

»Aus meinen großen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder«¹

Mauricio Kagel komponiert und inszeniert Sichtweisen auf Franz Schubert in *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*

Christina Richter-Ibáñez

Musikgeschichte auf der Bühne – zahlreiche Werke von Mauricio Kagel fallen unter diese Überschrift, insbesondere in den 1970er Jahren. Der Dirigent, Pianist und Komponist Reinbert de Leeuw brachte dies zu Beginn der 1990er Jahre folgendermaßen auf den Punkt:

»Das Werk von Mauricio Kagel ist mit den Jahren immer mehr eine Reflexion und ein Kommentar zur Geschichte und Musikgeschichte geworden; zuweilen relativ einfach und direkt, wie in der Instrumentierung zweier Machaut-Balladen, dann wieder sehr komplex in Stücken wie den *Variationen ohne Fuge* (Brahms), im *Mitternachtsstück* (Schumann) oder im Zusammenhang mit der Gestalt von Bach in der *Sankt-Bach-Passion*. In der langen Reihe von Werken, die über Elemente aus der Musikgeschichte einen Komponisten, einen Stil oder ein bestimmtes Musikstück reflektieren, hat *Aus Deutschland* aus mehreren Gründen eine Sonderstellung inne. Zum ersten hat es eine ganze Epoche, die deutsche Romantik, zum Thema. Zwar nimmt Schubert eine zentrale Position ein, aber das Stück behandelt in erster Linie das Werk von Dichtern wie Goethe, Heine und Eichendorff, das durch das romantische Lied zum Bestandteil unserer Musikgeschichte wurde. Zum zweiten hat Kagel die Mittel, die für sein Œuvre so bedeutsam sind, hier noch methodischer und zugleich noch komplizierter angewandt als in anderen Werken.«²

Die Sonderrolle der 1981 in Berlin uraufgeführten Lieder-Oper besteht laut de Leeuw also darin, dass sie eine ganze Epoche und eben nicht nur *einen* Kompo-

-
- 1 Heinrich Heine: »Lyrisches Intermezzo XXXVI«, vertont in der 16. Szene in Mauricio Kagel: *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Partitur, Litolffs/Peters 31212, Frankfurt a.M. 1981, S. 322f.
 - 2 Reinbert de Leeuw: »Spiegel und Paradox oder ›Aus Deutschland‹ als Verfahren«, in: Werner Klüppelholz (Hg.): *Kagel!.../1991*, Köln 1991, S. 179-185, hier S. 179.

nisten oder *ein* Musikstück zum Thema hat. Zudem setze Kagel hier zwei für ihn charakteristische Arbeitsweisen noch vielschichtiger ein als sonst:

»Diese beiden Stilmittel sind der Spiegel und das Paradox. Sie sind die Schlüsselbegriffe zu Kagels Sicht auf die Geschichte. Er versetzt sich nicht in die Vergangenheit, sondern betrachtet sie vom Standpunkt desjenigen aus, der 100 Jahre später lebt, so daß auch das, was nach der Romantik kam, in seinen Reflexionen und Kommentaren mitwirkt. In dieser Rückschau vom 20. auf das 19. Jahrhundert, die *Aus Deutschland* ist, setzt er die beiden Schlüsselbegriffe permanent, fast manisch methodisch ein.«³

Wenn, wie de Leeuw hier darstellt, *Aus Deutschland* die Romantik so zeichnet, wie sie durch verschiedene Brillen bis in die 1970er Jahre gesehen worden ist, dann ist Kagels Partitur einerseits ein Kommentar zur Rezeptionsgeschichte, andererseits ist sie aber auch des Komponisten sehr persönliches Statement zu öffentlichen Diskursen. Gerade im Blick auf die Rolle des Komponisten Franz Schubert auf der Lieder-Opern-Bühne lohnt sich ein Vergleich mit populären Bildern, Aspekten der Rezeptionsgeschichte und künstlerischen Produkten zum Gedenkjahr anlässlich seines 150. Todestags 1978. Um Zusammenhänge deutlicher werden zu lassen, ist sowohl ein Verständnis für die Konzeption und den genauen Entstehungsprozess von Kagels *Aus Deutschland* Voraussetzung, als auch der Blick auf die Schubert-Szenen laut Partitur und Inszenierungen notwendig. Zu fragen ist 1. wie Kagel die Rolle erdachte und inwieweit er dabei auf das zeitgenössische Schubert-Image Bezug nahm, 2. wie er die Schubert-Szenen im Detail ausarbeitete und Liedtexte mit musikalischen oder szenischen Mitteln kombinierte, und 3. welche möglichen alternativen Lesarten aus Kagels Komposition zu ziehen sind. Anders als de Leeuws Zitate vermuten lassen, zeigt die Auswertung der Skizzen weder, dass Kagels Schubert-Szenen ein eindeutiger »Kommentar zur Geschichte und Musikgeschichte« sind, noch, dass es in der Lieder-Oper vorrangig um die (deutsche) Romantik als Epoche und ihre Dichter geht: Unter dieser offensichtlichen Oberfläche befinden sich weitere Bedeutungsebenen, die mit Musik, Geschichte und Geschichten über Musik zu tun haben.

Werkgenese: Wie Schubert in die Lieder-Oper kam

Kagels Lieder-Oper entstand auf der Grundidee, das Bühnenbild ständig mit Vorhängen umzugestalten, so dass ein stetiger Fluss entsteht. Wechselnde oder sich überdeckende Bühnenbilder, das Umschminken auf offener Bühne und die Verwandlung von einem Zustand in einen anderen finden sich auch in anderen Wer-

3 Ebd.

ken von Kagel um 1980. Der Komponist war offenbar zu der Zeit fasziniert davon, Bühnenbilder zu bewegen, Rollenbilder und musikalischen Ausdruck fließend zu verändern oder zu collagieren und mit den verschiedenen Verwandlungsgraden und Überlagerungen zu komponieren.⁴ Die Grundgedanken für die Lieder-Oper gingen vermutlich schon auf die 1960er Jahre und damit die Zeit des Instrumentalen Theaters zurück: So notierte Kagel im Oktober 1963 eine Werkidee mit dem Titel »Vorhänge«, die er in den Notizen zur Lieder-Oper später wieder erwähnte.⁵ An anderer Stelle im Anfangsstadium der Komposition überlegte er, ob er aus dem verworfenen Projekt »Die Frauen« (für Stimmen und Ratsche) von 1964 Elemente weiter verwenden könnte.⁶ Zudem finden sich in den Notizen zahlreiche Hinweise auf die surrealen Collageromane *La femme 100 têtes* und *Une semaine de bonté* von Max Ernst, in denen Kagel Inspiration für seine Montage paradoxer Bühnenbilder fand.⁷ Im Juli 1975 notierte er erstmals den Titel »Lied-Oper«, ⁸ experimentierte jedoch in der Folge mit vielen weiteren Titeln wie »Hauptprobe« (1977/78), »Der Salon«, »Bilder«, »Tanzpoem«, »Getanzte Tragödie«, »Kammertöne« (1978/79) oder »Voll-Ende-Te« (1979) sowie 1980 mit »Tagebuch«, »Lieder«, »Opus« (mit Verweis auf Luciano Berios *Opera*), »Schnitte« sowie »Scherenschnitte«.⁹ Ein großer Teil der Konzeptionsnotizen Kagels zur Lieder-Oper sind mit 1978 datiert, dem Jahr also, in dem auch an Schuberts 150. Todestag gedacht wurde. Dennoch lassen die notierten Werktitel erst 1979 intensivere Assoziationen mit Schubert erkennen.

Von Beginn an konzipierte Kagel die Lieder-Oper bipolar, ermöglichte jedoch gerade den Übergang zwischen Extremen: Schwarz und Weiß, Frau und Mann, Tod und Leben werden als Gegensätze inszeniert. Deshalb gibt es sowohl einen Leiermann als auch eine Leiermann-Frau, einen Sprecher und eine Sprecherin, ein Mädchen und einen Jungen, die dem Tod begegnen, einen Kammersänger und eine Kammersängerin. Kagel spielte einerseits plakativ mit diesen Gegensätzen, andererseits variierte er sie. Als Gegenpol zu romantischen Liedern und klassischem Gesang setzte Kagel afroamerikanische Musik, wobei er Deutsch und Englisch als Kontraste verwendete und an den Gesangstil koppelte. Im Exposé zum damaligen Projekt »Kammertöne« vom Juli 1978 heißt es dazu:

- 4 Vgl. etwa die Filmfassung von *Phonophonie* für das Schweizer Fernsehen 1979, dazu Christina Richter-Ibáñez: »Mediensprünge und Übergänge: Melodramatisches in neueren musikalischen und szenischen Kompositionen«, in: Andreas Meyer und Christina Richter-Ibáñez (Hg.): *Übergänge. Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik* (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 4), Mainz 2016, S. 133-155, besonders S. 146f.
- 5 Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Mauricio Kagel (PSS SMK), Mappe *Aus Deutschland. Bühnenbildentwürfe*, Materialsammlung zum Bühnenbild.
- 6 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Szenario* [1. Fassung].
- 7 Darauf hat Björn Heile: *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot 2006, S. 129, bereits hingewiesen.
- 8 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Bühnenbildentwürfe*, Materialsammlung zum Bühnenbild.
- 9 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Verbale Skizzen*.

