

Mozart! und Elvis – Musikgeschichtstheater zwischen narrativem Musical und Reenactment

Gregor Herzfeld

»Ein Stück Musikgeschichte auf Tour. ›Elvis – Das Musical‹ in der Sparkassenarena«, so titelte das Landshuter *Wochenblatt* am 16. Juli 2018.¹ Geworben wird hier also mit der Aussicht, Musikgeschichte auf der Bühne des Musiktheaters erleben zu können. Der Gefahr, dass der Eindruck entstehen mag, dabei einer eher trockenen Nachhilfestunde in Geschichte beiwohnen zu sollen, scheint gegenüber dem Versprechen, hierbei werde es sich um eine ebenso lehrreiche wie vergnügliche Veranstaltung handeln, weniger Gewicht beigemessen zu werden. Dies wird vor allem unter bestimmten gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen verständlich, die in den letzten 20 Jahren den Entwurf und die Verbreitung eines recht attraktiven Bilds der Geschichtsvermittlung jenseits von Klassenzimmer und akademischen Curricula befördert haben.

Dass man im Jahr 2018 zu einer Elvis-Show unter dem Vorzeichen von Musikgeschichtsvermittlung locken kann, hat wesentlich damit zu tun, was die gegenwärtige Geschichtswissenschaft das Konzept der Public History nennt, nämlich »Darstellungen in textueller, audiovisueller sowie performativer Form [...], die Wissen über die historische Vergangenheit in einer verständlichen attraktiven Weise präsentieren und ein breites Publikum erreichen«.² Darunter ist also mindestens zweierlei zu verstehen: Erstens der gar nicht neue Vorgang, dass Geschichtsschreibung auch jenseits der professionalisierten Geschichtswissenschaft existiert, dass also – wenn man so will – auch Laien Geschichte schreiben, reflektieren, publizieren und vermitteln. Und zweitens, dass diese Art der Beschäftigung mit Geschichte nicht anrühlich oder zu belächeln, sondern legitim und ernst zu nehmen ist, und

1 PM: »Ein Stück Musikgeschichte auf Tour. ›Elvis – Das Musical‹ in der Sparkassen-Arena«, in: *Wochenblatt. Die Zeitung für alle*, <https://www.wochenblatt.de/kultur/landshut/artikel/249715/elvis-das-musical-in-der-sparkassen-arena> (16.07.2018, abgerufen am 23.03.2020).

2 Barbara Korte und Sylvia Paetschek: »Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel«, in: dies. (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres* (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 1), Bielefeld 2009, S. 9–20, hier S. 13.

dies umso mehr als sich hier noch deutlicher als im professionalisierten Bildungsbetrieb eine Art menschliches Grundbedürfnis nach Geschichte, eine anthropologische Konstante des ›zoon historicon‹ offenbart und Bahn bricht.

Dass u. a. Elvis als musikhistorische Figur auf die Bühne des Musiktheaters zurückkehrt, hat sicherlich außerdem noch damit zu tun, dass die Institutionen der akademischen Musikgeschichtsvermittlung bis vor kurzem es nicht als ihre Aufgabe betrachteten, populäre Musik zum Gegenstand der musikhistorischen Forschung, Lehre und Vermittlung zu machen.³ Es gibt daher im Bereich der Geschichte populärer Musikkulturen schlicht ein Defizit, das im eklatanten Gegensatz zum breiten Interesse an diesen Musikformen steht und erst allmählich beseitigt wird. Es ist wohl daher kein Zufall, dass sich das seit Jahrzehnten wachsende Bewusstsein für Public History, für populäre Formen der Geschichtsschreibung sowie umgekehrt für die Geschichtsschreibung populärer Kulturen in jenem Bereich des – wie Anna Langenbruch es nennt – Musikgeschichtstheaters,⁴ zumal im populären Musikgeschichtstheater, trifft und widerspiegelt. Meine These ist, dass dort lange Zeit ignorierte Gegenstandsbereiche und Formen der Auseinandersetzung mit Musikgeschichte nachgeholt, verpasste Chancen somit ergriffen und darüber hinaus bestehenden Interessen und Bedürfnissen entsprochen wird.

Ein flüchtiger Blick auf die Spielpläne der europäischen und amerikanischen Musicalbühnen zeigt, dass seit gut 20 Jahren vermehrt solche Musicals anzutreffen sind, die erstens biographische Sujets verarbeiten, zweitens Musikerinnen und Musiker behandeln und zwar, drittens, solche Personen des Musiklebens, die der popkulturellen Sphäre zuzuordnen sind. Nach dem vergleichsweise frühen *Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris* von 1968 stoßen wir in den Genres des sogenannten Juke Box Musicals und der oft als Musical gelabelten Tribute Show auf *Buddy Holly* (1987), *Falco meets Amadeus* (2000), *Queen (We Will Rock You, 2002)* *Lennon*

