschichtsbild« ebd., S. 21f.
- 28 Vgl. zur Problematik der Erinnerung und zum Konnex von Vergangenheit, Erinnern und Gegenwart: Fried, Johannes: *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*, München 2004, S. 15, sowie ders.: »Ungeschehenes Geschehen. Implantate ins kollektive Gedächtnis – eine Herausforderung für die Geschichtswissenschaft«, in: *Millenium-Jahrbuch. Jahrbuch zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr.* 5 (2008), S. 1-36, hier S. 7.
- 29 Vgl. dazu Neumann, Birgit: »Literatur, Erinnerung, Identität«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (= *Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung*, Bd. 2), Berlin/New York 2005, S. 149-178, sowie Graus, František: *Lebendige Vergangenheit. Überlieferung im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter*, Köln/Wien 1975, S. 2.
- 30 Vgl. dazu Graus, František: »Funktionen der spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung«, in: Hans Patze (Hg.), *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter* (= *Vorträge und Forschungen*, Bd. 31), Sigmaringen 1987, S. 11-55, hier S. 11 sowie 23.

ke in die Tradition einordnen zu können, stehen am Beginn Beispiele aus dem 19. Jahrhundert, deren Art der Mittelalterrezeption prototypisch für eine Vielzahl an Bühnenwerken nicht nur dieser Zeit steht: drei Opern um Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, einen mittelalterlichen Sänger, der heute (außer vielleicht in Mainz) wohl kaum noch im kulturellen Gedächtnis verankert ist, dessen Rezeption im 19. Jahrhundert aber durchaus vielfältig war, so dass es nicht erstaunt, dass ihm (bzw. seinem Mythos) mehrere Opern gewidmet wurden.

Frauenlob

Zu Richard Wagners Lebzeiten bzw. kurz danach sind drei Opern über Frauenlob greifbar, bei dem ähnlich wie auch beim Tannhäuser früh eine Art Sagenbildung einsetzt:³¹

<i>Frauenlob</i>	<i>Frauenlob</i>	<i>Frauenlob</i>
Romantische Oper in drei Aufzügen	Oper in vier Akten	Oper in drei Akten
Musik: Eduard Lassen	Musik: Robert Schwalzm	Musik: Reinhold Becker
Text: Ernst Pasqué	Text: Wilhelm Jacoby	Text: Franz Koppel-Ellfeld
UA 1860 Hoftheater Weimar	UA 1885 Stadttheater Leipzig	UA 1892 Oper Dresden

Ohne ausführlich auf die jeweilige Handlung einzugehen, soll ein Blick auf die Figurenkonstellationen und die zentralen Handlungselemente einen Einblick in die Erzählkerne und in die Motivik geben, die in dieser Zeit in diesen Opern anhand der Figur des Sängers Frauenlob eingesetzt werden, und damit das so inszenierte Mittelalterbild skizziert werden. Auf die vielfältig vorhandenen Wagner-Parallelen, die einmal mehr die Selbstreflexivität des Musiktheaters zeigen, wird nicht im Einzelnen eingegangen.

Ernst Pasqué³² bietet eine Dreiecksgeschichte zwischen Frauenlob, Barthold Regenbogen und Hulda (vgl. Abb. 1), kombiniert mit dem Motiv des Sängerwettstreits, in das auch der aus dem *Wartburgkrieg* bekannte (und Wolframs *Parzival*

31 Vgl. zu den Frauenlob-Opern Schindler, Andrea: »Dichter und Sänger«, in: Christian Buhr/Michael Waltenberger/Bernd Zegowitz (Hg.), *Mittelalterrezeption im Musiktheater. Ein stoffgeschichtliches Handbuch*, Berlin/Boston 2021, S. 201-227, bes. S. 201-215; Disselhoff, Dennis: »Spuren Heinrichs von Meißen auf der Opernbühne – Fiktion und Rezeption in Frauenlob-Libretti des 19. Jahrhunderts«, in: Claudia Lauer/Uta Störmer-Caysa (Hg.), *Handbuch Frauenlob*, Heidelberg 2018, S. 207-233.

32 Vgl. Pasqué, Ernst: *Frauenlob. Romantische Oper in drei Aufzügen*. Musik von E. Lassen, Weimar 1860.

entlehnte) Klingsohr [sic!] integriert wird, der die teuflischen Verlockungen des Hörselbergs personifiziert. Schließlich verzichtet Frauenlob auf Hulda, rettet damit Regenbogen und weihet sich einzig der Gottesmutter Maria. Es entsteht so ein Mittelalterbild – wenn man es so nennen kann –, das sich aus den Bestandteilen ›Religion‹, insbesondere ›Marienverehrung‹, ›Liebe‹ und ›Magie‹ bzw. ›Teufelsmacht‹ konstituiert, wobei hier die gute, weil göttliche Seite letztlich siegt.

Abb. 1: Lassen/Pasqué: Frauenlob – Figurenkonstellation.

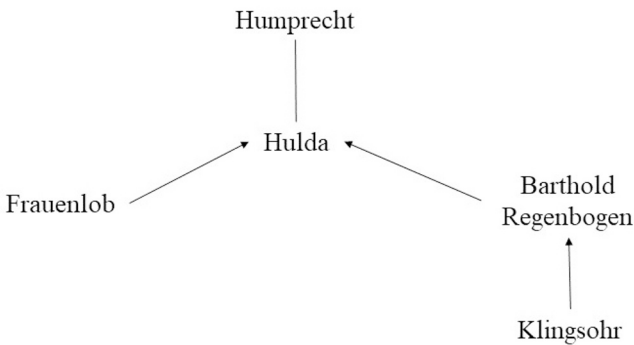
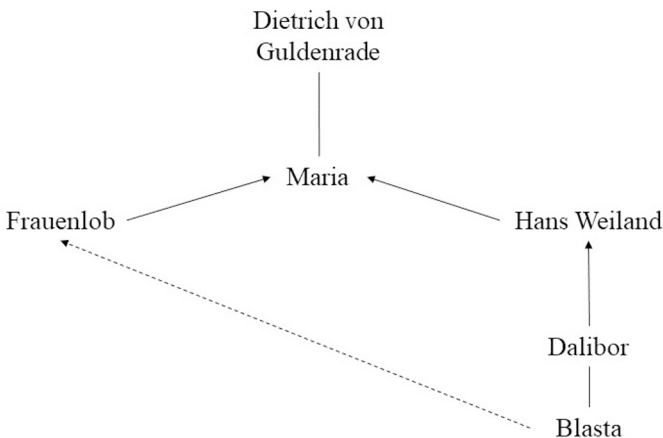
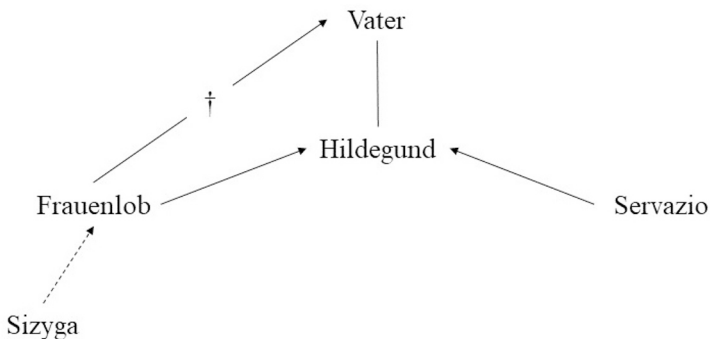


