

Kunstlieder auf der Opernbühne

Zur Performativität von Liedern bei Kagel und Neuenfels

Lars Oberhaus

Der Beitrag setzt sich mit dem Vergleich von zwei verschiedenen Stücken auseinander, die in unterschiedlicher Form ›Kunstlieder auf die Bühne‹ bringen: Mauricio Kagels Lieder-Oper *Aus Deutschland* (Berlin 1981) und Hans Neuenfels' *Schumann, Schubert und der Schnee* (Bochum 2005). In *Aus Deutschland*¹ werden ausgewählte Liedtexte, vor allem von Liedern Franz Schuberts und Robert Schumanns, mit Stilmitteln Neuer Musik neu vertont und auf der Bühne »in Szene gesetzt«,² ohne dass musikalische Zitate erklingen. Es werden also ausschließlich Gedichte ohne die Kompositionen verwendet. Vielmehr agieren die *Figuren* der Texte, aber auch die Komponisten auf der Bühne. In Hans Neuenfels' Oper für Klavier *Schumann, Schubert und der Schnee* erklingen Kunstlieder im Original, die durch das Auftreten der beiden Komponisten, »die sich in der Wirklichkeit nie getroffen haben«,³ biographisch interpretiert werden.

Im Folgenden werden zunächst die konzeptionellen Grundlagen beider Stücke dargestellt. Anschließend werden theoretische Überlegungen zur musikbezogenen Performanz aufgegriffen, die auch den Stellenwert des Körpers berücksichtigt,

-
- 1 Der Titel *Aus Deutschland* ist ambivalent. Auf der einen Seite spielt Kagel auf die Musik der deutschen Romantik an, die er mit der Bezugnahme auf die Liederzyklen von Schumann und Schubert explizit würdigt und greift typische romantische Themen, wie Liebe, Natur und Tod auf. Auf der anderen kritisiert er die Epoche als »Sud unausgesprochener Empfindungen« und will sich von den stereotypen Vorstellungen distanzieren. Vgl. Mauricio Kagel: »Über ›Aus Deutschland‹«, in: Mauricio Kagel. *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 5-10, hier S. 5.
 - 2 Ebd.; siehe auch Petra Elek: »Mauricio Kagel and His Multifaceted Lieder-oper, Aus Deutschland«, in: *Senior Projects Spring 2016*, Paper 135 [Studienarbeit], http://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2016/135, (15.07.2016, abgerufen am 29.07.2019). Siehe auch 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.
 - 3 Hans Neuenfels: »Schumann, Schubert und ihr Schatten«, in: ders.: *Wieviele Musik braucht der Mensch? Über Oper und Komposition*, München 2009, S. 85-94, hier S. 85.

um anhand dieser Kriterien die beiden Stücke genauer zu analysieren und zu vergleichen. Dabei wird der Bezug zwischen Kunstliedvorlage und Transformation auf die Ebene des Musiktheaters herausgearbeitet.⁴ Abschließend wird der Umgang mit Kunstliedern aus musikpädagogischer Sicht aufgegriffen, um Perspektiven zur Auseinandersetzung mit ›Kunstliedern auf der Bühne im Musikunterricht‹ anhand der beiden Stücke aufzuzeigen.

Zur Konzeptionellen Anlage

Aus Deutschland (Kagel)

Unter Lieder-Oper versteht Kagel ein »Genre, das es zwar nur als Kompositum gibt, jedoch durch die Zusammenfügung beider Begriffe konkrete Vorstellungen erwecken dürfte«.⁵ Der zusammengesetzte Begriff verweist darauf, dass »der dramaturgische Inhalt der Liedertexte in Szene gesetzt« wird.⁶ Bereits Franz Liszt bezeichnete die Lieder von Schubert als Miniaturoper und verwies auf den Unterschied zwischen gelesener und inszenierter Dichtung.⁷ Während in einem klassischen Liederabend die Musikstücke durch die gesangliche Ausdruckskraft im Zusammenspiel mit Pianist*innen entfaltet werden, ermöglicht eine Übertragung auf eine Bühne, die Inhalte der Lieder durch das Handeln der Personen und der Bühnenkonstellationen in einem neuen Kontext wahrzunehmen. Dieses Verfahren wird von Kagel als »Transposition«⁸ bezeichnet. Da er die Gedichtvorlagen neu vertonte und es keine direkten klanglichen Assoziationen an die Liederzyklen gibt, fasste er sein Vorgehen prägnant zusammen: »Es klingt nach Kagel, erinnert aber an Schubert«.⁹

Das Stück besteht aus 27 direkt ineinander übergehenden Bildern ohne Titel (außer »Stumme Szene: Scheinfinale mit Variationen« (Nr. 21), sowie »Verwandlungstanz« (Nr. 26) und »Ende und Fortsetzung« (Nr. 27)). Kagel vermeidet also

4 Auf entstehungsgeschichtliche Zusammenhänge von Kagels *Aus Deutschland* wird im vorliegenden Beitrag weitestgehend verzichtet, vgl. dazu den Beitrag von Christina Richter-Ibáñez in diesem Band.

5 Mauricio Kagel: »Aus Deutschland – Libretto«, in: *Mauricio Kagel. Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 33–75, hier S. 35.

6 Kagel, »Über ›Aus Deutschland‹«, S. 5.

7 »Aus dem kleinsten Lied wird bei ihm oft eine Miniaturoper voll tragischer und dramatischer Passion«, Franz Liszt: »Orpheus von Gluck« [Orig. 1854], in: Dorothea Redepenning und Britta Schilling (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989, S. 15; vgl. auch Kagel, »Über ›Aus Deutschland‹«, S. 5.

8 Kagel, »Über ›Aus Deutschland‹«, S. 5; Kagel spricht auch von einer »Transposition der Gedichte auf der Bühne«, Kagel, »Aus Deutschland – Libretto«, S. 36.

9 Kagel, »Über ›Aus Deutschland‹«, S. 5

den Begriff ›Lied‹ als Szenentitel. Hinsichtlich des Materials werden jeweils drei Liederzyklen der beiden Komponisten verwendet.¹⁰ Hierzu gehören die Texte aus *Die Winterreise*, *Die schöne Müllerin* und *Schwanengesang* von Schubert sowie *Dichterliebe*, *Liederkreis I* und *Liederkreis II* von Schumann. Als stilistisches Mittel bedient sich Kagel der »Collage lyrischer Dichtung«,¹¹ indem das Libretto aus einer Zusammensetzung verschiedener Gedichte besteht. Zudem werden weitere Dichtungen, die auf andere Lieder verweisen, aufgegriffen, wie z. B. der Text *Edward* von Johann Gottfried Herder, der durch die Vertonung von Carl Loewe bekannt geworden ist. Auffallend ist zudem der Einbezug englischsprachiger Bluessongs, die auf die zeitlich parallel entstandene Sklaverei in Amerika verweisen.