3 So kommt etwa Burkhard Meisch: *Einführung in die historische Musikwissenschaft*, Köln 2011, noch nahezu ohne Verweise auf die Geschichte populärer Musik als Gegenstand aus, was weniger eine Entscheidung des Autors als vielmehr die Geschichte des Fachs selbst widerspiegeln dürfte. Ralf von Appen, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer resümieren in ihrer »Einführung: Populäre Musik und Popmusikforschung. Zur Konzeption« zu dem von ihnen herausgegebenen Band *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (Kompendien Musik 14), Laaber 2014: »Nur zwei Prozent der [aus dem Jahr 2000 an deutschen Universitäten] untersuchten Lehrveranstaltungen befassten sich mit populärer Musik, diese wenigen Veranstaltungen fanden sich zudem überwiegend ›im Proseminar- und Einführungs-bereich [...] und ermöglichten somit selten eine Spezialisierung und Vertiefung‹, sodass man die akademische Berücksichtigung der populären Musik als ›denkbar ungünstig diagnostizieren musste‹, S. 7–14, hier S. 7. Etwas besser dürfte es im englischsprachigen Bereich sowie in anderen, angrenzenden Disziplinen der Literatur- und Kulturwissenschaft aussehen.

4 Anna Langenbruch: »Wenn Geschichte klingt. Musikgeschichte auf der Bühne als geschichtstheoretischer Impuls«, in: dies. (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 73–98, hier S. 74.

(2005), mehrfach Johnny Cash, die Bee Gees (*Massachusetts – Das Bee Gees Musical*, 2013), *Falco* (2017), *Tina* (Turner, 2018), Michael Jackson (*Beat it!*, 2018) sowie zum 50. Jahrestag *Woodstock* (2019) etc. Die Popkultur inszeniert sich hier also ein weiteres Mal selbst, nun als Geschichte. Musikerpersönlichkeiten aus dem Bereich der so genannten west-europäischen Kunstmusik hingegen sind nur sehr vereinzelt Thema biographisch-historischer Musicals. Man muss recht lange recherchieren, um auf entsprechende Komponist*innen als Titelfigur wie in den zwei Produktionen über das Leben der barocken Größen *BACH – Der Rebell! Das Musical über Johann Sebastian Bach und seine stürmische Jugend* (2018) und *Vivaldi – Die fünfte Jahreszeit* (2017) zu treffen. Eine Ausnahme bildet schließlich der Liebling des biographischen Musikgeschichtstheaters, Mozart. Die Lebens- und Wirkungsgeschichten Bachs, Vivaldis, Mozarts und vieler anderer sind – so hat es den Anschein – durch Musikunterricht und Kulturvermittlung zumindest so weit in Grundzügen bekannt, dass eine neuerliche Präsentation im Medium des populären Musiktheaters nur durch eine besondere, ungewöhnliche, ungewohnte Darstellung Interesse auf sich ziehen kann: Bach, der kanonisierte Altmeister als Rebell, Vivaldi als Vorläufer der Popmusik des 20. Jahrhunderts etc. Und wie verhält es sich mit Mozart?

Ich habe zwei Bühnenstücke ausgewählt, nämlich *Mozart!*⁵ und *Elvis*,⁶ die zunächst beide als Geschichtstheater einzustufen sind, denn sie sind inszenierte Vergewärtigung von Geschichte auf der Theaterbühne, »in der das Publikum [...] gezielt in eine ihm »fremde« Vergangenheit »transportiert« [wird]. Dies geschieht durch eine Kombination von Erzählung, Schauspiel, Requisiten und Kostümen, Bühnenbild, Licht und Ton.«⁷ Ihre Leistung besteht darin, »das Erzählen von Geschichte(n) und die Praxis der Aufführung, das *Storytelling* und die *Performance*, produktiv miteinander zu verbinden.«⁸ Doch die Art und Weise, in der sie dies tun, könnte unterschiedlicher nicht sein, weshalb sie Musikgeschichtstheater an zwei entgegengesetzten Polen des Möglichkeitsspektrums repräsentieren. Während es sich bei *Mozart!* um ein biographisch-narratives Book Musical handelt, nähert sich *Elvis* der Tribute Show an bzw. es kommt deutlich von dieser her und erweitert sie um einige narrative und dokumentarische Elemente, um überhaupt den Namen Musical zu legitimieren. Entsprechend gegensätzlich ist das Geschichtsverständnis der Autoren, die musiktheatrale Inszenierung von Geschichte und damit das Angebot von Geschichtserlebnis an das Publikum. Während *Mozart!* von der DVD-

5 *Mozart!*, Text: Michael Kunze, Musik: Silvester Levay, UA: 2. Oktober 1999, Theater an der Wien, Wien.

6 *Elvis – Das Musical*, Produzent: Bernhard Kurz, Erste Tournée: 2015.

7 Cord Arendes: »Public History und die Inszenierung von Quellen mit Mitteln des Theaters«, in: Nils Steffen und Cord Arendes (Hg.): *Geflüchtet, Unerwünscht, Abgeschoben. Osteuropäische Juden in der Republik Baden (1918-1923)*, Heidelberg 2017, S. 13-24, hier S. 15.