Abb. 2: Schwalm/Jacoby: Frauenlob – Figurenkonstellation.



Die Situation in Wilhelm Jacobys Libretto³³ (vgl. Abb. 2) stellt sich ähnlich dar: ebenfalls eine Dreiecksgeschichte, verschärft dadurch, dass Frauenlobs Liebe zu Maria heimlich ist und sie ausgerechnet ihn um Beistand bittet, um ihren geliebten Hans bei ihrem Vater durchzusetzen. Die dunkle Seite nehmen der böhmische Fiedler Dalibor und seine Tochter Blasta ein, die einen gewissen Musikzauber beherrschen und Hans vermitteln; diese magisch-negative Fähigkeit wird in Kontrast zu Frauenlobs reiner, religiöser Liedkunst gesetzt. Auch hier kommt es zum Sängerwettstreit, und auch hier entsagt Frauenlob der weltlichen Liebe, um allein der Gottesmutter Maria zu dienen, das Ende jedoch ist deutlich dramatischer: Während Blasta und Frauenlob durch einen Todestrank Blastas sterben, bleibt das Schicksal von Maria und Hans offen. Das so inszenierte ›Mittelalterbild‹ ist damit dem der Oper von Pasqué sehr ähnlich – pointiert gesagt, könnten beide Werke ohne jedes Problem auch im 18. oder 19. Jahrhundert spielen. Jacoby hat sich zwar durchaus mit Frauenlob und seiner Zeit befasst, nutzt davon aber – auch nach eigenen Aussagen – wenig für sein Libretto, dessen Handlung aber (immerhin) durch König Johann von Böhmen und den Mainzer Erzbischof Peter von Aspelt zu Beginn des 14. Jahrhunderts verortet wird.³⁴

Abb. 3: Becker/Koppel-Ellfeld: *Frauenlob* – Figurenkonstellation.



Die schon erwartbare Dreieckssituation in Franz Koppel-Ellfelds Libretto³⁵ schließlich wird noch einmal dadurch zugespitzt, dass Frauenlob einst Hildegunds

33 Jacoby, der heute v.a. durch seine Komödie *Pension Schöllner* (gemeinsam mit Carl Laufs) bekannt ist, schrieb das Libretto, ohne bereits einen Komponisten für dessen Vertonung zu wissen; dieser fand sich wenig später mit Robert Schwalm.

34 Vgl. dazu Jacoby, Wilhelm: *Frauenlob. Operndichtung in vier Acten*, Wiesbaden 1882, S. 3.

35 Vgl. Becker, Reinhold: *Frauenlob. Oper in drei Acten. Dichtung von Franz Koppel-Ellfeld, componirt von Reinhold Becker. Opus 75. Clavierauszug vom Componisten*, Dresden 1894.

Vater getötet hat und Hildegund nun demjenigen versprochen ist, der den Mord an ihrem Vater rächt. Gegenspielerin ist die Zigeunerin Sizyga, die letztlich das *happy ending* zwischen Frauenlob und Hildegund durch einen über Servazio gereichten Gifttrunk verhindert, dem das Paar zum Opfer fällt. Im Schlusstableau geleiten die Mainzer Bürger*innen den beliebten Sänger in einem Trauerzug zum Dom.³⁶ Die Bausteine dieser Geschichte sind schon weitgehend bekannt: Ein Heimkehrer, Zigeunermilieu³⁷, eine (unmögliche) Liebe, Intrigen und der Tod des Sängers.

Betrachtet man die Frauenlob-Opern (bei vielen anderen käme man zu einem ähnlichen Ergebnis), muss man konstatieren, dass ›das Mittelalter‹ lediglich einer von mehreren populären Bausteinen ist, aus denen neue Opern geschaffen werden. Dabei wird weniger das Mittelalter rezipiert als vielmehr selbstreferenziell die Oper an sich. Frauenlob als Figur wird (in Ansätzen) mythisiert hinsichtlich seiner Entsagung in Bezug auf die Liebe und seiner (kompensatorischen) Hinwendung zur Gottesmutter Maria; damit werden freilich Züge aus Frauenlobs Werk aufgenommen. Das Mittelalter selbst bleibt in diesem Patchwork nur ein relativ kleiner Flecken, wird aber durch die Heroisierung des Minnesängers selbst zu einer (deutschen) Heldenzeit.³⁸ Diese Nutzung des Mittelalters als Raum für große Gefühle und große Taten, die letztlich wahres Interesse am Mittelalter vermissen lässt, hindert aber freilich nicht im Einzelfall daran, z.B. Frauenlobs Texte einflie-

36 Die Anregung zum Libretto fanden Becker und Koppel-Ellfeld im Frauenlob-Roman Gerhard von Amyntors, v.a. im Kapitel *Am Johannisfest* (vgl. Amyntor, Gerhard von: Frauenlob. Ein Mainzer Kulturbild aus dem 13. und 14. Jahrhundert, 3 Bde., Leipzig 1885); vgl. zu diesem Roman und dessen Quellen Lehmann, Marco: »Poetische Grabbeigaben: Literarische Frauenlob-Rezeption in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert«, in: Lauer/Störmer-Caysa (Hg.), Handbuch Frauenlob, S. 235–266. Mit dem Schlussbild vom Begräbnis Frauenlobs wird ein gerade in der Romantik sehr beliebtes Motiv zitiert, das im 19. Jahrhundert in zahlreichen bildlichen Darstellungen umgesetzt wurde (vgl. Die Chronik des Matthias von Neuenburg. Nach der Berner- und Strassburgerhandschrift mit den Lesarten der Ausgabe von Cuspinian und Urstius hg. von G. Studer, Bern 1866, S. 188).