Der Titel *Aus Deutschland* ist mehrdeutig angelegt. Er verweist einerseits auf die Musik der deutschen Romantik, insbesondere die Liederzyklen von Schumann und Schubert und ist dem Andenken des romantischen Dichters Heinrich Heine gewidmet; andererseits hatte dieser sich öfter kritisch zur deutschen Tradition geäußert: »Denk ich an Deutschland in der Nacht, dann bin ich um den Schlaf gebracht«. ¹² Weitere begriffliche Anspielungen finden sich auch zum Gedicht »Todesfuge« von Paul Celan, in dem die Vernichtung der Juden im Dritten Reich thematisiert wird. Die im Gedicht vorfindliche Formulierung »der Tod ist ein Meister aus Deutschland«¹³ lässt sich auf den Titel von Kagel beziehen. Auch in der Liederoper ist der Tod eine zentrale Figur und es finden sich begriffliche Ähnlichkeiten zwischen Gedicht und Libretto (»Rüden« und »Margarete« (Celan) bzw. »Hunde« und »Gretchen« (Kagel)). Zu der mehrdeutigen Anlage des Titels passt auch, dass *Aus Deutschland* sowohl die Perspektive von jemandem ist, der aus Deutschland kommt, als auch von jemandem, der auf etwas schaut, das aus Deutschland (bzw. einer bestimmten Epoche) stammt. Das gilt sicherlich für Kagels eigene biographischen Erfahrungen, da er einerseits als gebürtiger Argentinier nach Deutschland kam und das Land als ›Fremder‹ erlebte, auch wenn er schon früh seit den 1950er Jahren mit der deutschen Tradition in Kontakt kam (etwa durch die Darmstädter Ferienkurse).

Schumann, Schubert und der Schnee (Neuenfels)

Neuenfels hat als Opernregisseur in *Schumann, Schubert und der Schnee* insgesamt 34 Lieder von Franz Schubert und Robert Schumann auf die Bühne gebracht. Im Un-

10 Eine genaue Auflistung der verwendeten Liedtexte findet sich in Kagel, »Aus Deutschland – Libretto«, S. 74f.

11 Werner Klüppelholz: »Schubert im Schoße Goethes in den Armen Freuds«, in: in: Mauricio Kagel: *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 11-15, hier S. 11.

12 Heinrich Heine: »Nachtgedanken«, in: ders.: *Neue Gedichte*, Hamburg 1997 [1843], S. 129.

13 Paul Celan: »Todesfuge« in: ders.: *Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart 1952, S. 8.

terschied zu Kagel erklingen die Lieder im Original (Klavier und Gesang) und werden nach möglichen inhaltlich-biographischen Aspekten inszeniert, so dass sich durch Inbezugsetzung eine rudimentäre Rahmenhandlung ergibt. Das Libretto besteht aus den Texten der Kunstlieder sowie weiteren fiktiven Dialogen zwischen den Komponisten und deren Umfeld (Freunde von Schubert, Clara Schumann). Die Lieder stammen aus unterschiedlichen Sammlungen der beiden Komponisten; eine Ausnahme bildet eine Komposition von Clara Schumann (*Er ist gekommen in Sturm und Regen* (Text: Friedrich Rückert)). Eine Systematik wie bei Kagel gibt es allerdings nicht. Inhaltlich wird chronologisch der geistige Verfall von Schumann dargestellt. Im Zentrum steht die Seelenverwandtschaft der Komponisten auf der Bühne, die auch musikalisch verarbeitet wird, indem Stücke berücksichtigt werden, die von beiden vertont wurden (z.B. *Wanderers Nachtlied* von Goethe).¹⁴

Das Thema »Musikgeschichte auf der Bühne« wird in den beiden Stücken durch die konzeptionelle Anlage in dreifacher Weise berührt: 1.) durch die Bezugnahme auf die Liedtexte, 2.) durch das Agieren der Figuren (Mädchen, Tod oder Nacht) und 3.) durch das Auftreten von Schubert oder anderen Künstlerfiguren (z.B. Johann Wolfgang von Goethe). Allerdings wird weniger Musikgeschichte, im Sinne von Geschichte(n) über Musik, auf die Bühne gebracht; es ist vielmehr ein *indirektes* Spiel damit, indem eine Gattung der Musikgeschichte (hier: das Kunstlied) inszeniert und auf gewisse Weise auch dekonstruiert wird. Das folgende Kapitel vertieft diese Erläuterungen zur konzeptionellen Anlage durch Überlegungen im Bereich Performativität und Leibphänomenologie.

Performative und leibphänomenologische Bezüge

Der Begriff Performativität wird im vorliegenden Beitrag in einem weiten Sinne synonym mit Performanz verwendet und bezieht sich primär auf die szenisch-körperliche Darstellung zur Musik. Dabei lässt sich zur Analyse und Interpretation der beiden Stücke eine Unterscheidung heranziehen, die Erika Fischer-Lichte in der *Ästhetik des Performativen* thematisiert hat.¹⁵ Sie geht in Bezug auf Bühnendarstellungen (im postdramatischen Theater) von einer Spannung aus, »[...] die sich zwischen dem phänomenalen Leib des Darstellers, seinem leiblichen In-der-Welt-

14 Bekanntlich hat Schumann vor seinem Selbstmord die Stimmen Schuberts gehört, der ihm eine Melodie eingab, die er in der Nervenheilanstalt aufschrieb (*Geistervariationen*).

15 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004; an dieser Stelle kann aus Platzgründen keine umfassende Darstellung des Performativitäts-Diskurses erfolgen, der sich auf unterschiedliche Bezugsdisziplinen ausgeweitet hat. Exemplarisch siehe hierzu Jörg Volbers: *Performative Kultur. Eine Einführung*, Wiesbaden 2014.