»Es gehört zu den ältesten Bräuchen des Verlagswesens, Liedtexte in Fremdsprachen zu übersetzen und sie gleichzeitig mit der Originalsprache herauszugeben. [...] Gerade die ›interlinearen‹ Übersetzungen der Liedertexte werden in ›Kammertöne‹ als Ausgangspunkt für eine sprachliche, musikalische und dramaturgische Erweiterung der Komposition verwendet. Englisch, vielleicht die Sprache in d[ie] deutsche Lieder am meisten übersetzt wurden, soll in diesem Stück eine vielfältige Rolle spielen: Jedesmal, wenn die Mitwirkenden auf [E]nglisch singen, wird sich die musikalische Sprache ebenfalls verwandeln, und zwar hauptsächlich als Nachahmung der negro folk music amerikanischer Farbiger. [...] Die solistische Besetzung von ›Kammertöne‹ berücksichtigt diese eigenwillige Musikethnologie. So sind eine Reihe von stimmlichen und figürlichen Nachahmungen farbiger Archetypsänger wie Paul Robeson, Bessie Smith, Ella Fitzgerald oder Louis Armstrong vorgesehen. Bewußte Überschreitungen der Grenze zwischen Weiß und Schwarz wie sie Al Johnson beispielhaft verkörperte, werden auch beachtet.«¹⁰

Diese Gedanken finden sich im späteren Programmhefttext und anderen Publikationen teils wörtlich wieder.¹¹ Es ist anzunehmen, dass Kagel, der mit ähnlich klingenden Worten gern spielte, mit »Al Johnson« nicht nur den in den 1970er Jahren aktiven R&B-Musiker, sondern vielmehr auch Al Jolson assoziierte, der als weißer Star am Broadway in Minstrel Shows und im frühen Tonfilm (*The Jazz Singer* 1927) schwarze Rollen übernahm und entsprechend geschminkt auftrat. Dieser historische Al Jolson könnte Pate für die Szenen gestanden haben, für die Kagel wörtliche und bewusst falsch klingende englische Übersetzungen der deutschen Gedichte produzierte: Beim Übergang vom Deutschen zum Englischen fordert er laut Partitur von den Interpret_innen, eine Art Blues zu singen. In der Vorbereitung auf einen Sprachwechsel sollen sich die Akteur_innen zudem das Gesicht von Weiß auf Schwarz umschminken,¹² um den Übergang auf allen Ebenen als Stereotyp wahrnehmbar zu machen: Ein weißer Liedersänger verwandelt sich so in einen schwarzen Bluessänger.

Im genannten Exposé ging Kagel zwar bereits auf Schuberts Liederzyklen, die lyrischen Sprechsubjekte einzelner Lieder und deren Verkörperung auf der Bühne ein, jedoch war 1978 noch keine Schubert-Rolle für die Bühne eingeplant. Auch

10 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Produktionsunterlagen*, Exposé vom Juli 1978.

11 Mauricio Kagel: »Über ›Aus Deutschland‹«, in: *Mauricio Kagel. Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 5-10, hier S. 9; Mauricio Kagel: »Über ›Aus Deutschland‹. Gespräch mit Werner Klüppelholz«, in: ders.: *Worte über Musik. Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*, München und Mainz 1991, S. 26-47, hier S. 36.

12 Zum Beispiel die Figur des Goethe in der 6. Szene, Kagel, *Aus Deutschland*, Partitur, S. 63, vgl. de Leeuw, »Spiegel und Paradox«, S. 182. Martin Zenck: »Die andere Romantik in der ›Lieder-Oper‹ ›Aus Deutschland‹ von Mauricio Kagel«, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.): *Aufgehobene Erschöpfung. Der Komponist Mauricio Kagel*, Mainz 2009, S. 69-87, hat die Goethe-Szene und die Übertragung von »Gretchen am Spinnrad« ins Englische eingehend analysiert.

andere Gedankensammlungen zur Besetzung von 1978 und noch vom April 1979 enthalten keinen Schubert, aber »Robeson« (Baß) und »Johnson« (Tenor), »Ofe-lia« (Koloratursopran), einen Schlagerbariton mit Mikrofon, eine Mutter (Alt), eine »Dubiduh-Sopranistin« mit Mikrofon und Nachhall, eine »(echte schwarze) Me-zo Ella Fitzgerald«, einen Jodler (Tenor) sowie einen »Sänger, der selbst Klavier spielt! (vollkommen kaputt)«. ¹³ Mehr als dem 19. Jahrhundert und Topoi der Ro-mantik entspricht diese Besetzung Aspekten der populären Musik und der Ge-schichte afroamerikanischer Musikkultur, die bei de Leeuw und anderen Kommen-tator_innen zur Lieder-Oper jedoch selten ausführlich zur Sprache kommen. Die Aufzählung der »farbigen Archetypsänger« im Exposé von 1978 kombinierte Ka-gel in der Folge mit den bekannten romantischen Liedzyklen sowie Rollen seiner zukünftigen Bühnenhandlung, wobei nun auch Schubert in Verbindung mit dem *Schwanengesang* und Duke Ellington in die Skizzen Eingang fand. Stellte Kagal in einer Skizze mit sechs Polen Schubert der Dichterin (und den *Schwanengesang* der *Dichterliebe*) gegenüber, ¹⁴ ist Schubert in der Skizze mit acht Elementen mit dem *Schwanengesang* der Gegenpol zu allen Goetheliedern (und *Dichterliebe* ein Gegenpol zu *Frauenliebe und -leben*) (siehe Abb. 1). Die Lieder bzw. Zyklen von Robert Schu-mann und Schubert sind in diesen Konzeptionsskizzen etwa gleich stark gewich-tet.

Sobald Kagal Schubert als Figur in den Skizzen nannte, geschah dies in Ver-bindung mit Stichworten wie »KonzertSzene«, »Am Klavier: Schubert / ~30 Jah-re« oder »Schubertiade« ¹⁵ und es sollten verschiedene Liednummern, Sängerin-nen und Sänger vorkommen. Dies charakterisiert die 15. und 16. Szene des spä-teren Werks. Kagal notierte sich zudem »Schubert Ikonographie«, »Schubert im Himmel / RoRoRo Monografie S. 140 / Tuschzeichnung von Otto Böhler / Als Schat-tenrisse – Riesenprospekt / mit beweglichen Put[t]en« und die Idee, Titel Schu-bert'scher Lieder in alphabetischer Reihenfolge über Lautsprecher in den Saal spre-chen zu lassen, während auf der Bühne »Fermaten« regieren. Diese Gedanken bil-deteten die Grundlage für das Schlussbild von *Aus Deutschland*.

Kagels präziser Hinweis auf den Böhler'schen Schattenriss im Schubert-Taschenbuch (»RoRoRo Monografie«) von Marcel Schneider aus dem Jahr 1958 als Quelle zeigt deutlich, dass er sich mit der Schubert-Biographik auseinandersetzte. Er besaß einen Nachdruck dieses Buches von 1975. ¹⁶ Da auch andere Publikationen