37 Der Begriff ›Zigeuner‹ bezieht sich hier ausschließlich auf das auch durch die sog. ›Zigeunerromantik‹ des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt auf der Musiktheaterbühne geschaffene Sujet, das sich zwar aus verschiedenen Klischees und Vorurteilen über Roma speist, aber letztlich eine künstliche (und z.T. künstlerische) Inszenierung ist. Vgl. zu den Zigeunerstereotypen v.a. in der Operette u.a. Liefhold, Jan Christoph Jonas: »So elend und so treu...« Die Konstruktion und Funktion eines Zigeunerstereotyps und dessen Erscheinungsbild in der Wiener Operette (1885–1938) im soziologischen Kontext der Entstehung stereotyper Fremdbilder, Diplomarbeit, Wien 2014 (abrufbar unter: http://othes.univie.ac.at/32390/1/2014-04-04_0808617.pdf [letzter Zugriff: 23.12.2021]).

38 Koppel-Ellfeld etwa legt Frauenlob deutsch-patriotische letzte Worte in den Mund: »Mein letztes Wort: In deutschen Gau'n: / Dem Kaiser Heil, und Heil den Frau'n!« (R. Becker: *Frauenlob*, S. 187).

ßen zu lassen, wenn auch in deutlich geringerem Maß, als es etwa Felix Mitterer in der *Wolkenstein*-Oper mit den Liedern Oswalds ausführt.³⁹

Die spezielle Form von Primärrezeption mit direkten Übernahmen, d.h. die Verwendung mittelalterlicher Texte (in ihrem originalen Sprachstand) und (überlieferter) Musik, ist, soweit ich sehe, eine relativ junge Erscheinung und auch heute nicht sehr verbreitet.⁴⁰ Wilfried Hiller (2004) nutzt Oswalds Melodien für seine Vertonung vom Mitterers Libretto; das Theater der Klänge setzt in seinem Stück *Gregorius auf dem Stein* (2004) mit Hilfe des Ensembles Estampie mittelalterliche Lieder ein, dazu auch altfranzösische und mittelhochdeutsche Textstücke aus den *Gregorius*-Fassungen, gesungen auf die Melodie einer Lauda⁴¹. Einen ähnlichen Weg geht András Hamary in seiner Performance *Der Welt Lohn* (UA 2005), verbindet aber »der mittelalterlichen Musik nachempfundene[] Tonsprache« mit »Klänge[n] [...], die an elektronische Musik erinnern«, um so dezidiert »eine Brücke zwischen unserer und der damaligen Zeit« zu schlagen.⁴² Denn, wie er sagt: »Diese Parabel über ›Die Frau ohne Rücken‹ ist tatsächlich von zeitenübergreifender Gültigkeit.«⁴³ Der Gegenwartsbezug bzw. diese »zeitenübergreifende Gültigkeit« wird über die Erzählebene der Musik deutlich, die Mittelalter und Gegenwart verbindet, insgesamt aber mit viel Freude am Klangexperiment hörbar in der Gegenwart angesiedelt ist. Es geht also letztlich nicht um die Darstellung des Mittelalters, sondern – durch Inhalt und Musik – um die Darstellung der Zeitlosigkeit des Erzählten.

Tan Dun: *Marco Polo*

Dies ist auch der Fall bei Tan Duns »Oper in einer Oper« *Marco Polo* (Libretto: Paul Griffiths), die 1996 in München uraufgeführt wurde. In diesem großartigen und

39 Vgl. dazu A. Schindler: Mittelalter-Rezeption, S. 245-291.

40 Überlieferte Musik gibt es ohnehin nur selten, etwa bei Oswald von Wolkenstein oder bei Frauenlob. Mittelalterliche Harmonik und Kompositionstechniken werden ebenfalls nicht häufig eingesetzt; ein Beispiel ist die bisher nicht aufgeführte Oper *König Rother* von Doreen Rother (vgl. dazu A. Schindler: Mittelalter-Rezeption, S. 292-318). Vgl. dazu auch die Ausführungen zur *Schattenkaiserin* und zu *Maximilian* im Folgenden.

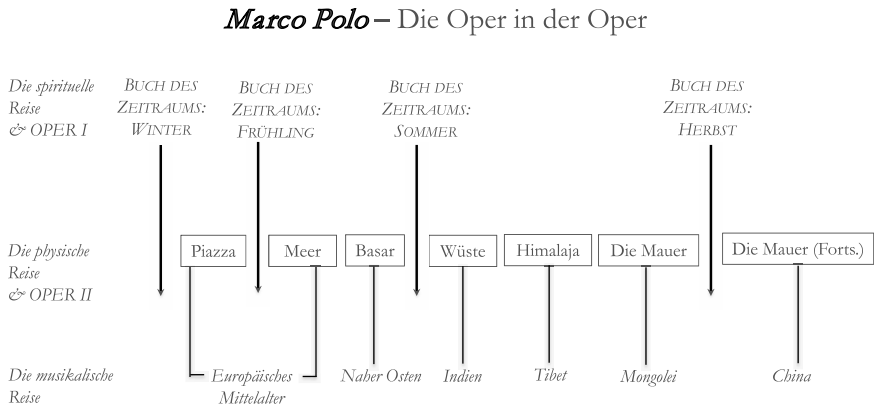
41 Bei einer Lauda handelt es sich um »die bedeutendste Form des außerliturgischen religiösen Gesangs in Italien in Mittelalter und Renaissance«, meist mit volkssprachigem Text (Bloxxam, M. Jennifer: »Lauda«, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 5, Kassel u.a. 1996, Sp. 922-933, hier Sp. 922 [übersetzt von Caroline Schneider-Kliemt]).