8 Ebd.

Produktion der Harry Kupfer-Inszenierung bekannt und zugänglich ist,⁹ kann die Elvis-Show nur in einer der vielen Aufführungen weltweit live erlebt werden. Die folgenden Beschreibungen rühren in großem Maße von einem Besuch der Aufführung in der Helmut List Halle Graz (im Februar 2019) her.

Narrativ-biographisches Musikgeschichtstheater

Mozart auf der Bühne und dem Bildschirm

Wolfgang Amadeus Mozart wurde bereits 10 Jahre nach seinem Tod, 1801, zu einer Bühnenfigur, namentlich in Joachim Perinets *Jupiter, Mozart und Schikaneder. Ein theatroisches Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadttheater*. In *Knittelversen*.¹⁰ Der kurze Dialog in Gedichtform endet mit einer Travestie der Arie »In diesen heiligen Hallen«. 1832 folgte Alexander Puschkins Schauspiel *Mozart und Salieri*, was um die Jahrhundertwende von Nikolaj Rimski-Korsakow zur Oper bearbeitet wurde. Schnell fand die musikgeschichtliche Ausnahmeerscheinung, um die sich bereits zu Lebzeiten zahlreiche Anekdoten, Legenden, Mythen rankten,¹¹ Eingang in die populäre Kultur durch das zentrale Medium des 20. Jahrhunderts, den Film. Nach den beiden NS-Streifen *Eine kleine Nachtmusik* (Regie: Leopold Hainisch, Deutschland-Österreich 1939) nach Eduard Mörikes Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* und *Wen die Götter lieben* (Regie: Karl Hartl, Deutschland-Österreich 1942) entdeckte auch das Nachkriegskino Mozart und sein Leben für sich: in der DDR mit dem Opernfilm *Figaros Hochzeit* (Regie: Georg Wildhagen, DDR 1949) und in Österreich mit *Mozart* (Österreich 1955) des bereits 1942 mit diesem Komponisten befassten Regisseurs Karl Hartl. Die mehrteilige, internationale und aufgrund ihrer historischen Informiertheit hochgelobte Fernsehproduktion *Mozart. Das wahre Leben des genialen Künstlers* aus dem Jahr 1982 (Regie: Marcel Bluwal) scheint im Fahrwasser von Wolfgang Hildesheimers sensationell erfolg- und einflussreicher Biographie (*Mozart*, Frankfurt a.M. 1977) zu gleiten, beides wiederum waren Voraussetzungen für die wohl populärste filmische Mozart-Darstellung aus dem Jahr 1984, nämlich Milos Formans *Amadeus* nach Peter Shaffers 1979 entstandenem Theaterstück, und den wohl populärsten Song, der sich auf Mozarts Leben und Wirken

9 Michael Kunze und Sylvester Levay: *Mozart! Das Musical*, Inszenierung: Harry Kupfer, Raimund Theater 2015, DVD, Wien: HitSquad Productions 2016.

10 Digitalisat der Princeton University Library auf Google-Books: https://books.google.at/books?id=qEouAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbv_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (zuletzt abgerufen 30.11.2020). Wiederabdruck des Texts: Joachim Perinet: »Mozart und Schikaneder, Ein theatroisches Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadt-Theater«, in: *The Opera Quarterly* 28 (2012), H. 1, S. 108-121.

11 Vgl. dazu auch den Beitrag von Daniel Samaga in diesem Band.

bezieht: Falcos »Rock me Amadeus« von 1985, einem der wenigen deutschsprachigen Songs, die sowohl in den USA als auch im Vereinigten Königreich Platz 1 der Verkaufscharts erreichten. Spätestens mit Falcos Darstellung eines Rokoko-Punks und populären Superstars war Mozart als musikgeschichtliche Erscheinung in der Popkultur voll und ganz angekommen – Mozart war einer von uns, so Falcos Botschaft, nicht der eingestaubte, harmlose, allzu ferne Hochkulturkomponist aus der Vergangenheit. Interessant wäre eine Untersuchung darüber, wie viele Menschen Filme wie *Amadeus* und Songs wie »Rock me Amadeus« dazu veranlasst haben, sich geschichtlich weiter über Mozart zu informieren; vermutlich nicht wenige. Hier scheint es Schnittpunkte und Durchlässigkeiten zwischen populärer Public History und akademischer Musikgeschichtsforschung zu geben.

Mozart! Das Musical

Der Autor und Librettist Michael Kunze und der ungarische Komponist Sylvester Levay haben sich auf biographische Musicals spezialisiert. Bereits 1992 entstand das gemeinsame Stück *Elisabeth* über die letzte österreichische Kaiserin, die freilich durch die Sissi-Filmtrilogie aus den 1950er Jahren¹² schon populärhistorisches Sujet geworden war. 1999 folgte dann *Mozart!*, 2006 *Marie Antoinette* und 2014 *Lady Bess* über die Jugendjahre der späteren Königin Elisabeth I. Kunze hat sich auch ohne Levay weiteren biographisch-historischen Stoffen gewidmet wie Moses, Martin Luther und auch wiederum musikhistorisch orientiert Emanuel Schikaneder, bei dem es um die Geschehnisse hinter und rund um die Produktion des Singspiels *Die Zauberflöte* im Jahre 1791 geht.