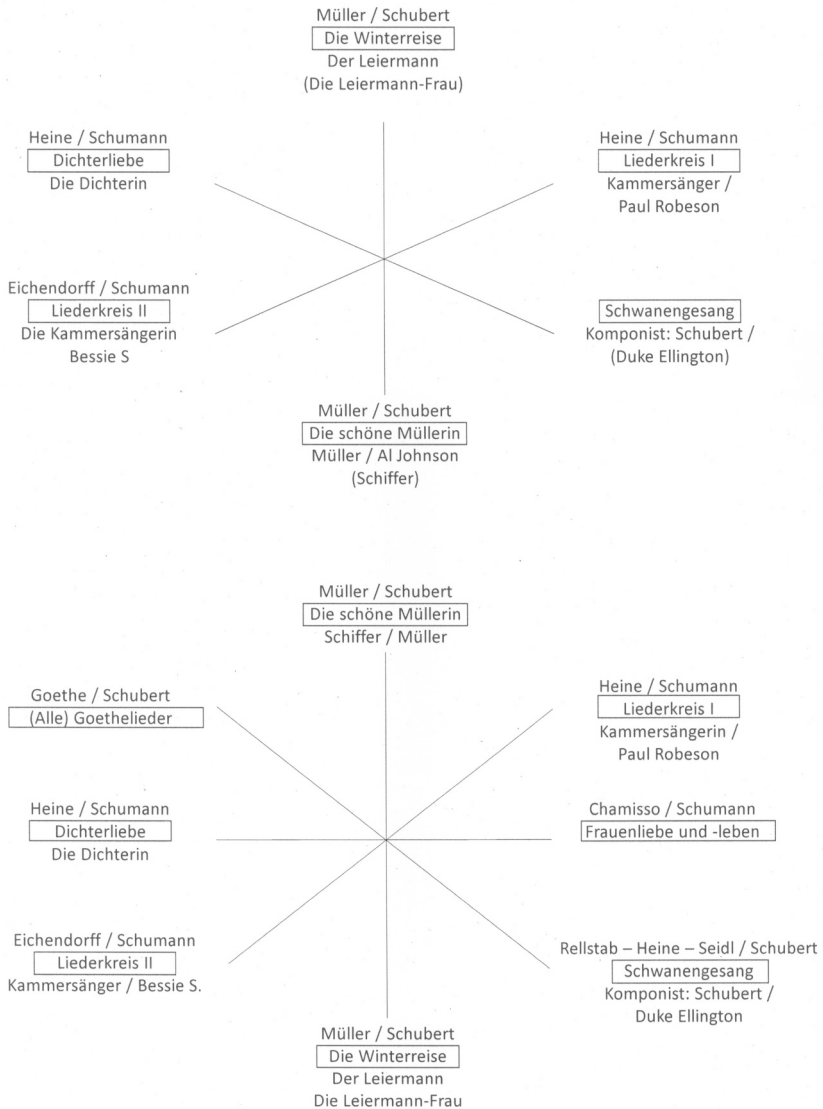
13 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Verbale Skizzen*, darin »Gedanken 1978 Titel »Hauptprobe««. Ähnlich auch Besprechungsprotokoll vom 17.04.1979 zur Auftragskomposition »Kammertö-ne«, geplant für 03.04.1981.

14 Die Skizze mit sechs Polen fand ausgearbeitet Eingang in das Programmbuch der Urauffüh-rung (S. 79) und wurde auch in Kagels *Worte über Musik* (S. 46) abgedruckt. Heile, *The Music of Mauricio Kagal*, S. 130, beschrieb sie ausführlich.

15 Diese und folgende Zitate in: PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Szenario* [1. Fassung].

16 PSS SMK, Marcel Schneider: *Schubert*, Reinbek bei Hamburg 1975 [Orig. 1958].

Abb. 1: Sechspolige und achtpolige Skizzen Kagels zu *Aus Deutschland*.*



*PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland*. Szenario [1. Fassung], Transkription der Skizzen C.R.I.

über Schubert in seiner Bibliothek darauf hinweisen, dass er sie frühestens 1979/80 erwarb,¹⁷ ist anzunehmen, dass sich Kagel mit musikgeschichtlichen Darstellungen und Interpretationsansätzen zu Schuberts Musik und Leben während des Kompositionsprozesses auseinandersetzte.

Das in den Skizzen genannte Bild von Böhler mit dem angeblichen Titel »Schubert im Himmel« war 1897 ein Geschenk an den Wiener Schubertbund zum 100. Geburtstag Schuberts. Zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Aus Deutschland* durfte Kagel voraussetzen, dass sein Publikum mit dem Bild bekannt war, denn neben Schneiders weit verbreiteter Monographie kursierte es auch in Carl Dahlhaus' Buch über das 19. Jahrhundert, das als Band 6 des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* 1980 erschien. Unter der Überschrift »Ende einer Epoche« diskutierte Dahlhaus darin den Zusammenhang vom Anfang und Ende des 19. Jahrhunderts und wies in der Bildunterschrift darauf hin, dass Schubert »im Bewußtsein des Bildungsbürgertums am Ende des Jahrhunderts unzweifelhaft dem Pantheon der Klassiker angehörte«.¹⁸ Böhlers Bild selbst, ein Scherenschnitt, keine Tuschzeichnung wie bei Schneider und Kagel fälschlich angegeben, hatte zwei Geschwister, nämlich »Die Ankunft Brahms' im Himmel« (1897) und »Bruckners Ankunft im Himmel« (1896),¹⁹ wobei die Anordnung der Komponisten auf dem Schubert-Bild derjenigen im Bruckner-Bild stärker ähnelt: Ganz links ist Bruckner abgebildet, dem Franz Liszt und Richard Wagner entgegen eilen, es folgen von links nach rechts Schubert, Schumann und Carl Maria von Weber, dann auf höheren Stufen stehend Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach an der Orgel. Das Schubert-Bild scheint eine Ableitung davon zu sein, indem Schubert erhöht an der Stelle Händels und Bachs steht, einen Lorbeerkrantz von einem Putto aufgesetzt bekommt und sich von Mozart und Beethoven gratulieren lässt. Die Reihenfolge der anderen Komponisten ist verändert, aber auch hier steht Bruckner ganz links unten.

Kagels Entscheidung, Schubert als Pianisten auf die Bühne zu setzen, ihn am Ende der Lieder-Oper auf einem Sarg hinaustragen zu lassen und das Ganze im 27. Bild mit einem Bühnenbild in Anlehnung an den Scherenschnitt »Schubert im

17 PSS SMK, Dietrich Fischer-Dieskau: *Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden – Wesen – Wirkung*, Kassel und München 1979 [Orig. Wiesbaden 1971]; Hans J. Fröhlich: *Schubert*, Frankfurt a.M. 1980 [Orig. München 1978].

18 Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980, S. 329.

19 Vgl. Otto Böhler: *Dr. Otto Böhler's Schattenbilder*, Wien 1914. Die Titel dieser Schattenrisse variierten. So erschien das Bruckner-Bild zum Beispiel in *Signale für die musikalische Welt* (1921), H. 25, S. 20, unter dem Titel »Bruckner im Jenseits«. Das Schubert-Bild wurde in *Moderne Welt* 13 (1932), H. 11, S. 20, mit dem Titel »Die Feier von Franz Schuberts 100. Geburtstag im Himmel« gedruckt.

Himmel« zu beenden, scheint erst nach dem Gedenkjahr 1978 entstanden zu sein. Anders als bei Kagels Beethoven-Film *Ludwig van* von 1969/70, der zum 200. Geburtstag insbesondere das Geburtshaus Beethovens gezielt in den Blick nahm, ist also die Lieder-Oper nicht auf das Schubert-Jubiläumsjahr hin entstanden, sondern die Schubert-Rolle scheint sich erst in diesem Jahr in die Konzeption geschlichen zu haben. Ein zusätzlicher Anstoß dafür könnte die Ausstrahlung des Films *Franz Schubert: Fremd bin ich eingezogen* von Titus Leber gewesen sein, der am 21. August 1979 im ZDF lief. Die Ankündigung des Fernsehfilms in der Programmvorschau der *Zeit* findet sich immerhin in Kagels Materialsammlung.²⁰

Leber stellte Schuberts Krankheit, Leiden, Tod und Verklärung in den Mittelpunkt: Er überlagert zu Anfang den musikalischen Beginn der *Winterreise* »Fremd bin ich eingezogen« mit dem Ende des Zyklus auf der visuellen Ebene, indem er einen Leiermann und einen sich mühsam schleppenden Schubert im Schnee zeigt. Der Tod in Form eines Knochenmanns tritt mehrfach auf – unter anderem in Verbindung mit dem Thema »Der Tod und das Mädchen« –, eine gestörte Beziehung zum Vater, der Erbkönig als lüsterne Gestalt und die Übermacht Beethovens für Schubert werden im ersten Teil thematisiert. Engelgleiche nackte Jünglinge erinnern an die Putten des Böhler'schen Scherenschnitts, scheinen bei Leber jedoch für eine zerstörte Kindheit zu stehen, da sie sich selbst die Flügel verletzen. Auch der Scherenschnitt selbst fehlt nicht, dessen schwarze Putten in der Folge vom realen Himmel fallen und zerbersten.²¹ Lebers Film deutet nicht nur Schuberts angebliche kindliche Traumata, sondern er ist auch eine Kritik an der Darstellung Schuberts seit dem Roman *Schwammerl* von Rudolf Hans Bartsch 1912, in der Operette *Das Dreimäderlhaus* von Heinrich Berthé und den daran anknüpfenden populären Verfilmungen.²² So wird Schubert in der zweiten Hälfte von Lebers Films selbst »zum kritischen Beobachter seiner eigenen Rezeptionsgeschichte«, ²³ ihm wird gewaltsam eine weiblich anmutende Maske übergezogen, mit der er dann in die *Dreimäderlhaus*-Idylle tritt und dort neben amüsierten Damen mit tiefem Dekolleté posiert.