42 Hamary, András: »Zur Komposition von ›Der Welt Lohn‹«, in: ders., »Der Welt Lohn«, Carl Orff »Carmina Burana«. Programmheft des Mainfranken Theaters Würzburg, Spielzeit 2004/2005, S. 11-19, hier S. 12.

43 Ebd., S. 11.

äußerst vielschichtigen Stück Musiktheater werden auf diffizile Weise zahlreiche Dinge auf verschiedenen Ebenen miteinander verknüpft u.a. eben auch das Mittelalter.

Abb. 4: Tan Dun: *Marco Polo – Die Oper in der Oper*. Die Graphik ist der Darstellung im Booklet der Einspielung nachgebildet.⁴⁴



In zahlreichen Bildern wird vordergründig die physische Reise des Marco Polo erzählt, der auf einer zweiten Ebene eine spirituelle Reise zu sich selbst erlebt – die beiden Figuren Marco und Polo finden im Lauf des Stückes zueinander. Diese spirituelle Reise ist gleichzeitig eine Reise durch den Jahreszyklus und damit nicht nur ein Weg des Marco Polo, sondern letztlich der Menschheit. Die Musik nun als weitere Ebene führt die Rezipient*innen durch die von Marco Polo durchreiste Geographie und Zeit.

Auf der Ebene der spirituellen Reise – im ›Buch des Zeitraums‹ (vgl. Abb. 4) – lässt Tan Dun die Musik seiner Heimat klingen; das spirituelle Erleben ist an fernöstlichen Traditionen orientiert. Die geographische Reise wird durch die musikalische Gestaltung in ihrer Vielfältigkeit wahrnehmbar. Schon die verwendeten Instrumente zeigen, dass die Stationen der Reise auch musikalisch dargestellt werden: Neben aus dem klassischen Symphonieorchester bekannten Instrumenten wie Oboe, Klarinette, Horn, Trompete, Streichern und Harfe kommen Gongs aus der Peking-Oper ebenso zum Einsatz wie tibetische Klangschaalen oder eine Sitar. Vor allem das umfangreich besetzte Schlagwerk, aber auch die Streicher werden für die jeweiligen Charakterisierungen eingesetzt – am eindrucklichsten ist dies in

44 Vgl. Dun, Tan: *Marco Polo. An Opera within an Opera*. Libretto by Paul Griffiths. Sony Music Entertainment 1997, Booklet, S. 24f.

meinen Augen in der Station ›Tibet‹ gelungen, in der die tibetischen Gebetsklänge dominieren. Das europäische Mittelalter wird hörbar gemacht, indem in die in der gesamten Oper vorherrschende asiatische Musiktradition etwa gregorianische Gesänge integriert bzw. eingewebt werden. Auch italienische Oper scheint hin und wieder anzuklingen.

Neben der so hörbaren musikalischen Reise werden auch die Sprachen thematisiert, die auf Marco Polos Weg zu hören sind (aber auch andere!). Vor dem Aufbruch wird das Wort ›Reise‹ in den verschiedensten Sprachen gesungen: »English [journey], Chinese (shin tsen), Thai (tang), Quechua (ñan), Italian (viaggio), Esperanto (vojaĝo), Old English (fōr), Japanese (Ryokō), Greek (taksidi) and Swedish (resa).«⁴⁵ Damit wird zeiten- und weltumspannend auf die Reise (ob physisch oder psychisch) als anthropologisches Bedürfnis hingewiesen, das offenbar überall und jederzeit präsent ist.

Eines der Hauptthemen – etwa auch bei der Spaltung der Figur des Marco Polo – ist die Erinnerung. Polo steht für die Erinnerung Marcos und beide müssen durch die Reise wieder zueinander finden. Ebenso können die – europäisch-westlichen oder asiatischen – Rezipient*innen durch die Oper in der Oper vielleicht sich selbst in der modernen globalen Welt finden. Denn, wie alle gemeinsam (außer Kublai Khan) feststellen: »all times are woven into memory« (I,8) – und dazu gehört auch das Mittelalter. Geschichte wird damit selbst in gewisser Weise zum Mythos der Moderne – eine Globalisierung der Zeit.

Die Schattenkaiserin

Im Rahmen des Maximilianjahres wurde am Tiroler Landestheater in Innsbruck das Musical *Die Schattenkaiserin* am 28.09.2019 uraufgeführt.⁴⁶ Im Zentrum des Musicals steht – trotz Maximilianjahr – Bianca Maria Sforza, die zweite Ehefrau Maximilians. Damit reiht sich das Musical ein in eine inzwischen recht umfangreiche Liste von Werken über historische Persönlichkeiten:

- *Annie get your gun*
(Musik/Songtexte: Irving Berlin; Buch: Dorothy Fields, Herbert Fields; New York 1946)

45 Ebd., S. 42.

46 An dem Stück, das für das Tiroler Landestheater geschaffen wurde, waren als Librettistin Susanne Felicitas Wolf sowie für die Musik Jürgen Tauber und Oliver Ostermann beteiligt. Ich danke der Dramaturgin Susanne Bieler für die Unterstützung mit vielfältigen Materialien wie dem Programmheft und dem Klavierauszug der Premierenfassung. Einige Lieder wurden auch auf CD von tonzauber eingespielt: *Die Schattenkaiserin. Musical von Jürgen Tauber und Oliver Ostermann. Tiroler Landestheater und Symphonieorchester Innsbruck, Wien 2019.*