Sein, und seiner Darstellung einer Figur ergibt«. ¹⁶ Die Verkörperung vollzieht sich als Transformation des phänomenalen Leibs in einen semiotischen Körper:

»Der Schauspieler sollte seinen phänomenalen sinnlichen Leib so weit in einen semiotischen Körper transformieren, daß dieser instand gesetzt würde, für die sprachlich ausgedrückten Bedeutungen des Textes als ein neuer Zeichenträger, als materielles Zeichen zu dienen. Die Bedeutungen, die der Dichter im Text zum Ausdruck gebracht hatte, sollten im Leib des Schauspielers einen neuen sinnlich wahrnehmbaren Zeichen-Körper finden, in dem alles ausgelöscht bzw. zum Verschwinden gebracht war, was nicht der Übermittlung dieser Bedeutungen diente [...]«. ¹⁷

Fischer-Lichte unterscheidet demnach zwischen zwei schauspielerischen Zuständen: der individuell-phänomenalen Existenz (Leib) und der Transformation in einen Körper (Zeichenträger). Der Leib dient als sinnliche Basis zur Übertragung textlicher Bedeutungen auf eine szenisch-körperliche und sprachliche Ebene. Diese Gegenüberstellung erinnert an Gabriel Marcel, der zwischen »corps que j'ai« und »corps que je suis« unterscheidet. ¹⁸ Das Leib-Sein verweist auf existenzielle und individuelle Anlage, das Körper-Haben verdeutlicht die Verwendung des Körpers als materielle und physiologische Existenz. ¹⁹ Interessant am obigen Zitat ist, dass der sinnliche Leib weiterhin als Grundlage erhalten bleibt, so dass eine Doppelrolle angenommen werden kann. Akteur*innen auf der Bühne verweisen auf ihr individuelles Leib-Sein und transformieren dieses gleichzeitig in eine semiotische Position, die durch die Textvorlage bestimmt ist. Da beide Seiten aber nicht völlig aufgehoben werden können, besitzt der Leib eine Zwischendimension zwischen den beiden Polen, die Maurice Merleau-Ponty als Zwischenleiblichkeit (Ambiguität) bezeichnet. ²⁰ Schauspielende verkörpern sowohl sich als auch ihre Rolle. Aus dieser auf dem ersten Blick selbstverständlichen oder banal anmutenden Position ergeben sich weitreichende Folgen für ein körperbezogenes Performativitätsverständnis, das auf polyperspektivischen und kontingenten Handlungsvollzügen basiert. Durch das leiblich-körperliche Agieren entstehen mehrdimensionale Er-

16 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 129.

17 Ebd., S. 132f.

18 Gabriel Marcel: »Leibliche Begegnung«, in: Hilarius Petzold (Hg.): *Leiblichkeit. Philosophische, gesellschaftliche und therapeutische Perspektiven*, Paderborn 1985, S. 15-46, hier S. 15.

19 Da der französische Begriff corps unterschiedlich übersetzt wurde (entweder als Körper oder als Leib), gibt es auch unterschiedliche deutsche Versionen und Interpretationen des Zitats.

20 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974, ausführlich zur Thematik siehe Lars Oberhaus: *Musik als Vollzug von Leiblichkeit. Zur phänomenologischen Analyse von Leiblichkeit in musikpädagogischer Perspektive*, Essen 2006 sowie Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer performativen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002.

eignisse, die im zeitlichen Vollzug mit Zuschauenden entstehen, und auf die unhintergehbare Präsenz der Aufführung verweisen.

»Damit verbunden ist auch die Erfahrungsweise des Ereignisses, das erst als ein vor Augen-Geführtes, als Dargestelltes zur Wahrnehmung gelangt und damit als sinnlich erfahrbares erst seine Existenz verbürgen kann. Mit dem Ereignis, verstanden als sich ereignender Vollzug, ist damit sein Zeitmodus als Erfahrungsmodus bestimmt: als Erfahrung von Gegenwart.«²¹

Bezogen auf die beiden Liederopern werden nicht nur szenisch interpretierte Kunstlieder auf die Bühne gebracht, sondern Bühnenergebnisse: Durch ihre Transformation erhalten die Kunstlieder eine spezifische Materialität und verweisen auf eine eigene Form von Präsenz, die die Bühnenergebnisse als *Lieder-Körper* kennzeichnen. Ihre Referenz ist mehrdimensional: als Kunstlieder verweisen sie auf spezifische Figuren und auch auf den interpretierenden Sänger in seiner leiblichen Funktion; auf der Opernbühne ergibt sich eine entscheidende Verwandlung. Die Lieder werden zu einem speziellen Körper, einem Lieder-Körper, der sich aus der Individualisierung von Figuren oder auch der Interaktion auf der Bühne ergibt. Er basiert auf einer doppelpoligen und mehrdeutigen Anlage zwischen einer Theatralisierung der Musik und einer Musikalisierung des Theaters. Der Begriff *Lieder-Körper* dient also dazu, aus musikwissenschaftlicher und musiktheaterspezifischer Perspektive zu umschreiben, dass ein Transfer von Liedern auf die Opernbühne eine Veränderung zur Folge hat, sowohl was den Körper (als Handlungsträger) als auch das Lied als musikalisch-textliche Grundlage betrifft. Entscheidend an diesem (spezifischen) Verständnis von Lieder-Körpern als ereignisbezogene Performativität ist ein Übersteigen von dualistischen Zuordnungen (Kunstlied und Inszenierung, Sänger und Schauspieler, Leib und Körper, Text und Sprache). Die Personen bewegen sich in einem Zwischenbereich, der auch ein Changieren zwischen unterschiedlichen Blickrichtungen (auf die Musik, auf die Handlung, auf die Interaktion) ermöglicht.

Musikbezogene Performativität in *Aus Deutschland und Schumann, Schubert und der Schnee*

Ausgehend von diesen allgemeinen Merkmalen der Performativität, die eher schematisch an den beiden Opern vorgestellt wurde, erfolgt nun eine differenzierte Darstellung verschiedener performativer Aspekte in beiden Stücken, die hinsichtlich der Ähnlichkeiten und Unterschiede gegenübergestellt werden. Sie werden als

21 Miriam Drewes: *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*, Bielefeld 2010, S. 243.

Dimensionen musikbezogener Performativität gekennzeichnet. Auch wenn Kagel und Neuenfels sich nicht auf diese theoretischen Verweise bezogen haben (können), besteht doch eine grundsätzliche Möglichkeit, die beiden Stücke aus dieser Perspektive zu sehen.

Grundsätzlich findet sich die performative Doppelstellung in beiden Stücken sowohl in Übereinstimmung mit als auch im Kontrast zu den poetischen Texten. So tritt in *Aus Deutschland* z.B. der Leiermann aus der *Winterreise* auf und singt Abschnitte daraus (etwa »Gute Nacht«). Er äußert sich aber auch im Hinblick auf andere anwesende Figuren (z.B. Hunde) und singt neue Textpassagen wie »Bellt mich nur fort!«. ²² Im Gegensatz zur entkörperlichten Statik eines Kunstliedvortrags wird enormer Wert darauf gelegt, die körperliche Präsenz der Figuren zu inszenieren.