Lebers Film und Kagels *Aus Deutschland* weisen einige thematische Parallelen wie den Fokus auf den Tod Schuberts, den Leiermann zu Beginn, den Böhler'schen Schattenriss, übergroße Vater- oder Muttergestalten, den Bezug zu Beethoven oder

20 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Material zum Programmbuch der Uraufführung*, »Materialsammlung zum Werk«. Vgl. Manfred Sack: »Seelenbilder«, in: *Die Zeit*, 17.08.1979, S. 36.

21 *Fremd bin ich eingezogen*, Regie: Titus Leber, TV-Ausstrahlung: ZDF, 21.08.1979.

22 Vgl. zur literarischen und filmischen Rezeptionsgeschichte und der Bedeutung von Lebers Film Manfred Permoser: »Der Schubert-Film nach 1950. Anmerkungen zur jüngeren Rezeptionsgeschichte«, in: Michael Kube, Walburga Litschauer und Gernot Gruber (Hg.): *Schubert und die Nachwelt. I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption in Wien 2003*, München 2007, S. 321–328.

23 Ebd., S. 328.

das Spiel mit Geschlechtlichkeit auf. Eine Gemeinsamkeit ist auch die Überlagerung von Bildwelten, die im Film durch Überblendungen, in der Lieder-Oper durch wechselnde Prospekte gelingt.

Im Herbst 1979 wechselte Kagels Arbeit an der Lieder-Oper von der Konzeptionsphase zur Komposition: Am 19. September wurde im Protokoll einer Besprechung an der Deutschen Oper Berlin die Besetzung der Rolle »Schubert« durch den lyrischen (Buffo-)Tenor Peter Maus festgelegt. Von allen Beteiligten an der Uraufführung erhielt Kegel in der Folge Informationen über den individuellen Stimmumfang, das Stimmfach und Repertoire.²⁴ Er komponierte mit den Fähigkeiten seiner Interpret_innen und arbeitete ab Dezember intensiv an den musikalischen Skizzen.

Die Schubert-Szenen laut gedruckter Partitur: Textvorlagen und musikalische Mittel

So wie in Lebers Film die Liedtexte als Grundlage der biographischen Seelenbilder dienten – wobei die Schubert'sche Musik im Film laut dem Zeit-Kritiker Manfred Sack »mehr mit den Augen als den Ohren wahrgenommen«²⁵ wurde –, erarbeitete auch Kegel seine Szenen an den Liedtexten entlang. Letztere entnahm er Dietrich Fischer-Dieskaus Taschenbuch *Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch*, von dem Kegel die vierte Auflage von 1977 besaß und auf das er durch genaue Seitenzahlen häufig in seiner Gedanken- und Materialsammlung verwies. In seinem Exemplar ist anhand von Markierungen, Verweisen auf einzelne Szenen und Streichungen deutlich zu sehen, wie er mit den Texten umging, für das Libretto Verse leicht veränderte und Abschnitte neu zusammensetzte. Ob er auch die darin genannten Vertonungen zur Hand nahm? Weil die Musik nur an die Vorbilder *erinnern*, aber allein nach Kegel *klingen* sollte, wie er selbst betonte und in der Sekundärliteratur gern wiederholt wurde,²⁶ mag das Hinzuziehen der romantischen Liedvertonungen nicht zwingend erscheinen. Da aber auch schon andere Analysten zeigten, dass Kegel nicht ganz frei von klassisch-romantischen Stilmitteln und konkreten

24 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Produktionsunterlagen*, »Korrespondenz und Unterlagen zu UA Berlin«.

25 Sack, »Seelenbilder«.

26 So Kegel bereits im Exposé 1978 (PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Produktionsunterlagen*) und im Programmheft 1981 (S. 5): »Es klingt nach Kegel, erinnert jedoch an Schubert.« Zit. in: Werner Klüppelholz: *Mauricio Kegel. 1970-1980*, Köln 1981, S. 226, Kegel, »Über »Aus Deutschland«. Gespräch mit Werner Klüppelholz«, S. 27, und Claudia Maurer-Zenck: »Nachruf auf die Romantik. Mauricio Kagels »Aus Deutschland«, eine Lieder-Oper in 24 Bildern«, in: *Österreichische Musikzeitung* 52 (1997), H. 5, S. 32-39, hier S. 34f.

Vorlagen komponierte,²⁷ seien Vergleiche im Folgenden vereinzelt gezogen – insbesondere um den Fokus auf Aspekte zu lenken, die in bisherigen Kommentaren zur Lieder-Oper kaum Beachtung fanden.

Laut Besetzungsliste ist für die Rolle des Schubert ein Tenor »mit pianistischer Aufgabe« gefordert, der hauptsächlich in den Szenen 15 bis 17 auftritt. Thematisiert wird dabei die Personalunion von Pianist und Komponist in der Figur Schuberts, der gleichzeitig Klavier spielt, komponiert und singt. Durch die ihm in den Mund gelegten Texte und die szenische Konzeption entstehen Andeutungen zum Hintergrund seines Schaffens und seiner mehrfach diskutierten sexuellen Orientierung. Allerdings zeigt die eingehende Analyse der drei Szenen, dass die Rolle des Schubert auf der Bühne über die historische Figur hinaus auf verschiedene Komponisten zu weisen scheint.

Zu Beginn der 15. Szene sitzt zunächst ein durch Brille, Frisur, Physiognomie und Statur deutlich erkennbarer Schubert am Flügel, den er mit großen Arpeggien traktiert und so den anwesenden Kammersänger begleitet. Der Schubert auf der Bühne soll diese Arpeggien selbst auf einem Flügel ausführen, der »wie ein Hammerklavier intoniert – jedoch nicht falsch gestimmt« (S. 272²⁸) sein sollte. Kagel wünscht einen metallisch harten und aggressiven Klang, »mit einigen hervorstechend hellen Tönen« (ebd.) – gewissermaßen eine imaginierte historische Realität. Nach zehn Takten soll Schuberts Spiel »verbissener« werden, ab Takt 17 (S. 277) spielt der Akteur jedoch nur noch lautlos und doubelt die musikalische Bewegung, die nun von dem Pianisten im Orchestergraben ausgeführt wird. In Takt 20 (S. 278) setzt der Schubert auf der Bühne wieder mit Trillern ein und spielt sodann mit dem Pianisten im Orchestergraben an zwei Klavieren. Danach begleitet Schubert den Kammersänger, der Teile aus Goethes Gedicht »Der Sänger« vorträgt und dabei dem in Fischer-Dieskau Handbuch angegebenen (von Schubert, Schumann und Hugo Wolf vertonten) Text folgt, aus dem Kagel allerdings alle Verweise auf den ritterlichen Kontext getilgt hat. Einige Passagen werden zudem von der Sprecherin rezitiert. Nachdem der Sänger einen Becher Wein leert (hier verändert Kagel einen Gedichtvers aus dem Präteritum ins Präsens²⁹) und das Gedicht zu Ende bringt, dankt er mehrmals und bricht in ein diabolisches Lachen aus (T. 95-99, S. 304f.). Nun erst setzt Schubert singend ein (die Tenöre im Chor können die Partie summend verstärken), die Textgrundlage stammt aus Heinrich Heines Lyrischem Intermezzo »Vergiftet sind meine Lieder«. Kagel folgte den Versen aus Liszt's Ver-

27 Klüppelholz, *Mauricio Kagel*. 1970-1980, S. 237; Zenck, »Die andere Romantik«, S. 80.

28 Diese und weitere Seiten- oder Taktangaben beziehen sich auf Mauricio Kagel: *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Partitur, Litolf/Peters 31212, Frankfurt a.M. 1981.

29 Vgl. seine Anmerkungen in PSS SMK, Dietrich Fischer-Dieskau: *Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch*, München 1977 [Orig. 1968], S. 130f.

tonung³⁰ und legte sie hauptsächlich seinem Schubert in den Mund, wenngleich auch der Kammersänger und der Chor einzelne Worte wiederholen.

Vergiftet sind meine Lieder,
Wie könnt' es anders sein?
Du hast mir ja Gift gegossen
Ins blühende Leben hinein.
Vergiftet sind meine Lieder,
Wie könnt' es anders sein?
Ich trag' im Herzen viel Schlangen,
Und dich, Geliebte mein.

Während Schubert sehr aufgeregt singen soll, wendet sich der Kammersänger »schmähend« gegen ihn: »Du hast mich vergiftet« (T. 102-109, S. 306-308),³¹ dann wörtlich nach dem Gedicht: »Du hast mir ja Gift gegossen!« (T. 113-119, S. 309-311).³² Durch die Verteilung einzelner Worte und Phrasen sowohl des Goethe- als auch des Heine-Gedichts auf verschiedene Rollen entsteht aus der Lyrik eine dramatische Szene, die beim Publikum vielfältige Assoziationen zulässt. Wenn zuerst der Kammersänger ausruft »Du hast mir ja Gift gegossen!«, während seines Tods aber Schubert dies noch einmal sagt, bleibt unklar, wer wen wie vergiftet hat. Diese Offenheit der Deutungsmöglichkeiten ist das Grundprinzip von Kagels Libretto-Zusammenstellung.