- *Funny Girl*
(Musik: Jule Styne; Buch: Isobel Lennart; Songtexte: Bob Merrill; Boston 1964)
- *Pippin*
(Musik/Songtexte: Stephen Schwartz; Libretto: Roger O. Hirson, Bob Fosse; New York 1972)
- *Evita*
(Musik: Andrew Lloyd Webber; Libretto: Tim Rice; London 1978)
- *Elisabeth*
(Musik: Sylvester Levay; Libretto: Michael Kunze; Wien 1992)
- *Mozart!*
(Musik: Sylvester Levay; Libretto: Michael Kunze; Wien 1999)
- *Falco meets Amadeus*
(Musik: Johnny Bertl, Manfred Schweng inkl. Originalsongs; Buch: Burkhard Driest; Berlin 2000)
- *Ludwig II. – Sehnsucht nach dem Paradies*
(Musik: Franz Hummel; Buch: Stephan Barbarino; Neuschwanstein 2000)
- *Das Mädchen Rosemarie*
(Musik: Heribert Feckler; Text: Dirk Witthuhn; Düsseldorf 2004)
- *Bonifatius*
(Musik/Songtexte: Dennis Martin; Text: Zeno Diegelmann; Fulda 2004)
- *Ludwig*²
(Musik: Konstantin Wecker, Christopher Franke, Nic Raine; Text: Rolf Rettberg; Neuschwanstein 2005)
- *Rudolf – Affaire Mayerling*
(Musik: Frank Wildhorn; Text: Jack Murphy; Budapest 2006)
- *Marie Antoinette*
(Musik: Sylvester Levay; Libretto: Michael Kunze; Tokio 2006)
- *Elisabeth – Die Legende einer Heiligen*
(Musik: Dennis Martin, Peter Scholz; Buch: Dennis Martin; Eisenach 2007)
- *Maria Stuart, Königin der Schotten*
(Musik: Thomas Blaesche; Text: Kerstin Tölle; Bremen 2008)
- *Mandela Trilogy – A Folk Opera on the Life of Nelson Mandela*
(Musik: Péter Louis van Dijk, Mike Campbell; Text: Michael Williams; Kapstadt 2010 [unter dem Titel *African Songbook. A Tribute to the Life of Nelson Mandela*])
- *Tell – Das Musical*
(Musik: Marc Schubring; Songtexte: Wolfgang Adenberg; Text: Hans Dieter Schreeb; Walenstadt 2012)
- *Hamilton*
(Text und Musik: Lin-Manuel Miranda; New York 2015)
- *Stella – Das blonde Gespenst vom Kurfürstendamm*
(Musik: Wolfgang Böhmer; Text: Peter Lund; Berlin 2016)

Diese keineswegs vollständige Liste macht zweierlei deutlich: Zum einen besteht ein Hang zu regionaler und temporaler Anbindung, wie sie auch die *Schattenkaiserin* verdeutlicht; zum anderen sind von Beginn⁴⁷ an auffällig viele Frauen als Titelheldinnen vertreten. Das korrespondiert in vielen Fällen mit einer Rezeption von Geschichte, in der nicht von großen Taten und Ereignissen, sondern eher von Privatem, von persönlichen Konflikten etc. erzählt wird. Diese Sicht auf einen persönlichen Mikrokosmos ist natürlich auch mit der Dramatisierung eines Stoffes höchst kompatibel, erst recht mit der notwendigen dramatischen Reduktion auf der Musiktheaterbühne. Entsprechend wird auch in der *Schattenkaiserin* mit Maximilian und Bianca ein handlungstragender Konflikt über Figuren etabliert, dessen Basis (scheinbar) vormoderne Geschlechterverhältnisse und feudaladelige Eheschließungspraktiken, aber auch eher moderne romantische Vorstellungen von der Ehe und eine auch in einer eigenen Rolle anwesende verstorbene Gattin – Maria von Burgund – sind. Es gibt also eigentlich zwei Schattenkaiserinnen: Bianca, die im Schatten Maximilians steht, und Maria, die als Schatten immer gegenwärtig ist.

Das Dreieck – Maximilian zwischen zwei Frauen – wird ganz konkret auch über Geschlechterstereotype etabliert: Während Maximilian und Ludovico Sforza, der Onkel Biancas, als knallharte Machtpolitiker eingeführt werden, deren oberstes Ziel das Wohl ihres jeweiligen Reiches ist (zumindest lassen sie das alle glauben), sucht Bianca romantisches Liebesglück in dieser arrangierten Ehe. Nachdem die Ehe beschlossen wurde, gelten ihre Gedanken ihrer (privaten) Rolle in Hinblick auf ihren Ehemann: »Werd ich genug sein? Ich fürchte mich so sehr ...«, singt sie und gesteht: »Ich wünsch mir so sehr wahrhaftiges Glück!« (Szene 4) Im Kontrast dazu steht Maximilian, der zwar durchaus für Maria von Burgund romantische Gefühle hegte (und hegt), aber in Bezug auf die Ehe mit Bianca sagt: »es geht nicht um mich, nicht um mein Gefühl« (Szene 5a). Ludovico Sforza hinwiederum versucht, Bianca ihre Rolle in diesem politischen Schachzug klar zu machen: »Du musst dich bewähren in diesem Spiel, sehr viele Erben, das ist das Ziel.« (Szene 6b) Bianca nimmt diesen Auftrag durchaus an, bleibt aber bei ihrer Fokussierung auf ihre Gefühle und verschwendet keinen Gedanken an Politik: »mein Herz kennt die Bestimmung: Maximilian!« (Szene 6b) Und so nimmt die Katastrophe der Ehe ihren Lauf: Maximilian vergnügt sich sexuell mit der Schwester seines Sekretärs und lässt Bianca, die er immer wieder mit Maria vergleicht, zumeist alleine – erst recht nach deren Fehlgeburt. Letztlich lässt er – zumindest vor den Zuschauer*innen – gänzlich seine Maske fallen, wenn er im Duett mit dem Sekretär in einem der musikalisch besten Stücke singt:

47 Vom »echten« Musical spricht man etwa ab den 1920er Jahren (Broadway), auch wenn die Gattung Wurzeln im 19. Jahrhundert hat. *Showboat* (1927) gilt als erstes »ernstes« musical play.