Indem sich Kunze und Levay dem musikhistorisch bestens erforschten und auch im populären historischen Bewusstsein etablierten Mozart widmen, laufen sie Gefahr, Bekanntes, allzu Bekanntes lediglich noch einmal zu wiederholen. Der offenkundigen Attraktion, die von Mozarts Leben und Werk ausgeht und die für gut besuchte Theaterhäuser sorgen kann, steht die heikle Herausforderung gegenüber, einer gewissermaßen ausgepressten Zitrone nochmals Saft abzugewinnen. Und indem es sich hier in Sinne des traditionellen Book Musicals um die Darstellung einer guten, spannenden, berührenden sowie musik- und kulturhistorisch korrekten oder zumindest nicht abwegig recherchierten Geschichte handeln musste, waren die Autoren vor die Aufgabe gestellt, ein Narrativ für Mozarts Leben zu finden, das beides sein konnte: ansprechend für eine breite Basis der Musicalbesucher und in einer guten Balance zwischen fiktionalen und von der Mozartbiographie verbürgten Elementen. Im Bereich der Public History zählen beide Schie-

12 *Sissi* (Regie: Ernst Marischka, Österreich 1955), *Sissi – Die junge Kaiserin* (Regie: Ernst Marischka, Österreich, Deutschland 1956) und *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin* (Regie: Ernst Marischka, Österreich, Deutschland 1957).

nen des geschichtlichen Erzählens: die Rekonstruktion dessen, was man traditionell historisch-faktisch nennen würde – mit all den Schwierigkeiten, die eine reflektierte Geschichtsschreibung damit haben muss – also die Einbeziehung von verlässlichen Quellen wie Dokumenten und auf wissenschaftlichem Wege gefundenen Erkenntnissen, die bis zur Gesamtinterpretation, also einem geschichtswissenschaftlichen Narrativ reichen können, sowie die Fabrikation einer Dramaturgie, eines narrativen Sujets im übergeordneten Sinne, das in der Lage ist, Menschen im Publikum, das sich eben nicht aus Spezialisten zusammensetzt, anzusprechen, zu unterhalten, zu berühren und zu involvieren. Mit dieser herausfordernden Aufgabe vor Augen habe ich Michael Kunze gefragt, welche Art von Quellen er verwendet hat, und ob es eine Mozart-Darstellung gibt, die ihn in besonderer Weise inspiriert hat. Seine Antwort enthielt bezeichnenderweise zunächst die Warnung an den Musikhistoriker, dass er, Kunze, es nicht beabsichtigt habe, eine »dokumentarische Darstellung« zu geben, sondern dass er sein Stück verstehe als eine Variation über das Thema des hochbegabten Künstlers. Zu seinen Quellen äußerte er sich dann folgendermaßen:

»Inspiriert haben mich die diversen Mozart-Briefsammlungen und die bekannten Mozart-Biografien, soweit sie nicht schwerpunktmäßig musikhistorischer [das heißt vermutlich »musikanalytischer«] Natur sind. Als Hauptquelle habe ich die Biografie von Maynard Solomon verwendet. Von ihm stammt der Begriff des »Porzellankindes«, den ich zur Grundlage der Figur des Amadé gemacht habe. Meine Beschäftigung mit dem 18. Jahrhundert ist insbesondere in meine Behandlung der Figur des Colloredo eingeflossen.«¹³

Während die Hinweise auf Mozart-Briefe, die bekannte Mozart-Biographik sowie auf allgemeine Studien der Kultur des 18. Jahrhunderts eher unspezifisch sind, ist der Verweis auf Maynard Solomon sehr aufschlussreich, denn das Buch ist als Bezugspunkt für ein Musikgeschichtsmusical plausibel. Solomon verkörpert selbst die Verbindung von musikhistorischem Spezialwissen und populären Interessen. Er war als Musikproduzent Mitbegründer des Klassik-, Folk- und Blues-Labels Vanguard Records. Als Autor vornehmlich musikwissenschaftlicher Komponistenbiographien wurde er mit zahlreichen Preisen geehrt und ist bekannt für spektakuläre Thesen und marxistisch-psychoanalytische Deutungen. Die Mozart-Biographie *Mozart: A Life* erschien 1995 bei HarperCollins – also einem der englischsprachigen »Big Five« – und war für den Pulitzer Preis nominiert. Dieser Form der Popularität scheinen allerdings wissenschaftliche Unzulänglichkeiten gegenüberzustehen. So bemängeln rezensierende Kolleg*innen wie Matthew Head¹⁴ die fehlende me-