Nachdem der Kammersänger laut Regieanweisung »stirbt«, singt Schubert die letzten beiden Gedichtzeilen, wobei dem Interpreten freigestellt bleibt, ob er zum Schluss »Geliebter« oder »Geliebte« singt. Diese Wahlmöglichkeit fehlte zwar in Kagels Reinschrift, ist jedoch im Libretto des Uraufführungsprogrammbuchs enthalten³³ und wurde von Kegel auch in seinem eigenen Programmbuchtext 1981 the-

30 Fischer-Dieskau, *Texte deutscher Lieder*, S. 411.

31 Dieser Vers wird im Libretto auch Heine zugeordnet, obwohl sich die Phrase nicht wortgetreu bei Heine findet: Mauricio Kegel: *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 57 und 75, FN 52.

32 Schuberts chromatisch absteigende Linien in den Takten 106f. und 111-113 (S. 307-309) könnten als Spiegel zu den Klavierläufen in Liszts Vertonung des Gedichts gelesen werden, denn dort bilden sie im zweiten Teil ein chromatisch aufsteigendes Motiv. Vgl. Franz Liszt: »Vergiftet sind meine Lieder«, in: *Einstimmige Lieder und Gesänge* (Musikalische Werke 7/2), hg. von Peter Raabe, Leipzig 1921, S. 135-136. Gegen eine solche Lesart spricht jedoch, dass sich in Kagels Skizzen keinerlei Hinweise auf derlei Bezüge finden und chromatisch absteigende Gesangslinien für die Lieder-Oper insgesamt charakteristisch sind.

33 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Partitur Reinschrift*, S. 204; Mauricio Kegel. *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, S. 58 und 75, FN 54. In der gebundenen, fotokopierten Reinschrift, die Jürg Henneberger für die Aufführung 1997 in Basel benutzte, ist »Ad lib.: Geliebter mein« von Kagels Hand in Bleistift ergänzt: PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Vervielfältigte, gebundene Partitur-Reinschrift*.

matisiert: Er betonte hier das »Androgyne romantischer Empfindung«, bei dem es nicht wichtig sei, wer wen ansinge, sondern wie dies geschehe, so dass »eher Empfindungen als Inhalte akustisch transportiert« werden.³⁴ Das romantische Lied ist laut Kagel geschlechtslos, es wurde darum erfolgreich für alle Stimmen transportiert. Diesen Umstand machte Kagel auch für *Aus Deutschland* fruchtbar, indem er »geschlechtlich Mehrdeutiges« anlegte und mit den Ebenen Dichter_in, Komponist (notabene: eine Komponistin gibt es nicht), Interpret_in, lyrisches Sprechsubjekt und Bühnenfigur spielte. Auf der Bühne der Oper, wo Pianist und Sänger dramatisch wirken, entsteht automatisch eine szenische Konstellation, die durch die Wahlmöglichkeit »Geliebte/r« in der Partitur nun Deutungsmöglichkeiten offenlässt. Schubert könnte hier also sowohl den Kammersänger ansprechen als auch eine imaginäre Geliebte oder die Leiermann-Frau der nächsten Szene. Heute mag man dies auch als einen Verweis auf Schuberts umstrittene ambivalente sexuelle Orientierung lesen, die zwar erst zehn Jahre später in der Musikwissenschaft diskutiert wurde,³⁵ aber durchaus schon vorher kursierte: Bei Hans J. Fröhlich kommt 1978 Schuberts mögliche Homosexualität als Hypothese jedenfalls zur Sprache.³⁶

In der folgenden, der 16. Szene sind Schuberts Gesang Texte aus Heines Lyrischem Intermezzo »Aus meinen großen Schmerzen« unterlegt,³⁷ dabei folgt er dem Text getreu, statt der Verse 3 und 4 ist jedoch eine große »O«-Vokalise komponiert. Heines Gedicht folgt sodann Goethes »Genialisch Treiben«: Hier lautet die Anweisung für den Sänger »penetrant«, ab dem Wort »Haß« sogar »unschön« (T. 25, S. 326 und T. 33, S. 328). Wie an vielen anderen Stellen in der Lieder-Oper hat die Singstimme viele chromatische Abwärtsbewegungen auszuführen. Wolfs Vertonung dieses Goethe-Gedichts weist in der Klavierbegleitung Oktaven in chromatischer Auf- und Abwärtsbewegung auf,³⁸ so dass man Kagels Stimmführung als daran angelehnt verstehen könnte. Auf die Wiederholung der ersten beiden Gedichtverse verzichtet Kagel und lässt seinen Schubert stattdessen ein äußerst langsames Glissando von *his*¹ bis *d*¹ singen (T. 41-41^{II}, S. 330-332), während vom Zupspielband gebrochene Akkorde vom Leierkasten erklingen sollen – wiederum abwärts und nicht aufwärts, was wie eine Spiegelung typischer Leierkastenmotive erscheint. In diesem Moment soll durch Verwandlung des Bühnenbildes der gänzlich bleiche Kammersänger erneut sichtbar werden, der am offenen Grab steht und »In questa tomba oscura« von Giuseppe Carpani vorträgt. Schubert antwortet gegen

34 Kagel, »Über ›Aus Deutschland‹«, S. 7.

35 Vgl. Andrea Lindmayr-Brandl: »Franz Schubert«, in: Beatrix Borchard und Nina Noeske (Hg.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Franz_Schubert.html (22.10.2017, abgerufen am 16.03.2020).

36 Fröhlich, *Schubert*, S. 300f.

37 Laut Fischer-Dieskau, *Texte deutscher Lieder*, S. 69, vertont von Robert Franz und Hugo Wolf.

38 Hugo Wolf: »Genialisch Treiben«, in: ders.: *Gedichte von J. W. v. Goethe*, vorgelegt von Hans Jancik (Hugo Wolf Sämtliche Werke 3), Wien 1978, S. 109-112.

Ende mit einer zunächst unschön gesungenen Quinte abwärts, dann dreimal mit einer ähnlichen, immer länger werdenden melismatischen Phrase über dem Wort »Amen« (T. 55-64, S. 337-340). Markant erscheint die Verwendung des »In questa tomba oscura«: Zwar wurde dieser Text in einem Wettbewerb in Wien 1807-1808 mehrfach vertont, doch ist Beethovens Fassung sicher die bekannteste und die einzig genannte in Fischer-Dieskaus Handbuch.³⁹ Kagel hatte das Lied schon in seinem Beethoven-Film *Ludwig van* benutzt. Dort erklingt »In questa tomba oscura« in einem Studiosetting, das als »Liederabend« betitelt ist. Es singt Carlos Feller, mit dem Kagel schon in Buenos Aires bekannt war und zusammenarbeitete.⁴⁰ Diese Szene in *Aus Deutschland* verweist also nicht nur auf Beethoven, sondern auch auf Kagels früheres filmisches Werk.⁴¹

War das Umfeld dieser beiden Szenen grob der Salon, in der Besetzung neben den Solisten geprägt von Klavier und Chor, wird Schubert in der 17. Szene in ein gänzlich anderes Setting gesetzt. Kagels Regieanweisungen für das Bühnenbild lauten:

»Nur ein Teil des Biedermeier-Salons wird wieder sichtbar, er ist mit Schlingpflanzen und Blumen überwuchert. Die schwarze Kammersängerin, in Abendrobe, steht neben dem Flügel. Im Hintergrund pflückt eine hinzugefügte Gruppe von Chorsängern auf einem schneebedeckten Feld Baumwolle. Sie schleppen Erntesäcke hinter sich.«⁴²

Nach dem Tod des weißen Kammersängers erscheint also eine schwarze Kammersängerin, bei der Kagel ursprünglich eine Jazzsängerin, Ella Fitzgerald, im Sinn hatte,⁴³ und singt auf Englisch. Der Schubert auf der Bühne wendet sich auch englisch anmutenden Lauten zu und singt mit ihr. Dafür übertrug Kagel Joseph von Eichendorffs Gedicht »Wehmut«, das aus Schumanns *Liederkreis* op. 39 bekannt ist,⁴⁴ frei ins Englische: Die Kammersängerin interpretiert den englischen Text, Schubert singt dazu vor allem auf einzelne Vokale, Worte oder beinahe stammelnd. Neben dem Chor sind es elektronische Orgel und Trompete, die der Szene die Färbung populärer Musik geben. Am Ende, wenn diese Instrumente schweigen, tritt Schubert hervor und bringt krankhaft, flüsternd und wie in Trance singend die erste und dritte Strophe von Eichendorffs Gedicht auf Deutsch dar: Nichts erinnert an

39 Fischer-Dieskau, *Texte deutscher Lieder*, S. 260.

40 Christina Richter-Ibáñez: *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*, Bielefeld 2014, S. 173-178.

41 Zenck, »Die andere Romantik«, S. 72 und 85, betonte bereits die konzeptionelle Nähe von *Ludwig van* und *Aus Deutschland*.