»Frauen sind Ware, man kauft sie um Geld!
 Frauen sind Ware, die man bestellt!
 Am Markt gehandelt, zum besten Gebot,
 benutzt, verwendet bis in den Tod!
 Man macht sie zur Hure, oder zur Frau!
 wer nimmt's so genau?
 Frauen beschmutzt man,
 Frauen benutzt man
 sie werden erniedrigt
 und werden verbraucht,
 sie werden misshandelt und ausgelaugt.
 Man behält sie, man verstößt sie,
 Man verbraucht sie, sie sind Ware ...«
 (Szene 9)

Auch wenn es gegen Ende zu einem (insgesamt nur dem dritten)⁴⁸ Duett zwischen Maximilian und Bianca kommt, das fast die Bezeichnung eines Liebesduetts verdient, wird hier – nicht zuletzt durch die Musik – deutlich, dass beide nicht zueinanderkommen können (oder wollen): Sie singen schließlich gemeinsam recht romantisch-schwülstig: »Warum ist alles Pflicht? Warum bist du nicht, wie ich's erhofft! Seeleneinklang wünsch' ich mir so sehr!« (Szene 22) Dieser »Seeleneinklang« erklingt allerdings auf den ersten drei Silben in Sekund-Reibungen, die sich erst beim »-klang« in eine harmonische Terz auflösen. Nach dem Verlust Mailands bzw. Italiens und dem Tod ihres Onkels Ludovico stirbt Bianca – kinderlos und von Maximilian gemieden.

Die Macher*innen des Musicals haben sich durchaus mit der Geschichte Biancas (und Maximilians) und auch mit der Zeit, der damaligen Musik und Kunst, beschäftigt: Das 15. und 16. Jahrhundert wird musikalisch stellenweise eingewoben, deutlich erkennbar ist das aus dem 15. Jahrhundert stammende und der Legende nach sogar Maximilian zugeschriebene Lied *Innsbruck ich muss dich lassen* (Szene 9);⁴⁹ die Kostüme (und wohl auch das Bühnenbild) waren inspiriert von Gemälden der Zeit.⁵⁰

48 Der Beginn des ersten Finales (Szene 12) – die erste Begegnung des Paares und gleichzeitig die Hochzeitsnacht – bietet ein Duett, in dem sich beide aneinander herantasten. Bezeichnenderweise geht es in einen Monolog Biancas über, dem ein Ensemble mit Chor folgt. Nach dem Tod ihres Bruders bittet Bianca Maximilian »Gib auf mich acht« (Szene 13b): Dies kann man durchaus ein Liebesduett nennen, wobei die Rollen eher die von Vater und Tochter sind, was Maximilian deutlich ausspricht: »Denn du bist meine Frau und nicht mein Kind!«

49 Vgl. zu dem Lied: Deutsche Lieder. Texte und Melodien, ausgewählt und eingeleitet von Ernst Klusen, 3. Aufl. Frankfurt a.M./Leipzig 1995, S. 202, sowie den Kommentar S. 828.

50 Vgl. dazu den Abschnitt *Wissenswertes* im Programmheft: Die Schattenkaiserin. Musical von Jürgen Tauber und Oliver Ostermann, Libretto von Susanne Felicitas Wolf unter Verwendung

Dass die Verwandlung von historischer Überlieferung in Musiktheater kein einfaches Unterfangen ist, ist den Künstler*innen durchaus bewusst; der Publizist und frühere Dramaturg des Landestheaters Tirol Michael Forcher schreibt – abgedruckt im Programmheft:

»Was weiß man schon über diese junge Frau, welche Kindheitserlebnisse haben womöglich Traumata hinterlassen, wie kam sie mit der völlig veränderten Umwelt zurecht, mit den Intrigen ihrer Hofdamen, wie mit all den enttäuschten Gefühlen, den erlittenen Zurückweisungen und vergeblichen Hoffnungen?«⁵¹

Im Programmheft wird in leichter Abwandlung von Forchers Text hinzugefügt: »Bei der Interpretation der quellenmäßig greifbaren Fakten muss der Historiker vorsichtig sein, die Dichtung darf sich mehr erlauben.«⁵²

Der Regisseur Johannes Reitmeier ersetzt dieses »Dürfen« der Kunst durch ein »Müssen«:

»Theater kann und will nicht der Ersatz für eine Geschichtsstunde sein. Es kann seine Informationen aus der Historie entlehnen. Aber es muss seine Geschichten weiterdenken, handelnde Personen plastisch und lebensecht werden lassen. Da ist gelegentlich künstlerische Freiheit gefragt, zumal wir in den überlieferten Texten oft zu wenig Konkretes über die Charaktere der Figuren erfahren. Trotzdem stellen wir uns mit der gebotenen Ernsthaftigkeit in den Dienst der Geschichtsschreibung und fantasieren nicht wild darauf los.«⁵³

Das bedeutet konkret – für die *Schattenkaiserin*, aber auch für andere Mittelalteropern bzw. -musicals –, dass Personen und Ereignisse zwar durchaus gut recherchiert sind, dass aber durch die Ausfüllung der Leerstellen Geschichtsbilder entstehen, die zum Nachdenken anregen; diese Leerstellen betreffen vornehmlich Motivationen und Gefühle der Protagonist*innen, die zentrale Bestandteile von Musiktheater sind. Die jüngere und scheinbar modernere Bianca, die auf Gefühle, auf Liebe und Zweisamkeit setzt, scheitert noch nicht einmal an der feudaladeligen (und damit weitgehend veralteten) Eheschließungspraxis, sondern am feudaladeligen Machtmenschen Maximilian, für den Frauen nur »Ware« sind, Mittel zum Zweck, um eigene Ziele zu erreichen; und sie scheitert daran, dass sie die ihr von

von Motiven von Bernhard Aichner, hg. von der Tiroler Landestheater & Orchester GmbH Innsbruck, Spielzeit 2019/20 (ohne Seitenzählung).