Zwischen archetypischer Darstellung und körperbezogener (Selbst-)Inszenierung

Die im vorigen Kapitel skizzierte performative Ambiguität des Körpers zeichnet sich bei Kagel durch ein archetypisches Verständnis der Kunstliedfiguren ab. Sie werden auf der Bühne zur Allegorie und repräsentieren »verschiedene Stadien des Ähnlichen«. ²³ Sie sind durch das Erscheinen *mehrdimensional* angelegt, da sie, wie z.B. die Nacht, auf Naturerscheinungen verweisen, diese aber als Metaphern oder Archetypen für die »künstlerische Libido« ²⁴ gleichsam entfremdet und romantisch verklärt bleiben (Nacht als Bedrohung und Angst). Durch die archetypische Überhöhung und durch ihre Transformation als Gedichtfigur wirken sie seltsam fremd und unnahbar. So ist der Tod bei Kagel kein Subjekt oder ein leiblich darstellendes Wesen, sondern ein Lieder-Körper (zunächst für Furcht (*Der Tod und das Mädchen*, *Der Tod, das ist die kühle Nacht*) und später als Erlöser (*Der Jüngling und der Tod*)). Entgegen einer Handlungsoper mit vorprogrammierten Konflikten treten in *Aus Deutschland* eher »[...] Rollen mit stark punktuelltem Charakter auf, poetische Zustände, statische Gestalten, die einer weiteren Entwicklung nicht bedürfen«. ²⁵ Die Personen sind performative Verwandlungen und agieren als Stellvertretende der Gedichte. Diese Spannung ist auch dahingehend spürbar, dass unklar ist, ob Lieder- bzw. Opernsänger*innen oder Schauspieler*innen auf der Bühne auftreten, denn es gibt lange Passagen, in denen gesprochen wird, wenn z.B. Gedichte von Friedrich Hölderlin (etwa *Hyperions Schicksalslied*) rezitiert werden. Kagel ver-

22 Kagel, »Aus Deutschland – Libretto«, S. 38.

23 Kagel, »Über ›Aus Deutschland‹«, S. 6.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 9.

weist zudem darauf, dass die Figur ›Stimme‹ mit einem/einer Sprecher*in besetzt werden kann.²⁶

Während bei Kagel die körperliche Präsenz der Figuren eher unvermittelt auftaucht und durch die allegorische Anspielung auch distanzierend wirkt, setzt Neuenfels das Stück in Bezug zu biographischen Umständen in der Zeit, als er das Libretto verfasste. In dem Essay »Schumann, Schubert und ihr Schatten«²⁷ wird ausführlich über die Entstehungsumstände berichtet. Neuenfels litt an Thrombose im Bein, Lungenembolie sowie Lungen- und Rippenfellentzündung. Durch die Behandlung im Krankenhaus wurde der »Alkoholentzug«²⁸ bemerkbar, was dazu führte, dass sich Neuenfels in Trance befand und rief: »ich bin nicht Schumann und nicht Schubert«.²⁹ Auch wenn der Essay tendenziell fiktional angelegt ist, scheint es in diesem Zusammenhang nicht übertrieben davon auszugehen, dass Neuenfels sich nicht als Autor versteht, sondern sich mit Schumann und Schubert identifiziert. Dafür spricht auch der Untertitel des Librettos: *Oper für Klavier von Robert Schumann und Franz Schubert* sowie der Titel des Essays »Schubert, Schumann und ihr Schatten«, wobei der Schatten auf Neuenfels selbst anspielt. Bezogen auf die Überlegungen zur performativen Darstellung entsteht eine Ambiguität zwischen den physischen Erfahrungen Neuenfels' und der Situation der Komponisten im Rahmen ähnlicher Körperzustände. Diese physische Identifikation mit der Situation der Komponisten ergab sich laut Neuenfels auch beim Schreiben des Librettos und Hören der Lieder. Seine Angst um den Körper (»Das ist doch dein Körper, dein Schicksal«³⁰) stand im Kontext der Hörerfahrung während der Entstehung des Librettos und führte zu »Dehnungen und Streckungen«.³¹ Die Hörerfahrung bereitete Schmerzen, insofern ein Finger sich »[...] wund rieb oder sich einfach um den Daumen krallte«.³² Diese eher metaphorisch zu verstehenden Äußerungen verdeutlichen ein sehr intensives und physisch-existenzielles Hörerlebnis. Über die Identifizierung mit Schubert und Schumann hinaus transformiert Neuenfels also seine physischen Erfahrungen beim Hören unter Berücksichtigung der Krankheit auf die Bühne. Neuenfels selbst ist also dort auch als Lieder-Körper zu sehen und zu hören.

26 Kagel, »Aus Deutschland – Libretto«, S. 74.

27 Neuenfels, »Schumann, Schubert und ihr Schatten«.

28 Ebd., S. 91.

29 Ebd., S. 92.

30 Ebd., S. 90.

31 Ebd., S. 86.

32 Ebd., S. 88.

Zwischen Extremsituation und Extro-/Introversion

Der Körper wird in beiden Stücken hinsichtlich seiner Handlungs- und Ausdrucksmöglichkeiten in Extremsituationen gebracht und ›radikalisiert‹. Sowohl im Libretto von Kagel, als auch in der Textvorlage von Neuenfels sind Regieanweisungen akribisch notiert und dienen dazu, die körperlich-expressive Darstellung zur Geltung zu bringen. Dies führt bei Kagel zu einer enormen »Überspannung«³³ auf der Bühne: ein Männerchor erscheint »[...] mit Hilfe von Krücken«,³⁴ auf den Tonbandeinspielungen ertönen »[...] Kanonendonner und wiehernde Pferde«. ³⁵ Dies lässt sich exemplarisch am Bild Nr. 5 veranschaulichen, das auf das Kunstlied *Edward* Bezug nimmt. Das Gedicht von Johann Gottfried Herder handelt von einem Dialog zwischen Mutter und Sohn. Im Verlauf der Handlung stellt sich heraus, dass dieser den Vater totgeschlagen hat und dafür die Mutter verantwortlich macht. ³⁶ Über die inhaltliche Dimension hinaus wird aus der Sicht von Kagel ein »Inzestdrama«³⁷ implizit angesprochen, da die Mutter den Sohn verführt habe. ³⁸ Loewe vertonte die Ballade als durchkomponiertes Lied, wobei die Gesangsmelodik ähnlich bleibt und v.a. durch die Klavierbegleitung dramatisiert wird, was zu einer »Entschärfung«³⁹ der Dramatik führt. Kagel verlagert die Handlung in den »Rittersaal eines Schlosses«, ⁴⁰ in dem der Sohn die Mutter und anschließend sich selbst umbringt. Durch die In-Szene-Setzung und Verkörperung von Mutter und Sohn gewinnt die Handlung an enormer Brutalität und Aggressivität. Die Regieanweisungen schreiben z.B. vor: »Mit ungelenken, langsamen Schritten – etwa à la Frankenstein – der Darsteller geht auf die beiden liegenden Leichen zu«. ⁴¹ Diese körperliche Aggression wird von der Musik durch die ›hackende‹ Klavierbegleitung (*agitato*, *molto rigoroso*) sowie das Schreien des Chores unterstützt. ⁴² In der Inszenierung von Herbert Wernicke⁴³ sind sich Mutter und Sohn trotz hoher Dramatik als mehr-

33 Kagel, »Über ›Aus Deutschland‹«, S. 6.

34 Kagel, »Aus Deutschland – Libretto«, S. 48.

35 Ebd., S. 49.

36 Johann Gottfried Herder: »Edward«, in: ders.: *Stimmen der Völker in Liedern. Eine Auswahl*, Berlin 1978 [Orig. 1778/79], S. 209.