42 Kagel, *Aus Deutschland*, Partitur, S. 341.

43 PSS SMK, *Mappe Aus Deutschland. Libretto (Entwurf)*.

44 Fischer-Dieskau, *Texte deutscher Lieder*, S. 292f.

die melodische Bewegtheit der Vertonung des Gedichts in Schumanns *Liederkreis* (T. 76-105, S. 366-374).

Auffällig ist in all diesen Szenen, dass der Schubert auf der Bühne selbst stets Liedtexte darbringt, die der historische Komponist nicht selbst vertont hat.⁴⁵ Obwohl Schubert optisch entsprechend inszeniert am Flügel sitzt und agiert, weisen die Texte auf Lieder anderer Komponisten: In Bild 15 auf Liszt, in Bild 16 besonders auf Wolf und in Bild 17 auf Schumann. Vielleicht ist der Mann am Klavier vielmehr das Stereotyp eines Komponisten als nur eine konkrete Person der Geschichte? Oder spricht Kagel selbst durch diesen Musiker, wie Thomas Betzwieser es Richard Strauss und seinem erfundenen Komponisten in *Capriccio* attestiert?⁴⁶ Festzuhalten ist: Diese Person singt mehrheitlich auf Deutsch, im 17. Bild versucht sie einen bluesartigen Gesang, aber vollständige Worte entstehen nicht und der Sänger kehrt am Ende der Szene zum deutschen Gedicht zurück.

Wenn Schubert im 25. Bild erneut auftritt, geschieht dies wieder in Verbindung mit einem Liedtext, den Wolf vertont hat: Die erste Strophe von Heines Gedicht »Wo?« singen die Gesangssolisten – allen voran der schwarze König –, in englischer Übersetzung. Schubert setzt erst mit der zweiten Strophe ein:

Werd ich wo in einer Wüste
Eingescharrt von fremder Hand?
Oder ruh ich an der Küste
Eines Meeres in dem Sand?

Dabei singt er fast solistisch, äußerst empfindsam die gesamte zweite Strophe auf *cis*¹ (T. 41-51, S. 559-562). Hier drängt sich ein Vergleich zu Wolfs Vertonung auf, in der es an dieser Stelle heißt: »mit Affekt«, wobei der Vers eine zweifach absteigende chromatische Linie von *f*² bis *c*¹ umfasst.⁴⁷ Kagels Affekt ist dagegen äußerst schlicht und minimalistisch, indem er den Sänger deklamierend weitgehend auf einem Ton verharren lässt.

45 Darauf hat de Leeuw, »Spiegel und Paradox«, S. 182, schon hingewiesen, er nannte aber nur Schumann als Komponist der verwendeten Lieder.

46 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, hier S. 522.

47 Hugo Wolf: »Wo wird einst«, in: ders.: *Lieder nach verschiedenen Dichtern*, vorgelegt von Hans Jancik (Hugo Wolf Sämtliche Werke 6), Wien 1981, S. 40f.

Den Text der dritten Strophe deutet Kagel im Anschluss musikalisch viel stärker aus, als es Wolf tat:

Immerhin! Mich wird umgeben
Gottes Himmel, dort wie hier,
Und als Totenlampen schweben
Nachts die Sterne über mir.

Zunächst deklamiert der Tenor vor allem auf *fi*¹ (T. 54-59, S. 562-564), ab »und als Totenlampen« wird die Melodie chromatisch abwärts geführt, vollzieht wechselnde Sprünge bei »schweben nachts die Sterne« bis zum Spitzenton *g*¹ und endet in einem großen unregelmäßigen Glissando von »über« zu »mir« bis zum *f* (T. 60-69, S. 564-566). Das klingt nach Kagel und geht weit über die romantischen Vertonungen hinaus, obwohl auch Wolf dieses Gedicht schon in großen Bögen auskomponierte.

Während dieser letzten Strophe soll sich Schubert auf den Sarg legen. Es folgt ein Trauermarsch mit anschließendem Verwandlungstanz in Szene 26 – wiederkehrende Abschnitte in Kagels Werken der 1970er Jahre⁴⁸ –, Schubert wird so durch die wechselnden Kulissen der vorausgegangenen Bilder zu Grabe getragen und in Bild 27 mit dem Titel »Ende und Fortsetzung« im Himmel empfangen, was der Bühnendekoration gewordene Scherenschnitt von Böhler, der auch in der Partitur abgedruckt wurde, symbolisiert. Die Schattenfiguren sollen sich zwar leicht bewegen können, aber sie sind stumm, nur die Titel von Schuberts Liedern werden von einer (unsichtbaren) Stimme angesagt. Damit entspricht die finale Ausarbeitung der früheren Idee: Die szenische Fermate wird begleitet von gesprochenen Liedtiteln.

Warum Schubert? Zeitgeist und persönliche Gründe

Wenngleich die zeitliche Nähe zum Schubert-Jahr 1978 bereits ausreichende Erklärung sein mag, gibt es noch weitere Begründungen dafür, dass Kagel Schubert als Protagonisten der Lieder-Oper wählte und nicht Schumann, Brahms, Liszt oder Wolf. Brahms stand bei ihm schon Anfang der 1970er Jahre in den *Variationen ohne Fuge* auf der Bühne und er wurde auch in den Skizzen zur Lieder-Oper genannt, die zu Beginn sogar den Projekttitle »Brahms-Oper / eine apokryphe Rekonstruktion« trug bzw. mit dem Gedanken an »Komponisten, die keine Oper komponiert

48 Ein markantes Beispiel ist *Mare nostrum*, uraufgeführt 1975: Der Trauermarsch beginnt bei T. 897, die Verwandlung bei T. 959, darauf folgt ein »Totenbauchtanz« (T. 962-1004), der das Stück beendet; Mauricio Kagel: *Mare nostrum* [1975], Partitur, Edition Peters 8953, Frankfurt a.M. 2001.

haben: Chopin, Webern, Grieg, Mendelssohn, Varese, Brahms«,⁴⁹ verbunden war. Dennoch nehmen in den Notizen zur Lieder-Oper die Begriffe »Schubertiade« und »Schubert-Ikonographie« zunehmend Raum ein, nachdem Schuberts Liederzyklen und speziell *Die Winterreise* ohnehin den wichtigsten Ausgangspunkt bildeten. Zudem war Schubert in den 1970er Jahren hochmodern geworden: Komponistenkollegen wie Dieter Schnebel oder Wolfgang Rihm schufen Werke mit Schubert-Bezug. Schnebel hatte darüber hinaus seit 1969 immer wieder Texte zu Schubert verfasst. Auch Morton Feldmans Schubert-Affinität mag Kagel bekannt gewesen sein. In diesen Bezugnahmen spielten jedoch weniger die Lieder oder Biographisches als vielmehr die Instrumentalwerke eine Rolle.⁵⁰ *Aus Deutschland* ist im Kontext dieser zunehmenden kompositorischen Romantik-Reflexionen und dem Schubert-Boom in den 1970er Jahren zu verstehen.⁵¹ Hinzu kommt eine persönliche Komponente: Nicht nur mit Klavierhauptproben, die Kagel als Assistenz-Dirigent am Teatro Colón 1957 miterlebte⁵² und die für *Aus Deutschland* eine wichtige Inspiration für die Wahl des kargen Instrumentariums bildeten, sondern auch mit Liederabenden und Komponistenjubiläen hatte Kagel in seiner Jugend vielfältige Erfahrungen gesammelt. Als er in Buenos Aires in der jüdischen Gemeinschaft erste Dirigiererfahrungen sammelte, wurde dort 1953 des 125. Todestags von Schubert sowie des 50. Todestags von Wolf groß gedacht.⁵³ Zudem fanden regelmäßig Konzerte statt, die sich dem Lied im 19. Jahrhundert widmeten.⁵⁴ Kagels Bezugnahme auf seinen ar-

49 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland*. *Bühnenbildentwürfe*, Materialsammlung zum Bühnenbild.

50 Vgl. Jörn-Peter Hiekel: »Franz, Morton und andere. Kompositorische Reflexe auf Schuberts Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 158 (1997), H. 1, S. 36-41; ders.: »Schubert als ›Klassiker‹ der produktiven Rezeption – Akzente und Eigentümlichkeiten der Musik nach 1950«, in: Michael Kube, Walburga Litschauer und Gernot Gruber (Hg.): *Schubert und die Nachwelt. I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption in Wien 2003*, München 2007, S. 187-207.