- 51 Abschnitt *Das traurige Schicksal der Bianca Maria Sforza* im Programmheft der *Schattenkaiserin*. Dabei handelt es sich um einen leicht bearbeiteten Ausschnitt aus Forcher, Michael: Kaiser Max und sein Tirol. Geschichten von Menschen und Orten, Innsbruck/Wien 2019, Zitat S. 167.
- 52 Ebd.
- 53 Drei Fragen an den Intendanten & Regisseur Johannes Reitmeier (Programmheft der *Schattenkaiserin*).

der Gesellschaft zugewiesene Funktion als Mutter von zahlreichen Erben nicht erfüllen kann. Die Rolle als Mutter wird der Frau freilich auch durch die Kirche zugewiesen, dies wird aber in der *Schattenkaiserin* nicht thematisiert. Ihr Leibarzt, ihre (weibliche!) Entourage und die (Hof-)Gesellschaft (der Chor) weisen Bianca – direkt nach einer Fehlgeburt – nachdrücklich darauf hin, ihre »Pflicht« zu tun und sich »anzustrengen«; unterlegt von dem staccatoartigen penetranten »Refrain« »ein Kind, ein Kind, ein Kind« singen sie im Wechsel:

»Du musst ein Kind gebären.
Ein Kind, ein Kind!
Du musst es bald gebären,
dafür bist du bestimmt!
Er hat schon viele Kinder,
nur zwei sind legitim,
sei mit ihm intim!
Ein Kind will er,
ein Kind muss her.
Ein Kind sichert seinen Thron
und Liebe ist dein Lohn,
dann bleibt er dir stets treu.
Ein Kind vertieft die Bindung neu.
Das Wohl unsres Reiches hat Gewicht!
Gesunde und tu' endlich deine Pflicht.«
(Szene 14)

Der Text betont massiv, dass es einzig um die Sicherung von Maximilians Nachfolge, um die Dynastie, geht; Bianca hat allenfalls Maximilians Liebe und Treue zu gewinnen – das Publikum hat zu diesem Zeitpunkt längst verstanden, dass daraus nichts werden kann. D.h. Biancas Kinderlosigkeit ist nicht nur für die Ehe (und sie) bedauerlich, sondern sie ist in ihrer Position als Frau Maximilians ein nicht zu tolerierender Makel, den Bianca als solchen auch erkennt, nicht zuletzt durch ihr Umfeld, das ihr keine andere Wahl lässt.

Dass dieses Geschlechterbild aber eben nicht überholt ist – das wäre ein moderner Mythos –, zeigen etwa die weitgehende Tabuisierung von ungewollter Kinderlosigkeit⁵⁴ oder auch die MeToo-Bewegung oder ein sich für seine Fortschrittlichkeit rühmendes Land, in dem ein Mann zum Präsidenten gewählt wurde, der über seine Rolle in Bezug auf Frauen sagt: »And when you're a star they let you do

54 Vgl. dazu etwa: Polke-Majewski, Karsten: »Schicksal ungewollt kinderlos«, in: Die Zeit vom 08.04.2013, online abrufbar unter: <https://www.zeit.de/gesellschaft/2013-04/ungewollt-kind-erlos> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

it. You can do anything«⁵⁵ – und der von Frauen verteidigt wird.⁵⁶ Auf diese Weise regt das Musical zum Nachdenken über alte und neue Mythen, über das Mittelalter (bzw. die Frühe Neuzeit) und die eigene Gegenwart an.

Aus mediävistischer Sicht muss auch konstatiert werden, dass der Konflikt aus Lebenslust bzw. Liebesbedürfnis und hochadeligen Zwängen in der älteren, sehr erfolgreichen Musical-Schwester *Elisabeth* noch besser funktioniert: Zum einen hat Kaiserin Elisabeth – in der Rezeption bekannt als Sissi – ca. 300 Jahre später gelebt und ist uns daher kulturell näher als Bianca⁵⁷, und man ist aus den Quellen doch besser über sie informiert. Zum anderen wird Elisabeth, die auch nicht des Kaisers »Schatten sein« möchte,⁵⁸ – auch hier also Selbstreflexivität des Musiktheaters – durchaus von Franz Josef geliebt, der aber unter dem Joch seines Amtes bzw. seiner – man möchte sagen »preußischen« – Mutter, der Erzherzogin Sophie, steht.⁵⁹

Ähnliche Bausteine wie in der *Schattenkaiserin* finden sich auch in der ebenfalls 2019 bei den Tiroler Festspielen in Erl uraufgeführten Oper *Maximilian*, jedoch in gänzlich anderer Gewichtung. Der Text von Robert Prosser lässt Maximilian lebhaft auf der Bühne der Gegenwart erscheinen und über sein Leben und sein Nachwirken nachdenken. Eingeflochten werden zahlreiche Motetten, Madrigale u. ä. aus seiner Zeit (bzw. den Jahrzehnten nach seinem Tod), etwa des am Hof Maximilians wirkenden Paul Hofhaimer (1459-1537), aber auch von Jacob Arcadelt (ca. 1507-1568), Josquin Desprez (ca. 1440-1521), Giovanni Maria Nanino (ca. 1543-1607) oder Heinrich Isaac (ca. 1450-1517); einige dieser Werke sind gänzlich im Original zu hören, andere sind (modern) von Angelo di Montegral⁶⁰ bearbeitet. Daneben stehen wenige für die Oper neu komponierte Stücke. Auf diese Weise wird die Zeit Maximilians wesentlich deutlicher musikalisch präsent als in der *Schattenkaiserin*.

55 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=FSC8Q-kR44o> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

56 Vgl. zu diesem »mittelalterlichen« Phänomen die Überlegungen von Kaufman, Amy S.: »Chivalry isn't dead. But it should be«, in: Washington Post vom 08.10.2018, abrufbar unter: <https://www.washingtonpost.com/outlook/2018/10/08/chivalry-isnt-dead-it-should-be/> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

57 Das verhindert freilich nicht Irrtümer oder Klischeebildung – durch die Sissi-Filme der 1950er Jahre ist Elisabeth davor sicher nicht gefeit (Ö 1955-57, R.: Ernst Marischka).

58 Vgl. den Song »Boote in der Nacht«: »Liebe kann vieles, / doch manchmal / ist Liebe nicht genug. [...] Dein Traum ist mir zu klein. [...] Ich will nicht dein Schatten sein.« (Vereinigte Bühnen Wien: Originalaufnahmen aus dem Musical *Elisabeth* von Michael Kunze & Sylvester Levay, Polydor 1992.)

59 Das übergeordnete Thema des Totentanzes, den Elisabeth durch das ganze Stück hindurch bis zum Ende tanzt, schafft darüber hinaus eine dramatische Einheit, die in der *Schattenkaiserin* nicht so deutlich ist.

60 Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich eine Komponistengruppe um Gustav Kuhn mit Stefano Teani und Beomseok Yi. Ich danke den Komponisten für die Unterstützung mit Materialien zur Oper.