37 Kagel, »Über ›Aus Deutschland‹«, S. 6.

38 Es lassen sich auch seitens der Entstehung der Ballade weitere Deutungen anführen, die von einem Schwestermord ausgehen, nachdem diese Edward von der ›Blutschande‹ berichtet hat; siehe auch Otto Rank: *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Leipzig 1926.

39 Kagel, »Über ›Aus Deutschland‹«, S. 8.

40 Kagel, »Aus Deutschland – Libretto«, S. 42.

41 Ebd., S. 43.

42 Mauricio Kagel: *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Partitur/Klavierauszug, Litolf/Peters, Frankfurt a M. u.a. 1981, S. 143.

43 Mauricio Kagel: *Aus Deutschland. Eine Liederoper*, Regie: Herbert Wernicke, musikalische Leitung: Reinbert de Leeuw, Gemeinschaftsproduktion Theater Basel, Musica Strasbourg, Hol-

dimensionale Figuren nie nah. Edward schaut seine Mutter nicht an; sie agieren auf unterschiedlichen Ebenen. Die Mutter schleicht im Hintergrund umher, während der Sohn verzweifelt von seinen Taten berichtet. Die Szene verdeutlicht sehr genau, inwieweit sich durch die Verkörperung der Figuren auf der Bühne, durch die Fokussierung auf den Text und die Entromantisierung der Musik eine spezielle Form von musikbezogener Performativität entwickelt, die zwischen Nähe und Distanz steht.

In *Schumann, Schubert und der Schnee* finden sich Extremsituationen im körperbezogenen Spiel mit Intro- und Extrovertiertheit,⁴⁴ um das zwiespältige Seelenleben der Komponisten durch die Lieder zu verkörpern. Auf Szenenfotos der Bochumer Aufführung ist etwa zu sehen, wie der Sänger des Schubert seinem »Doppelgänger«, einem Schauspieler, aggressiv ins Gesicht singt und ihm dabei bedrohlich nahe kommt. Schumann dagegen erscheint isoliert und eingeschlossen in ein mit Stangen und Seilen abgestecktes Viereck.⁴⁵

Schumann und Schubert sind wie zwei Pole, die sich gegenseitig auf- und entladen; die Rahmenhandlung ist dabei von einer zum Teil brutalen Körperlichkeit gekennzeichnet, mit der die Biedermeierzeit aufgebrochen wird. Exemplarisch lässt sich die polare Anlage des Stückes anhand einer Regieanweisung aus dem Libretto verdeutlichen:

»Je mehr sich Schubert verausgabt, je größer seine Unruhe, seine Getriebenheit wird, desto mehr versucht Schumann sich zusammen zu reißen. Die Extroversion Schuberts und die Introversion Schumanns stehen sich jedoch an Intensität in nichts nach. Es geht ums Ganze. Die Balance ist kaum noch zu halten.«⁴⁶

Die Momente der Intro- und Extroversion verdeutlichen die performative Ambiguität und stehen somit für die resignative Flucht in eine körperlose Traumwelt (Schumann) und für den meistens scheiternden Versuch, der Anpassung an die körperlich eingezwängte Realität zu entkommen (Schubert). In den Aufführungen der Lieder wird dieses Prinzip voll ausgeschöpft, so dass ein Drama entsteht, wel-

land Festival sowie NPS Televisie, Koninklijk Theater Carré, Amsterdam 1997, Videomitschnitt auf der Internetplattform YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=ADYZvBSulZA> (abgerufen am 26.01.2021).

44 Hans Neuenfels: »Schumann, Schubert und der Schnee«, Libretto, in: ders.: *Wieviel Musik braucht der Mensch? Über Oper und Komposition*, München 2009, S. 95-152, hier S. 118.

45 Vgl. dazu zum Beispiel die Szenenfotos von Mara Eggert in: frs: »Zwang des Singens«, in: *Opernnetz – Zeitschrift für Musiktheater und Oper*, http://o-ton.online/Alt/seiten/rezensionen/Archiv/bo_schu.htm (abgerufen am 18.02.2021) sowie auf der Homepage der Kostümbildnerin Elina Schnitzer, <https://www.elinaschnitzer.de/schumann-schubert-und-der-schnee-ruhrtrien-nale-jahrhunderthalbe-bochum-47.html> (abgerufen am 18.02.2021).

46 Neuenfels, »Schumann, Schubert und der Schnee«, Libretto, S. 118.

ches durch den hohen emotionalen Gehalt an ein musikalisches Kammerspiel erinnert.

Zwischen Dekonstruktion und Kitsch

Die performative Dimension der Stücke von Kagel und Neuenfels lässt sich auch unter dem Begriff der körperlichen Befreiung untersuchen. Bei beiden werden Kunstlieder thematisch dekonstruiert und aus der heimlichen kunstliedhaften Intimität befreit. Der Umgang mit Sexualität und Geschlechterstereotypen erfolgt aber in beiden Fällen, gerade im Hinblick auf die performative Darstellung, sehr unterschiedlich. Bei Kagel entsteht durch die angesprochene Inszenierung von Archetypen eine spezifische Geschlechtslosigkeit der Figuren, in denen »das Androgyne romantischer Empfindung«⁴⁷ dokumentiert wird. Das romantische Lied ist nach Kagel »bei aller Betonung der Leidenschaften, geschlechtslos«.⁴⁸ So wird auch mit dem Körper als »geschlechtlich Mehrdeutiges«⁴⁹ experimentiert. Polare Geschlechterstereotypen (männlich/weiblich) und daran gebundene Stimmerwartungen werden bewusst gebrochen (der Dichter der *Dichterliebe* singt als Dichterin). Auch hier zeigt sich eine doppelte Anlage zwischen der physischen Sinnlichkeit und deren Transformation als archetypische Figur: »Das erotische Subjekt wird zur Figur der singenden Dichterin«.⁵⁰ Diese ambivalente Anknüpfung an und gleichzeitige Befreiung von romantischen Idealen findet sich bei Kagel als Komponist (im Unterschied zu Neuenfels als Regisseur und Autor) im Rahmen einer Loslösung von bestimmten Form- und Klangidealen, Erwartungshaltungen und stilistischen Neukontextualisierungen. Die Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen erfolgt subtil durch Kritik an der durch »dramaturgisch erfassbare Affekte«⁵¹ vor-hersehbaren Kunstliedinterpretation.