51 Zum Schubert-Boom siehe Rainer Nonnenmann: *Winterreisen. Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten*, Teil 1, Wilhelmshaven 2006, S. 26-32. Nonnenmann widmet sich zwar zahlreichen Bearbeitungen oder Neukompositionen der *Winterreise*, allerdings erfährt Kagels *Aus Deutschland* keine Beachtung.

52 Richter-Ibáñez, *Mauricio Kagels Buenos Aires*, S. 178-180.

53 Schubert-Konzert am 06.09.1953 im Collegium Musicum Buenos Aires: Programmzettel; Hugo-Wolf-Feier im Club Oriental im November 1953: Kritiken des Konzerts in den Zeitungen *Argentinisches Tageblatt*, *La Nación* und *Freie Presse* vom 22.11.1953, eingesehen im Teilnachlass von Hilde Mattauch im Institut für pfälzische Geschichte und Volkskunde, Kaiserslautern. Sopran: Hilde Mattauch, Klavier: Teodoro Fuchs. Mit beiden arbeitete Kagel 1953 eng zusammen, vgl. Richter-Ibáñez, *Mauricio Kagels Buenos Aires*, S. 122 und 165-172.

54 Vgl. Auflistung einiger Konzerte von Hilde Mattauch in Christina Richter-Ibáñez: »Performing and Teaching in the New World: The Repertoire of German-speaking Musicians in Argentina and Brazil after 1945«, in: Daniela Fugellie u.a. (Hg.): *Trayectorias. Music between Latin America and Europe 1945-1970 / Música entre América Latina y Europa 1945-1970*. Ibero-Online 13 (2019), S. 121-135, https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Ibero-Online/Ibero_Online_13_Trayectorias.pdf, besonders S. 133-135.

gentinischen Hintergrund wurde Ende der 1970er Jahre in Werken expliziter, sehr deutlich gerade 1978 im *Tango alemán*.

Daneben ist nicht zu vergessen, dass der Liederkomponist und Pianist Schubert als Sujet populärer Darstellungen auf der Theaterbühne und im Film weitaus bekannter war als beispielsweise Wolf und dass sich Klischees wie das des »Liederfürsten« bereits seit dem 19. Jahrhundert hartnäckig hielten.⁵⁵ Kagel konnte sich sicher sein, dass Schuberts Gestalt, die Schubert-Ikonographie wie auch viele von ihm vertonte Liedtexte einem breiten Publikum bekannt waren und wiedererkannt wurden. Studiert man die 1978 verfügbare populäre Schubert-Literatur, so stößt man auf eine große Zahl psychologischer Deutungen und Reflexionen zu Schubert und seinem Umgang mit dem Tod: Schon Schneiders Monographie beginnt mit den Überschriften »Himmel« und »Erde«, zieht Vergleiche zu Engeln und mutmaßt, Schubert habe »sich auf den Umgang mit den Himmelsbewohnern«⁵⁶ verstanden. Fröhlich widmete sich 1978 gar Schuberts hypothetischer Todessehnsucht und einem angeblichen Selbsterstörungstrieb, der sich in übermäßigem Alkohol- und Nikotingenuss gezeigt habe.⁵⁷ Ein Exemplar mit Unterstreichungen in Kagels Nachlass zeigt, dass auch dieses Buch in seinem Haushalt gelesen wurde.⁵⁸ Fröhlichs Vermutungen und teils wenig glaubhafte Interpretationen, die deutliche Anleihen bei *Schwammerl* nicht verbergen können, könnten Kagel willkommene Assoziationen für die Lieder-Oper gegeben haben. Nach Lebers avantgardistischem, ebenfalls psychologisch deutendem Schubert-Film brachte Kagel mit der Lieder-Oper eine eigene Sichtweise mit vielfältigen Lesarten auf die Bühne. So klar der Schubert-Bezug auf den ersten Blick jedoch erscheinen mag, so sehr verunsichern die Texte, die Kagel Schubert in den Mund legt, da sie so wie »Aus meinen großen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder« sehr häufig von Heine stammen und von Wolf vertont wurden. In Kagels Neukomposition weisen sie über die Romantik und über Schubert hinaus und sprechen allgemeine, existenzielle Fragen an – Fragen, die Kagel besonders Ende der 1970er Jahre umtrieben, nachdem seine Eltern und Geschwister zwischen 1967 und 1978 verstarben,⁵⁹ er mit dem Tod konkret umgehen musste und wohl nicht zufällig mehrere todesschwere Werke, wenngleich getränkt von Kagels Humor, entstanden.

55 Walther Dürr: »Der ›Liederfürst‹. Kritik alter und neuer Schubert-Klischees«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 52 (1997), H. 1/2, S. 12–21.

56 Schneider, *Schubert*, S. 15.

57 Fröhlich, *Schubert*, S. 299–301.

58 PSS SMK, Taschenbuchausgabe von 1980.

59 Vgl. Richter-Ibáñez, »Mediensprünge und Übergänge«, S. 149, FN 63.

Aus Deutschland: Wessen Musikgeschichte?

Als Komponist und Regisseur von *Aus Deutschland* schrieb Kagel sein Werk den Jahren um 1980 ein. Die Lieder-Oper erfuhr nach der Uraufführung im Mai 1981 nur wenige Neuinszenierungen. 1997 – wieder ein Schubert-Jahr, diesmal zum 200. Geburtstag – entstand die Inszenierung von Herbert Wernicke unter der musikalischen Leitung von Jürg Henneberger und des eingangs zitierten de Leeuw.⁶⁰ Wernickes Produktion verwarf Kagels Idee der wechselnden Bühnenbilder und setzte stattdessen auf ein Szenarium aus Klavierkorpussen, die optisch ähnlich den Eisschollen auf dem Gemälde *Das Eismeer* von Caspar David Friedrich angeordnet waren. Szenische Konzeptionen Kagels verschwanden gerade in Hinblick auf die Schubert-Rolle, indem die Bilder 25 und 26 ganz entfielen (1997 gedachte man Schuberts Geburt, die Streichung von Sarg und Trauermarsch erscheint insofern logisch) und die schwarz-weißen Übergänge und Kontraste im 16. und 17. Bild abgeändert wurden: Der Kammersänger erscheint nicht weiß gekleidet und geschminkt an seinem Grab, sondern er bleibt im Anzug und ein Flügelkorpus dient ihm als Sarg. Die Kammersängerin im 17. Bild ist nicht schwarz und im Abendkleid, sondern sie trägt eine farbige Tracht mit großzügigem Ausschnitt, während Schubert eine braune Maske überzieht und mit Mikrofon und viel Hall bluesartig auf Englisch singt, was an Kagels frühere Idee des Schlagerbaritons anzuknüpfen scheint. Kammersängerin und Schubert haben in Wernickes Inszenierung offensichtlich eine sexuelle Beziehung. Mit der weißen Sängerin, dem maskierten Mann und deren körperlicher Haltung zueinander werden vollkommen andere Assoziationen hervorgerufen als in Kagels ursprünglichem Setting mit einer Baumwollplantage im Hintergrund. Der musikalische Stil wird damit szenisch in die Nähe von Volksfest und Erotik gerückt. Gerade diese Szene erinnert nun aber auch an Lebers maskierten Schubert zwischen den *Dreimäderlhaus*-Damen mit tiefem Dekolleté.

Trotz der szenischen Veränderungen bleibt Schubert einerseits klar als die historische Gestalt erkennbar, andererseits wird besonders deutlich, dass die Rolle die Themen der Lieder-Oper wie kaum eine andere zusammenführt: In ihr ist der von Kagel bereits in den Skizzen beschriebene »Sänger, der selbst Klavier spielt! (vollkommen kaputt)« zu sehen, Schubert mutiert zum Schlagersänger und zurück, tritt à la Al Jolson in *blackface* auf, singt Liedtexte anderer, klingt kränklich und unschön und lässt Fragen zu Geschlechtlichkeit und sexueller Orientierung zu. Wann genau Kagel entschied, einige seiner Ideen in der Schubert-Figur zu bündeln und

60 Mauricio Kagel. *Aus Deutschland. Eine Liederoper in 25 (27) Bildern. Dem Andenken Heinrich Heines gewidmet*, Programmbuch, Gemeinschaftsproduktion Theater Basel, Musica Strasbourg, Holland Festival, NPS, Radio en Televisie, Wiener Festwochen, Basel 1997. Videomitschnitt auf DVD: *Aus Deutschland*, Schönberg Ensemble, DVD, Et'cetera 2006.

sie gerade nicht den eigenen *Schwanengesang* singen zu lassen, geht aus den bisher zugänglichen Unterlagen nicht hervor.