Durch die Neukompositionen und auch die Verwendung des traditionellen haitianischen Liedes *Wangol* wird nicht nur die Gegenwart, sondern auch die (neue) Welt in das Stück eingeschrieben. Die Arien werden von den beiden Frauenfiguren – Maria und Bianca – getragen, die sich ähnlich wie in der *Schattenkaiserin* als geliebte und nicht geliebte Ehefrau Maximilians gegenüberstehen: Maria von Burgund singt von sich und Maximilian als dem »allererste[n] Liebespaar« (Nr. 7,2);⁶¹ Maximilian, der sich in seinen Worten im Wesentlichen auf die Politik beschränkt, kann über Maria zumindest sagen: »Die schönste Zeit meines Lebens hab ich nicht in Tirol verbracht, sondern in Burgund. / Und das liegt einzig an einer Frau, an Maria.« Bianca Maria Sforza hingegen tritt mit einem Liebesklagelied in Erscheinung: »Ach edler hort! vernim mein Klag. die ich senlich im hertzen trag, hül mir aus not, mein hertz mit todt sich enden ist in kurzer frist, daran hertzlieb, du schuldig bist!« (Nr. 15,1; nach Paul Hofhaimer) So wird ein ähnliches Bild vom Politiker Maximilian und den liebenden Damen gezeichnet wie im Musical, das Geschlechterstereotype zeigt, die über die Musik und teilweise über den Text als »vergangen« markiert werden, aber durchaus noch immer präsent sind.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich auch anhand der wenigen Ausschnitte aus dem weiten Feld des Musiktheaters folgendes festhalten:

- Das Mittelalter war und ist häufig nur ein Baustein von vielen, mit denen »populäre« Werke generiert werden. Das unterscheidet das Musiktheater allerdings wohl kaum von anderen Bereichen wie der Fantasy oder dem Computerspiel und das Mittelalter nicht von anderen Zeiträumen.
- Hinzukommt für die Bühne ein Aspekt, der hier ausgeblendet wurde, der aber freilich bei der Rezeption eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt: »Das« Mittelalter bietet dem Theater gerade auch in Bezug auf Kulisse und Kostüm viel Raum für schwelgerische Ausstattung, die absolut bühnenwirksam ist, wie das etwa auch im sogenannten Kostüm- oder Ausstattungsfilm der Fall ist; auch das ist freilich weder auf das Medium noch auf die Zeit beschränkt.
- Vormoderne Stoffe und Themen werden häufig dann genutzt, wenn lokale, temporale oder persönliche Anknüpfungsmöglichkeiten gegeben sind – so etwa bei der *Schattenkaiserin* und *Maximilian*, aber auch bei Marco Polo, der für Tan Dun sicherlich auch aufgrund seiner eigenen Rolle als in New York lebender Chinese als Sujet attraktiv war.

61 Bei dieser Formulierung würde man vermutlich eher an Agnes Bernauer und Herzog Albrecht III. denken.

- Die Auseinandersetzung der Komponist*innen, Librettist*innen, Regisseur*innen etc. mit der Vormoderne wird tendenziell intensiver, was aber natürlich keinesfalls generalisiert werden kann. Durch die notwendige Dramatisierung, die Lückenfüllung (z.B. was Handlungsmotivationen etc. betrifft) entsteht ein Diskussionsraum, der produktiv für die Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart genutzt werden kann (und idealerweise – wie bei Tan Dun – bereits auf der Bühne genutzt wird).
- Hervorstechend ist die große Selbstreflexivität im Musiktheater, die mit der Bildung einer kulturellen Gemeinschaft zusammenhängt (die Abhängigkeit wage ich nicht zu bestimmen), so dass durch die Werke und die darin enthaltenen Wiedererkennungseffekte (ob gewollt oder ungewollt) eine eigene kulturelle Geschichte geschrieben wird.⁶²
- Das Erzählen in Bildern evoziert ähnlich wie die Rezeption von Geschichte in Bildern – etwa beim Kniefall Willy Brandts – Anteilnahme und Emotionen, die hier auch über die Musik gesteuert werden, so dass man sich auch dadurch in Beziehung setzen muss zum Erzählten. Nach Hans Henning Hahn ist unser »Wissen über Geschichte, meist in Form von Geschichtsbildern, in hohem, fast ausschlaggebendem Maße stereotyp« – und dies wird durch das Musiktheater über historische Stoffe genutzt und gefördert – und die »so entstandene Korrelation von Stereotyp und Geschichte führt zur Produktion historischer und politischer Mythen«⁶³. Nicht zuletzt dadurch wirken diese Narrative gruppenbildend.
- Die Musik als Erzählinstanz bildet dabei häufig den Baustein, der Vergangenheit und Gegenwart (aber auch unterschiedliche Teile der Welt) verbindet, etwa schon durch den Einsatz alter Musik auf der gegenwärtigen Bühne oder aber durch die Verarbeitung alter Musik mit modernen musikalischen Mitteln. Auf diese Weise wird in einigen Werken das Mittelalter tatsächlich lebendig – weil hörbar – und gleichzeitig wird unsere kulturelle Abhängigkeit von unserer Geschichte deutlich gemacht, so dass die Musiktheaterbühne zur Bühne für eine »Auseinandersetzung mit der Historie sowie mit aktueller Politik«⁶⁴ werden kann.

62 Dies wird beispielsweise am Musical *Thomas and the King* (UA: London 1975) von James Harbert und Edward Anhalt deutlich: Die Musik schrieb John Williams, der (später) v.a. durch seine Filmmusik, speziell zu *STAR WARS* (zuerst USA 1977, R.: George Lucas), bekannt wurde. Die Musik von *Thomas and the King* steht deutlich in der Tradition von Frederick Loewe, der gemeinsam mit seinem congenialen Partner Jay Lerner die Musical-Szene der 1950er und 1960er Jahre geprägt hat mit Werken wie *My Fair Lady* oder *Camelot*.

63 Hahn, Hans Henning: »Stereotyp – Geschichte – Mythos. Überlegungen zur historischen Stereotypenforschung«, in: Peter Tepe/Tanja Semlow (Hg.), *Mythos No. 3: Mythos in Medien und Politik*, Würzburg 2011, S. 35-49, hier S. 37.

64 Vgl. <https://staats-theater-augsburg.de/jfk> (letzter Zugriff: 23.12.2021).