Neuenfels äußert (auf den ersten Blick) deutliche Kritik an der Heroenbiographie, da er die Komponisten und das Umfeld direkt auf die Bühne bringt. Dabei werden romantische Aspekte dekonstruiert (etwa Clara Schumann als »Präsidentin der Romantik«).⁵² Hierzu gehören, wie Neuenfels selbst anmerkt,⁵³ der an Syphilis erkrankte Musiker in der Biedermeierzeit, Einsamkeit, versteckte Homosexualität (Freunde Schuberts); die geheime Liebesbeziehung von Clara Schumann und Johannes Brahms; das Bild der guten Ehe (versus das der Komponistin und Pianistin). Auf der Bühne werden dann diese Stereotype aufgebrochen. Dabei

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

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Neuenfels, »Schumann, Schubert und der Schnee«, Libretto, S. 123.

53 Neuenfels, »Schumann, Schubert und ihr Schatten«, S. 88.

nimmt Neuenfels Spekulationen in Kauf (Brahms-Beziehung) und geht auch extreme Deutungen ein (etwa von Robert Schumann als »patriarchalische Diva«).⁵⁴ Allerdings sind »die zuweilen groben und billigen Thesen Neuenfels«⁵⁵ selbst wieder stereotyp, insofern Klischees der Romantik klischeehaft enttarnt werden: Der doppelt besetzte Schubert hat sich vom Menschen getrennt, um sich in einer idealisierten Kunst auszuleben. Clara Schumann agiert als schwarze Witwe im Hintergrund und berichtet: »Mir sind heute Nacht im Traum unsere vier Söhne erschienen, sie sahen alle aus wie Johannes Brahms«.⁵⁶ Der durch verstreute Zettel dargestellte »Schnee« auf der Bühne (als Symbol reiner Kunst) wird im Laufe der Handlung mit pornographischen Zeichnungen von Genitalien freigelegt. Seine versteckte Homophilie erläutert Schubert: »Ich habe mich nie für Frauen interessiert. Nie! Und für Männer nur, um durch sie meinen eigenen Körper zu spüren, mich überhaupt zu spüren«.⁵⁷ Auch Wortspiele wie »Wir sind alle keine Biedermänner in dieser Biedermeierzeit«⁵⁸ verdeutlichen eher eine Trivialisierung der gesamten gesellschaftspolitischen Spannungen in der Metternich-Ära (Zensur etc.). Die Freilegung und Zurschaustellung romantischer Ideale durch Neuenfels führt zu einer holzschnittartigen anti-romantischen und anti-bürgerlichen Überzeichnung von Verdrängung und Krankheit. In der Inszenierung sind es dann v.a. die Sänger, welche den Kunstliedfiguren eine Komplexität und Tiefe geben, »als sei die Zurückweisung mit keinerlei Selbstverleugung verbunden«.⁵⁹

Zwischen szenischer Komposition und metaphorischem Raum

Wie bereits im mehrdeutigen Titel *Aus Deutschland* deutlich wird, arbeitet Kagel mehrperspektivisch, insofern zeitliche Schichten oder Handlungsstränge sich collageartig überlagern. In Anspielung auf die romantische Musikästhetik Wilhelm Heinrich Wackenroders spricht Kagel auch von einer »Vermehrung mehrzähliger Wirklichkeiten«.⁶⁰ Diese Doppelbödigkeit findet sich auch in Kagels Skizzen zum

54 Neuenfels, »Schumann, Schubert und der Schnee«, Libretto, S. 137.

55 Jan Brachmann: »Kapaunenstopfen in Neuwahnstein. Hans Neuenfels' Fantasie Schumann, Schubert und der Schnee«, in: *Berliner Zeitung*, 31.10.2006, S. 24.

56 Neuenfels, »Schumann, Schubert und der Schnee«, Libretto, S. 129.

57 Ebd., S. 110.

58 Ebd., S. 114.

59 Brachmann, »Kapaunenstopfen in Neuwahnstein«.

60 Kagel, »Über ›Aus Deutschland‹«, S. 6; dies gilt insbesondere für das Spannungsverhältnis zwischen der nicht auszuhaltenden Realität und der Flucht in eine Scheinwelt; vgl. dazu ausführlich: Alexandra Kertz-Welzel: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, Saarbrücken 2001.

Bühnenbild⁶¹ und in der Musik selbst. Tonbandeinspielungen sowie Aktionen auf und hinter der Bühne unterstreichen diese mehrperspektivische Anlage. Bei Kagel ist das Bühnenbild ein Teil der performativen Darstellung und körperlich veränderbar. Kagel spricht von Deformationen und »körperlichen Umbildungen«⁶² der Gestalten auf der Bühne sowie von einem Grundkonzept, »das fast spontane, rasche Dekorationsverwandlungen«⁶³ ermöglicht und schlägt vor, Sänger*innen, Möbel und Requisiten auf Wagen einzufahren. In seinen Skizzenbüchern zu *Aus Deutschland* bezeichnet er die Lieder-Oper auch als szenische Komposition.

Zu den einzelnen Bildern hat er Skizzenblätter entworfen, die kennzeichnen, wie die Personen zu den entsprechenden Liedtexten auf der Bühne agieren sollen. In diesen fast comicartigen Zeichnungen wird auf der linken Seite das Gedicht notiert, während rechts grobe Skizzen und Assoziationen in kleinen Bildkästchen dargestellt werden. So wird z.B. die Passage »Wenn ich in deine Augen seh« (nach dem gleichnamigen Lied aus Schumanns *Dichterliebe*) durch zwei einander gegenüberstehende Personen dargestellt, die vor einem großen Augenpaar stehen, das auf die Bühne projiziert wird.⁶⁴ Die Pupillen sollen Spiegel sein. Die Skizzen sind v.a. als freie Assoziationen zu betrachten, die ausgehend von dem Gedicht visualisiert werden.

In Neuenfels' Oper wird der Raum eher metaphorisch und biographisch interpretiert. So befinden sich z.B. Seile auf der Bühne und symbolisieren unterschiedliche Grenzen, die Robert Schumann gefangen halten. Dies ist sowohl Clara Schumann, die am Ende des Stücks die Seile durchtrennt, aber auch sein geistiger Verfall und Rückzug in eine Scheinwelt. Wie bei Kagel ist dies ein prinzipiell mehrdeutiger Raum, der verschiedene Zeitschichten darstellt. Allerdings ist bei Neuenfels das Bühnenbild nicht Teil der Komposition und verändert sich kaum. Weitestgehend fungiert es als physisch präsenter und beengter Raum; die performative Dimension des Stücks wird bei Neuenfels durch die gleichzeitige Anwesenheit des Sängers als Sänger, Schauspieler, leibliches Subjekt und Kunstliedinterpret, also als Präsenz im Sinne eines Lieder-Körpers, deutlich.⁶⁵

61 Vgl. Mauricio Kagel: »Aus Deutschland. Skizzenblätter 1977-78 zur Vorbereitung der szenischen Komposition«, in: *Mauricio Kagel. Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 77-102.