13 E-Mail an den Verf. vom 25. März 2019.

14 Matthew Head: »Myths of a Sinful Father: Maynard Solomon's »Mozart«, in: *Music and Letters* 80 (1999), H. 1, S. 74-85.

thodische Selbstreflexion, wenn Solomon Theoreme und Erklärungsmodelle der Psychoanalyse, die im beginnenden 20. Jahrhundert und vor allem in den USA zur Jahrhundertmitte entwickelt wurden, anachronistisch zur Deutung von fast ahistorisch, universalistisch, mythisch und bisweilen biblisch anmutenden inneren Vorgängen zwischen Vater Leopold und Sohn Wolfgang anwendet, ohne diesen Anachronismus eigens zu thematisieren. Der Wiener Mozart-Quellen-Forscher Michael Lorenz nennt Solomons Buch gar »eine rein populärwissenschaftliche, auf der vor dem Jahr 1994 publizierten Sekundärliteratur basierende Arbeit eines Hobby-Mozartologen, der [...] mit Primärquellen noch nie etwas zu tun hatte«,¹⁵ was er dann anhand von Solomons Ausführungen über Finanzen und Honorare belegt. Kritiken, dass es Darstellungen wie Solomons Mozart-Buch an methodischer Reflexion und Kenntnis von Primärquellen gebricht, mögen berechtigt sein; dafür allerdings bietet Solomons Buch etwas, das von ebenso großer, möglicherweise größerer Bedeutung für das Musikgeschichtstheater ist: ein Narrativ, das in der Lage ist, den roten Faden für eine bündige Theaterdramaturgie zu bilden. Wenn man das Theater als Ort des Wissens begreift, hat es laut einer Studie von David Dean¹⁶ die sehr breitenwirksame Chance, den Blick auf Geschichte zu gestalten und zu verändern: Die von ihm geleitete Umfrage hat gezeigt, dass die Besucher von Geschichtstheater es schätzen, wenn Geschichte dadurch realer, persönlicher, direkter, lebendiger, menschlicher gemacht wird. Ausgeprägte, glaubwürdige, eindrucksvolle Charaktere und Narrative sind dabei wichtig für die Möglichkeit des Sich-Hinein-Versetzens. Freilich wurde ebenso die Bedeutung der Korrektheit geschichtlicher Details als hoch eingestuft (von knapp 75 %), d.h. neben Narrativ und Charakter rangieren Authentizität, Realismus und Glaubwürdigkeit. In unserem Falle ist der rote Faden der komplizierte Konflikt zwischen Vater und Sohn, ihre quasi lebenslange Abhängigkeit voneinander und die Versuche Wolfgang Mozarts, dieser emotionalen und wirtschaftlichen Abhängigkeit zu entkommen. Solomons Grundthese lautet, dass Mozart von seinen Zeitgenossen und der Nachwelt als »ewiges Kind« verstanden und als solches festgehalten wurde: Kind seines Vaters, das zugleich die Familie ernährt, Kind seiner Stadt und deren Fürsterzbischofs, denen er zugleich internationalen Ruhm verschafft, das unschuldige Genie-Kind, das vollkommene Kind, das immer spielende Kind, das »rebellisch-vaterfeindlich-ödipale« Kind oder »das polymorph-perverse Kind der unflätigen Briefe«¹⁷ – ein Kind, das schließlich auch früh sterben musste, um nicht erwachsen zu werden.

15 Michael Lorenz: Rezension zu: Günther G. Bauer: *Mozart. Geld, Ruhm und Ehre*, https://homepage.univie.ac.at/michael.lorenz/bauer_geld_ruhm_ehre/ (abgerufen am 30.11.2020).

16 David Dean: »Theatre: A Neglected Site of Public History«, in: *The Public Historian* 34 (2012), H. 3, S. 21-39.

17 Maynard Solomon: *Mozart: A Life*, New York 1995, S. 17.

Dafür verwendet Solomon in Anspielung an die Kultur des Rokoko das Bild einer »Porzellan-Kinderfigur«, die den historischen Mozart verdrängen und überleben sollte.¹⁸ Demgegenüber möchte Solomon zeigen, dass Mozart schließlich die Stärke fand, »to stop playing his part [des Kindes], thereby establishing a zone of free will within which, however painfully, his creativity could come to fruition.«¹⁹ Kunze und Levay verwandeln dieses historische Narrativ in ein Emanzipationsdrama bestehend aus dem Dreieck Wolfgang und Leopold Mozart sowie Fürsterzbischof Colloredo. Außerdem fügt Kunze eine stumme Bühnenfigur ein, jenen kindlichen Amadé, das solomonsche Porzellankind, das unablässig am Komponieren ist, während der »historische« Bühnen-Mozart niemals komponiert, sondern das biographisch-historische Drama spricht und singt.