Das Studium der Skizzen zeigt, dass es nicht Kagels Ausgangsintention war, in der Person Schuberts dessen Biographie oder grundsätzlich Aspekte von Musikgeschichte auf die Bühne zu bringen. Er wollte vielmehr das dramatische Potenzial von Liedtexten nutzen. Vor dem Hintergrund des Schubert-Jubiläumsjahrs 1978 mag der Fokus stärker auf die populäre Schubert-Rezeption gerichtet worden sein. Markant ist, dass Kagel seinen ursprünglichen Plan, die Schubert-Rolle mit dem *Schwanengesang* zu verknüpfen, aufgab und für sie Texte auswählte, die der historische Komponist selbst nicht vertonte. Damit wich er von der üblichen Praxis, aus Schubert-Liedern dessen Lebenserfahrungen abzuleiten, ab, die von Bartschs Roman *Schwammerl* bis zu Lebers Film *Fremd bin ich ausgezogen*, so avantgardistisch er sich auch gab, reichte.⁶¹

Die Aspekte, die Kagel ursprünglich eher historisch konzipierte, wie die Praxis der Übersetzung deutscher Lieder ins Englische oder die Geschichte afroamerikanischer Musik, nehmen im Schrifttum über die Lieder-Oper bisher kaum Raum ein. Der Fokus vieler Autoren auf die deutsche Romantik verstellt den Blick auf die Mehrdeutigkeit von *Aus Deutschland*, ihre Interpretation im Kontext der 1970er Jahre und weitere alternative Detailanalysen. Wenn man, wie Martin Zenck, in der Lieder-Oper aber nicht nur ein Kunstwerk, sondern eine »Wissensform« sieht,⁶² gibt sie Anlass dazu, das musikgeschichtliche Wissen zu ihrer Entstehungszeit zu untersuchen – Kagels Wissen und das seines Publikums. Dies muss weiter zu den Fragen führen, wie eigentlich Kagels Umgang mit afroamerikanischer Musik zu bewerten ist, welche Erfahrungen er selbst mitbrachte und mit welchen Jazzmusikern er zusammenarbeitete,⁶³ inwiefern postmoderner Stilmix und Fusion Jazz der 1970er Jahre Kagels Konzeption beeinflussten, wie die Geschichte des Jazz bzw. Blues zu dieser Zeit in Deutschland geschrieben wurde und welche Bedeutung dies alles für *Aus Deutschland* hatte: ein Desiderat, das es noch zu bearbeiten gilt.

61 Und die sich weiter fortsetzte, wie Ursula Brandstätter an Peter Härtlings Roman zeigte: Ursula Brandstätter: »Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit«, in: Cordula Heymann-Wenzel und Johannes Laas (Hg.): *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenebach*, Würzburg 2004, S. 82-105, hier S. 85f.

62 Zenck, »Die andere Romantik«, S. 85.

63 1979 entstand außerdem *Blue's Blue*. Eine musik-ethnologische Rekonstruktion, die Kagel mit dem sowohl im Jazz als auch in Neuer Musik erfahrenen Klarinettenisten Michel Portal, dem Bassisten Jean-François Jenny-Clark und dem Gitarristen Theodor Ross aufführte und 1981 unter der Regie von Adrian Marthaler für das Schweizer Fernsehen verfilmte. *Blue's Blue* erzählt eine frei erfundene Geschichte über einen Jazzmusiker namens John Blue.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Mauricio Kagel, diverse Mappen zu *Aus Deutschland*.
- Mauricio Kagel: *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Partitur, Litolffs/Peters 31212, Frankfurt a.M. 1981.
- Mauricio Kagel. *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981.
- Mauricio Kagel. *Aus Deutschland. Eine Liederoper in 25 (27) Bildern. Dem Andenken Heinrich Heines gewidmet*, Programmbuch, Gemeinschaftsproduktion Theater Basel, Musica Strasbourg, Holland Festival, NPS, Radio en Televisie, Wiener Festwochen, Basel 1997.
- Mauricio Kagel: *Aus Deutschland*, Schönberg Ensemble, DVD, Et'cetera 2006.
- Mauricio Kagel: *Mare nostrum* [1975], Partitur, Edition Peters 8953, Frankfurt a.M. 2001.
- Fremd bin ich eingezogen*, Regie: Titus Leber, D 1979, TV-Ausstrahlung: ZDF, 21.08.1979.
- Franz Liszt: »Vergiftet sind meine Lieder«, in: *Einstimmige Lieder und Gesänge* (Musikalische Werke 7/2), hg. von Peter Raabe, Leipzig 1921, S. 135-136.
- Hugo Wolf: »Genialisch Treiben«, in: ders.: *Gedichte von J. W. v. Goethe*, vorgelegt von Hans Jancik (Hugo Wolf Sämtliche Werke 3), Wien 1978, S. 109-112.
- Hugo Wolf: »Wo wird einst«, in: ders.: *Lieder nach verschiedenen Dichtern*, vorgelegt von Hans Jancik (Hugo Wolf Sämtliche Werke 6), Wien 1981, S. 40f.

Literatur

- 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 Brandstätter: »Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit«, in: Cordula Heymann-Wenzel und Johannes Laas (Hg.): *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, Würzburg 2004, S. 82-105.
- Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980.
- Walther Dürr: »Der ›Liederfürst‹. Kritik alter und neuer Schubert-Klischees«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 52 (1997), H. 1/2, S. 12-21.
- Dietrich Fischer-Dieskau: *Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch*, München 1977 [Orig. 1968].

- Dietrich Fischer-Dieskau: *Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden – Wesen – Wirkung*, Kassel und München 1979 [Orig. Wiesbaden 1971].
- Hans J. Fröhlich: *Schubert*, Frankfurt a.M. 1980 [Orig. München 1978].
- Björn Heile: *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot 2006.
- Jörn-Peter Hiekel: »Franz, Morton und andere. Kompositorische Reflexe auf Schuberts Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 158 (1997), H. 1, S. 36–41.
- Jörn-Peter Hiekel: »Schubert als ›Klassiker‹ der produktiven Rezeption – Akzente und Eigentümlichkeiten der Musik nach 1950«, in: Michael Kube, Walburga Litschauer und Gernot Gruber (Hg.): *Schubert und die Nachwelt. I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption in Wien 2003*, München 2007, S. 187–207.
- Mauricio Kagel: »Über ›Aus Deutschland‹«, in: *Mauricio Kagel. Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 5–10.
- Mauricio Kagel: »Über ›Aus Deutschland‹. Gespräch mit Werner Klüppelholz«, in: ders.: *Worte über Musik. Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*, München und Mainz 1991, S. 26–47.
- Werner Klüppelholz: *Mauricio Kagel. 1970–1980*, Köln 1981.
- Reinbert de Leeuw: »Spiegel und Paradox oder ›Aus Deutschland‹ als Verfahren«, in: Werner Klüppelholz (Hg.): *Kagel..../1991*, Köln 1991, S. 179–185.
- Andrea Lindmayr-Brandl: »Franz Schubert«, in: Beatrix Borchard und Nina Noeske (Hg.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Franz_Schubert.html (22.10.2017, abgerufen am 16.03.2020).
- Claudia Maurer-Zenck: »Nachruf auf die Romantik. Mauricio Kagels ›Aus Deutschland‹, eine Lieder-Oper in 24 Bildern«, in: *Österreichische Musikzeitung* 52 (1997), H. 5, S. 32–39.
- Rainer Nonnenmann: *Winterreisen. Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Wilhelmshaven 2006.
- Manfred Permoser: »Der Schubert-Film nach 1950. Anmerkungen zur jüngeren Rezeptionsgeschichte«, in: Michael Kube, Walburga Litschauer und Gernot Gruber (Hg.): *Schubert und die Nachwelt. I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption in Wien 2003*, München 2007, S. 321–328.
- Christina Richter-Ibáñez: *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*, Bielefeld 2014.
- Christina Richter-Ibáñez: »Mediensprünge und Übergänge: Melodramatisches in neueren musikalischen und szenischen Kompositionen«, in: Andreas Meyer und Christina Richter-Ibáñez (Hg.): *Übergänge. Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik* (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 4), Mainz 2016, S. 133–155.
- Christina Richter-Ibáñez: »Performing and Teaching in the New World: The Repertoire of German-speaking Musicians in Argentina and Brazil after 1945«, in: Daniela Fugellie u.a. (Hg.): *Trayectorias. Music between Latin America and Eu-*

rope 1945-1970 / Música entre América Latina y Europa 1945-1970. Ibero-Online 13 (2019), S. 121-135, https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Ibero-Online/Ibero_Online_13_Trayectorias.pdf.

Marcel Schneider: *Schubert*, Reinbek bei Hamburg 1975 [Orig. 1958].

Martin Zenck: »Die andere Romantik in der ›Lieder-Oper‹ ›Aus Deutschland‹ von Mauricio Kagel«, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.): *Aufgehobene Erschöpfung. Der Komponist Mauricio Kagel*, Mainz 2009, S. 69-87.