62 Kagel, »Aus Deutschland – Libretto«, S. 37.

63 Ebd., S. 36.

64 Kagel, »Aus Deutschland. Skizzenblätter«, S. 85.

65 Siehe hierzu die Inszenierung auf der Ruhrtriennale 2005 in der Jahrhunderthalle Bochum (Regie: Hans Neuenfels, Bühnenbild: Daniel Eberle; Olaf Bär: Schumann und Xavier Moreno: Schubert). Ein Fernsehmitschnitt wurde 2006 auf Arte gezeigt: *Schumann, Schubert und der Schnee. Oper für Klavier von Robert Schumann und Franz Schubert*, Libretto und Inszenierung: Hans Neuenfels, RuhrTriennale 2005, Fernsehmitschnitt Arte, 29.07.2006, Fernsehregie: En-rique Sanchez-Lansch, WDR 2006.

Ein Vergleich der beiden Lieder-Opern hinsichtlich der performativen Dimensionen ergibt folgendes Schaubild:

Tab. 1: Gegenüberstellung der performativen Dimensionen der beiden Lieder-Opern

Kagel	Neuenfels
Figuren der Kunstlieder und Komponist (Schubert) auf der Bühne	Komponist*innen auf der Bühne
Texte der Kunstlieder werden in Szene gesetzt; Verzicht auf musikalische Zitate	Kunstlieder werden in Szene gesetzt; biographische Interpretation der Kunstlieder
Romantik-Kritik als Collage und mehrdimensionale Anlage	Romantik-Kritik durch angebliche Dekonstruktion biographischer Stereotype
Performanz als körperbezogene Allegorie	Performanz als körperbezogene Autobiographie und Mischung von Intro- und Extroversion
Neukontextualisierung der Texte (Edward als Inzest-Drama)	Neukontextualisierung der Kunstlieder (z.B. Forelle als sexuelle Anspielung)
großes Opernaufgebot (mit Chor, Orchester etc.)	musikalisches Kammerspiel (mit Klavier)

Die bisherigen Überlegungen bezogen sich auf musiktheaterwissenschaftliche Aspekte, die in Verbindung mit dem Vergleich der beiden Liederopern standen. Das nächste Kapitel ist musikpädagogisch ausgerichtet, insofern als didaktische Perspektiven aus den Überlegungen zur Performativität der beiden Stücke abgeleitet werden. Da die Vermittlung von Opern (und Kunstliedern) im Unterricht oft bestimmten normativen Grundlagen unterliegt, bietet sich die Möglichkeit, diese Stereotype durch eine Bezugnahme auf ›Kunstlieder auf der Opernbühne‹ kritisch zu reflektieren.

Zum (alternativen) Umgang mit Kunstliedern im Musikunterricht

Ohne an dieser Stelle vertiefend musikpädagogische Konzeptionen oder den Stellenwert von Musikgeschichte im Unterricht darzustellen, lässt sich für die schulische Vermittlung von Kunstliedern ein Desiderat festmachen, das aus mehreren Dimensionen besteht. Erstens gibt es eine weitestgehend festgelegte methodische Vorgehensweise in der Erarbeitung. Diese besteht aus einer Wort-Ton-Analyse, durch das Hören und die anschließende notengestützte Analyse der Lieder. Hinzu kommen Vergleiche zwischen Kunst- und Volksliedern, fächerübergreifende Aspekte (wie Gedichtinterpretationen) sowie eher selten Exkursionen zu Liederaben-

den. Es fehlt aber an methodischer Vielseitigkeit.⁶⁶ Zweitens findet sich ein Kanon bestimmter Lieder weitestgehend männlicher Komponisten, die alle aus der europäischen, insbesondere der deutschen Musiktradition und vornehmlich aus den beiden Epochen Klassik und Romantik stammen. Hierzu gehören: *Erlkönig*, *Frühlingstraum*, *Der Tod und das Mädchen* sowie *Mondnacht*, also alles Werke von Schubert und Schumann. Drittens erfolgt die Kunstliedvermittlung primär in der Mittelstufe, quasi als Propädeutik zur Analyse von Sinfonien in der Oberstufe. Auch wenn die Musikdidaktik sich in den letzten Jahrzehnten deutlich von einer werk- zu einer schülerorientierten Vermittlung gewandelt hat, kann insbesondere für die Kunstliedvermittlung festgehalten werden, dass alte Traditionen beibehalten werden.⁶⁷

Ein alternativer Umgang mit der Thematik liegt im Titel des vorliegenden Tagungsbands bzw. in der konzeptionellen Anlage der Werke von Kagel und Neuenfels selbst begründet. Dabei wird allerdings Musikgeschichte auf der Bühne didaktisch gewendet: Kunstlieder werden im Musikunterricht auf die Bühne gebracht und inszeniert. Schüler*innen entwickeln Spielszenen zu ausgewählten Kunstliedern. Das wäre eine Erweiterung bestehender Konzeptionen (z.B. der Szenischen Interpretation von Musik und Theater), ein alternativer methodischer Zugang zur Vermittlung von Kunstliedern und eine alternative Möglichkeit der Unterrichtsgestaltung; auch wenn Musiklehrende Bedenken haben, szenische Elemente bei der Kunstliedvermittlung einzusetzen, wie sich in einer Interviewstudie zeigte:

»Ich bin grundsätzlich kein Freund vom szenischen Spiel und halte es für Lieder gar nicht grundsätzlich für angebracht, weil es doch eher so ein intimes Ding ist. Also zwischen Sänger und Klavier ist es doch eher was Kammermusikalisches; da eine Szene daraus zu machen, finde ich schwierig.«⁶⁸

Im Gegensatz zur Aussage des Zitats verfolgen Kagel und Neuenfels einen konträren Ansatz, indem sie die Kritik an der ›Intimität der Kammermusik‹ zum Aufhänger ihrer Opern machen. Das Private wird als Typologie der Romantik kritisiert, der entkörperlichte Kunstliedvortrag wird durch Interaktionen auf der Büh-

66 Für den Beitrag wurden insgesamt vier aktuelle Musikschulbücher (Sek. I und Sek. II) systematisch nach Materialien für Kunstliedvermittlung untersucht (Dokumentenanalysen). Hierzu gehörten Ulrich Prinz und Albrecht Scheytt: *Musik um uns 2*, Hannover 1996; Norbert Schläbitz und Bernd Claußen: *O-Ton 2*, Braunschweig 2011; Markus Detterbeck und Gero Schmidt-Oberländer: *MusiX 2*, Esslingen 2013 sowie Walter Engel: *soundcheck 2*, Braunschweig 2014.