Es stellt sich anschließend die Frage nach der Rolle der Musik. Mozarts eigene Musik kommt kaum vor mit der Ausnahme von Bühnenmusik oder non-diegetischer, im Kopf gehörter Musik beim Komponieren etwa. Um Mozarts Musik geht es in diesem Musikgeschichtstheater nicht. Doch die stattdessen tatsächlich erklingende Musik Levays kann nicht als bloßes Kolorit oder unterhaltendes Addendum abgetan werden. Denn mit der Musik bekommt das Geschichtstheater eine zusätzliche Ebene der Gestaltung, um das historische Narrativ zu vermitteln und insbesondere emotional zu verstärken. Durch sie kann ein sehr hoher Grad an Identifikation, an persönlichem Erleben historischer Verläufe erreicht werden, also jenes »Past Presencing«,²⁰ welches das eigentliche Ziel der Public History darstellt. Durch sie kann der Transport des Publikums in das fremde Land Vergangenheit umso leichter gelingen, als Musik – wie auch in anderen Genres und Zusammenhängen – ein ausgesprochen geeignetes Medium, eine Fläche für Projektionen, Identifikationen, Narrationen etc. ist. Mit Songs wie beispielsweise Mozarts »Ich bin, ich bin Musik«, dem Vater-Sohn-Duett »Niemand liebt dich so wie ich«, dem Aufruf zur Emanzipation durch die Baronin von Waldstätten »Gold von den Sternen« usw. haben die Autoren eingängige, die Erwartungen an das Genre erfüllende Nummern geschrieben, die durch ihre Publikumsansprache das lebendige Hineinversetzen ins historische Narrativ erleichtern, wie zum Beispiel der von Mozart gesungene Song »Wie wird man seinen Schatten los«. Er beendet den ersten Akt zu einem Zeitpunkt im Stück, kurz nachdem Mozart sich den Befehlen Colloredos und seines Vaters widersetzt hat und nicht von Wien nach Salzburg zurückkehrt, sondern beschließt, dort zu bleiben, allen Zwängen zum Trotz. Das Hochgefühl der Freiheit jedoch währt nur kurz, denn Mozart wird bewusst, dass ein ebenso großer Zwang von seinem unablässig komponierenden Porzellankind ausgeht, das

18 Ebd., S. 6.

19 Ebd., S. 17.

20 Sharon Macdonald: *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, London und New York 2013, S. 15.

seinen Tribut fordert und ihn – als Genie – von einem ›normalen‹ Leben abzieht. Die Szene ist daher – in der Inszenierung Harry Kupfers – als Kampf mit sich selbst, mit dem eigenen Schatten des Porzellankindes gestaltet. So ritzt dieses die frisch komponierten Noten mit der Feder direkt in Mozarts Körper (Hände, Arme) ein, verletzt ihn also dadurch, lässt ihn für die ›genialen‹ Kompositionen bluten. Der Cembalo-Klang zu Beginn des Songs beschwört kurz die Klangwelt um 1780, bevor sich das Stück in die Bahnen einer Musicalnummer begibt, steigend in Intensität (v.a. durch dichter werdende Instrumentation und Rückungen der Tonart um einen Ton nach oben) und Besetzung bis zum Aktfinal-Ensemble, bei dem die gesamte Besetzung und der Chor auf die Bühne tritt und Mozart, der auf einem Konzertflügel (!) sitzt, von allen Seiten einkreisen. Dem mit Emphase vorgetragenen Song gibt die Inszenierung wirkungsvolle Bilder bei, die Mozarts Problematik, seinen inneren Konflikt, dramaturgisch plausibel zum Ende des 1. Akts, vor der Pause, hervorkehren, und somit jenes wichtige Einnehmen des Publikums für den Protagonisten ermöglichen, jenseits der Frage nach Authentizität und Korrektheit des Stils, der Handlung und des Bühnendesigns.

Musikgeschichtstheater als Reenactment

Elvis Presley auf der Bühne und im Musikfilm

Das historische Interesse an Presley ist gewaltig. Zahlen gibt es aus den USA: 2016 betrat der 20-millionste Besucher Graceland, das zu einem Museum umfunktionierte Wohnhaus Presleys in Memphis, seit der Eröffnung 1982.²¹ Das entspricht durchschnittlich 833.333 Besuchern pro Jahr. Damit rangiert die Stätte in der Beliebtheit touristischer Sehenswürdigkeiten neben dem Weißen Haus und dem Buckingham Palace; zum Vergleich: Mozarts Geburts- und Wohnhaus in Salzburg besuchten 2014 zusammen 457.454 Menschen²² (durch den Vatikan strömen jährlich 6 Mio. Besucher²³). Weiter wurden schätzungsweise 3.000 Bücher über Presley

21 »Graceland Celebrates 20 Million Visitors«, in: Elvis Presley Enterprises: *Graceland. The Home of Elvis Presley*, <https://www.graceland.com/elvis-news/posts/graceland-celebrates-20-million-visitors> (03.05.2016, abgerufen am 06.04.2020).