67 Etwa im Sinne von Michael Alt: *Didaktik der Musik. Orientierung am Kunstwerk*, Düsseldorf 1968.

68 Lehrkraft im Interview mit Marietta Jobmann, zit.n.: Marietta Jobmann: *Das Kunstlied im Musikunterricht aus Perspektive der Lehrenden Theoretische Grundlagen und praktische Umsetzung*, unveröffentlichte Masterarbeit, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2019, S. 37.

ne aufgeladen und durch Dekonstruktion der Biographien von Komponist*innen neu kontextualisiert.

Aus didaktischer Sicht bieten sich weitere Lernfelder im Zusammenhang mit den beiden Opern an, wie z.B. die Vermittlung Neuer Musik sowie der mediale Einsatz von Operninszenierungen im Unterricht. Dabei wäre es auch möglich, die angesprochenen performativen Dimensionen und die Doppelstellung von Lieder-Körpern aufzuzeigen. Letztlich wird durch ›Musikgeschichte auf der Bühne im Musikunterricht‹ auch eine alternative performative Vermittlungsweise von Musikgeschichte thematisiert, die leider oftmals stereotyp unterrichtet wird (im Sinne eines Epochenüberblicks). Insbesondere fächerübergreifende Aspekte zur Deutsch- und Geschichtsdidaktik und eine damit einhergehende Aufwertung des Historischen bzw. der Kulturgeschichte der Musik stellen wichtige zukünftige Perspektiven für die Musikpädagogik dar.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Jan Brachmann: »Kapaunenstopfen in Neuwahnstein. Hans Neuenfels' Fantasie Schumann, Schubert und der Schnee«, in: *Berliner Zeitung*, 31.10.2006, S. 24.
- Paul Celan: »Todesfuge« in: ders.: *Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart 1952, S. 8.
- Markus Dettterbeck und Gero Schmidt-Oberländer: *musiX 2*, Esslingen 2013.
- Walter Engel: *soundcheck 2*, Braunschweig 2014.
- frs: »Zwang des Singens«, in: *Opernnetz – Zeitschrift für Musiktheater und Oper*, http://o-ton.online/Alt/seiten//rezensionen/Archiv/bo_schu.htm (abgerufen am 18.02.2021).
- Heinrich Heine: »Nachtgedanken«, in: ders.: *Neue Gedichte*, Hamburg 1997 [1843].
- Johann Gottfried Herder: »Edward«, in: ders.: *Stimmen der Völker in Liedern. Eine Auswahl*, Berlin 1978 [Orig. 1778/79], S. 209.
- Mauricio Kagel: *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Partitur/Klavierauszug, Litolff/Peters, Frankfurt a.M. u.a. 1981.
- Mauricio Kagel: »Über ›Aus Deutschland‹«, in: *Mauricio Kagel. Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 5-10.
- Mauricio Kagel: »Aus Deutschland – Libretto«, in: *Mauricio Kagel. Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 33-75.
- Mauricio Kagel: »Aus Deutschland. Skizzenblätter 1977-78 zur Vorbereitung der szenischen Komposition«, in: *Mauricio Kagel. Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 77-102.
- Mauricio Kagel: *Aus Deutschland. Eine Liederoper*, Regie: Herbert Wernicke, musikalische Leitung: Reinbert de Leeuw, Gemeinschaftsproduktion Theater Basel,

- Musica Strasbourg, Holland Festival sowie NPS Televisie, Koninklijk Theater Carré, Amsterdam 1997, Videomitschnitt auf der Internetplattform *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ADYZvBSulZA> (abgerufen am 26.01.2021).
- Franz Liszt: »Orpheus von Gluck« [Orig. 1854], in: Dorothea Redepenning und Britta Schilling (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989, S. 15-16.
- Hans Neuenfels: »Schumann, Schubert und ihr Schatten«, in: ders.: *Wieviel Musik braucht der Mensch? Über Oper und Komposition*, München 2009, S. 85-94.
- Hans Neuenfels: »Schumann, Schubert und der Schnee«, Libretto, in: ders.: *Wieviel Musik braucht der Mensch? Über Oper und Komposition*, München 2009, S. 95-152.
- Schumann, Schubert und der Schnee. Oper für Klavier von Robert Schumann und Franz Schubert*, Libretto und Inszenierung: Hans Neuenfels, RuhrTriennale 2005, Fernsehmitschnitt Arte, 29.07.2006, Fernsehregie: Enrique Sanchez-Lansch, WDR 2006.
- Ulrich Prinz und Albrecht Scheytt: *Musik um uns 2*, Hannover 1996.
- Norbert Schläbitz und Bernd Claußen: *O-Ton 2*, Braunschweig 2011.
- Elena Schnitzer: »2005. Schumann, Schubert und der Schnee. Bochum«, <https://www.elinaschnitzler.de/schumann-schubert-und-der-schnee-ruhrtriennale-jahrhunderthalle-bochum-47.html> (abgerufen am 18.02.2021).

Literatur

- Michael Alt: *Didaktik der Musik. Orientierung am Kunstwerk*, Düsseldorf 1968.
- Miriam Drewes: *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*, Bielefeld 2010.
- Petra Elek: »Mauricio Kagel and His Multifaceted Lieder-oper, Aus Deutschland«, in: *Senior Projects Spring 2016*, Paper 135, http://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2016/135, (15.07.2016, abgerufen am 05.07.2019).
- Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.
- Marietta Jobmann: *Das Kunstlied im Musikunterricht aus Perspektive der Lehrenden. Theoretische Grundlagen und praktische Umsetzung*, unveröffentlichte Masterarbeit, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2019.
- Alexandra Kertz-Welzel: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, Saarbrücken 2001.
- Werner Klüppelholz: »Schubert im Schoße Goethes in den Armen Freuds«, in: Mauricio Kagel: *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 11-15.
- Gabriel Marcel: »Leibliche Begegnung«, in: Hilarian Petzold (Hg.): *Leiblichkeit. Philosophische, gesellschaftliche und therapeutische Perspektiven*, Paderborn 1985, S. 15-46.
- Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974.

Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer ›performativen Ästhetik‹*, Frankfurt a.M. 2002.

Lars Oberhaus: *Musik als Vollzug von Leiblichkeit. Zur phänomenologischen Analyse von Leiblichkeit in musikpädagogischer Perspektive*, Essen 2006

Otto Rank: *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Leipzig 1926.

Jörg Volbers: *Performative Kultur. Eine Einführung*, Wiesbaden 2014.

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.