22 »Besucherzahlen von Sehenswürdigkeiten in Österreich 2014«, in: https://www.austriatourism.com/fileadmin/user_upload/Media_Library/Downloads/Tourismusforschung/2015G_Besucherzahlen_von_Sehenswuerdigkeiten_in_OE_2014_ohne_Wien.pdf (abgerufen am 06.04.2020).

23 Burkhard Jürgens: »Gefahrenzone Vatikan«, in: Bildungswerk der Erzdiözese Köln e. V.: *domradio.de*, <https://www.domradio.de/themen/vatikan/2019-01-03/den-vatikanischen-museen-wird-der-besucherandrang-zum-risiko> (03.01.2019, abgerufen am 06.04.2020).

publiziert;²⁴ zum Vergleich: Die Mozart-Bibliographie des Mozarteum Salzburg²⁵ listet 3.678 Buchtitel für den Filter »Titel enthält Mozart«, beginnend mit *Mozart's Leben* von Friedrich Schlichtegroll (1794) und endend mit *Mozart: Genius und Eros* von Eva Gesine Baur (2020). Abzuziehen sind hierbei noch Mehrfachauflagen. Das geschichtliche Interesse an Presley ist also mindestens ebenso stark wie das an Mozart, eher noch stärker. Denn ein Vergleich der historisch interessierten Rezeptionen beider Künstler darf nicht übersehen, dass Presley zum aktuellen Zeitpunkt noch keine 50 Jahre tot und daher seine Rezeptionsgeschichte noch vergleichsweise kurz ist. Ihre Entwicklung entspricht gemessen an Jahreszahlen dem Stand der Mozart-Rezeption in den 1840er Jahren, wobei natürlich die allgemein zunehmende Beschleunigung bei solchen Vorgängen und die qualitativ und quantitativ sich wandelnde Medialisierung zu bedenken ist.

Elvis auf der Bühne – das ist insofern nichts Ungewöhnliches als Presley uns, im Gegensatz zu Mozart, selbst als Bühnenkünstler in Erinnerung und durch Video- und Audioaufnahmen auch präsent geblieben ist. Seine musikhistorische Hinterlassenschaft liegt eindeutig im performativen Bereich. Dementsprechend ist das Ausmaß der geschichtstheatralen Beschäftigung mit Presley bemerkenswert. Es überwiegen dabei die unzähligen und unzählbaren (bzw. zahlenmäßig nicht ohne Weiteres zu erfassenden) Tribute- und Hommage-Konzerte von Legionen von Elvis-Imitatoren, die in ihrer einfachsten Form zwar als theatral, aber nicht im engeren Sinne als Theater zu bezeichnen sind. Demgegenüber ist das Interesse an der Vermittlung von Presleys Biographie im Drama als Teil der Musik- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts eher gering, insbesondere im musiktheatralen Bereich. Aus der Vielzahl von existierenden audiovisuellen Quellen, die Dokumentationen, Interviews u.ä. miteinschließen, haben sich biographische Narrative über die künstlerische und natürliche Persona Presleys herausgebildet, die – nicht nur unter Fans – weitverbreitet sein dürften. Verhandelt werden diese vor allem in biographischen Spielfilmen, also so genannten Biopics wie *Elvis* (1979, Regie: John Carpenter), *Elvis* (2005, Regie: James Steven Sadwith) und der für 2021 angekündigte, doch durch die Corona-Erkrankung eines Mitwirkenden, Tom Hanks (als Colonel Tom Parker), etwas in Verzögerung geratene²⁶ *Elvis* unter der Regie von Baz Luhrmann. Dies alles mögen neben der performativen Attraktivität Presleys zusätzliche Gründe dafür sein, dass das allgemeine Bedürfnis nach narrativem Geschichts- und Musikgeschichtstheater in seinem Falle geringer ist als etwa im Falle Mozarts. Unter den vorhandenen Theaterstücken stechen die

24 *Elvis Presley. A Life in Books*, <https://vnhouten.home.xs4all.nl> (abgerufen am 30.11.2020).

25 Internationale Stiftung Mozarteum: *Bibliotheca Mozartiana*, <https://bibliothek.mozarteum.at> (abgerufen: 30.11.2020).

26 Björn Becher: »Elvis-Presley-Film gestoppt: Tom Hanks und Rita Wilson mit Coronavirus infiziert«, in: *Filmstart.de*, <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18529979.html> (12.03.2020, abgerufen: 30.11.2020).

folgenden Produktionen besonders hervor: die beiden Off-Broadway Produktionen *Elvis People* (2009) von Doug Grissom (Woodstock, IL: Dramatic Publishing) und *The King – The Final Hours* (2018) von Mark Marcias. Erstere ist eine Komödie, die den kultur- und sozialgeschichtlichen Einfluss Presleys in den USA anhand von lose, vignettenartig aneinander gereihten Szenen darstellt, welche von den unterschiedlichsten Personen wie Vietnam-Veteranen, Elvis-Imitatoren etc. bestritten werden. Der Musiker selbst erscheint dabei nicht. Letztere bezeichnet der Autor als »an unauthorized, unfiltered and artistic interpretation of what went through the King's mind during his final hours on earth«,²⁷ wobei die künstlerische Unabhängigkeit von Elvis Presley Enterprises, einem Unternehmen, das u.a. den Nachlass, Lizenzen, Graceland, also das gesamte Elvis-Imperium verwaltet, in allen Quellen eigens betont wird. Biographie wird hier durch Erinnerungen und andere Gedanken des Künstlers auf seinem Sterbebett vermittelt, wobei der biographische Topos von der Sterbestunde als besonderer Augenblick der Wahrheiten bzw. Weisheiten über ein Leben bemüht wird (vgl. etwa die Rahmenhandlung von Peter Shaffers *Amadeus*, die zwei Jahre vor Salieris Tod angesiedelt ist, und diese Todesnähe motiviert ihn dazu, die Wahrheit über Mozarts rätselhaften Tod zu offenbaren). Im Bereich des Musiktheaters ist das Musical *Million Dollar Quartet* (2010) zu erwähnen, ein so genanntes Jukebox Musical, das eine historische Situation thematisiert und narrativiert: die legendäre, aus einer Jam-Session entstandene Aufnahme-Session zum Album *Million Dollar Quartet* bestehend aus Presley, Johnny Cash, Carl Perkins (dessen Songs Presley oft gecovernt und somit einem weißen Publikum erschlossen hat) und Jerry Lee Lewis am 4. Dezember 1956 im Sun Studio in Memphis. Die 45 Songs umfassende Titelliste des Albums bildet dabei jedoch nicht einmal ansatzweise das Rückgrat der musikalischen Gestaltung, sondern stattdessen die großen Hits der vier Stars.

Elvis – Das Musical

Elvis. Das Musical ist streng genommen kein Musical, sondern gehört zu einer Reihe von Tribute Shows des Produzenten Bernhard Kurz, die anhand einer Art Greatest Hits-Kompilation die Lebenskurve eines Musikers, einer Band oder einer anderen popmusikalischen Institution auf die Bühne bringen.²⁸ Es handelt sich also um eine Mischform aus Tribute Show und musikgeschichtlich-biographischem Musical. Ich beziehe mich in der folgenden Beschreibung auf meinen Besuch der Aufführung in der Helmut List Halle Graz im Februar 2019. Grundlage ist also eine in der

27 *The King. The Final Hours*, <https://thefinalhours.com> (abgerufen am 30.11.2020).

28 Zu Kurz' Aktivitäten siehe: Art. »Bernhard Kurz«, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, https://de.wikipedia.org/wiki/Bernhard_Kurz (11.12.2020, abgerufen am 30.11.2020).

soziologischen und ethnologischen Feldforschung verbreitete teilnehmende Beobachtung, die ich durchgeführt habe, um Erkenntnisse über das Handeln auf der Bühne und das Verhalten des Publikums zu gewinnen. Dabei war ein Spannungsverhältnis zwischen der durch meine Teilnahme am Konzert gegebenen Nähe und der durch meine Rolle als Beobachter bedingten Distanz, also zwischen meiner eigenen Begeisterung für die Show und der Notwendigkeit, davon in der Beobachtung zu abstrahieren, zu verzeichnen – eine Diskrepanz, die durch sorgfältiges Reflektieren dieses Verhältnisses vor Ort und im Nachhinein sowie durch den Einschluss meines eigenen Verhaltens als Teil des Publikums in die Beobachtung, also die »Eigenbeobachtung« als Quelle von möglichen Verzerrungen weitgehend neutralisiert werden konnte.²⁹

Ich verorte *Elvis* in der Nähe des historischen Reenactments, denn im Gegensatz zu *Mozart!* geht es hier in erster Linie um die Wiederaufführung der Musik des dargestellten Künstlers. Der narrative Anteil am Bühnengeschehen ist sehr gering. Bei *Elvis* gibt es einige, fast ausschließlich vom Darsteller des Elvis-Managers Colonel Parker gesprochene Handlungsdialoge, die bestimmte zentrale Situationen in Presleys Karriere wiedergeben, doch entbehrt das Stück einer bestimmten übergeordneten Narration, einer Deutung oder Interpretation der Musik-, Kultur- oder Zeitgeschichte, die mit ihm verbunden ist. Auch Konflikte zwischen oder innerhalb der Protagonisten bleiben unberührt, mögliche reizvolle Ansatzpunkte für ein Drama wie die Tatsache, dass Presley bei der Geburt seinen Zwillingbruder Jess verlor, die daraus resultierende problematische Familienkonstellation bis hin zu Presleys schwieriger Ehe und die Tablettensucht gegen Ende seines kurzen Lebens werden nicht einmal erwähnt. Wer also erwartet, im klassischen Sinne etwas über Elvis Presley zu erfahren, zu erlernen, wird eher enttäuscht. Die unter dramatisch-dramaturgischen Gesichtspunkten interessante Zerrissenheit Presleys tritt hinter die Feier seiner Bühnenpersona zurück. Doch bietet das Format dadurch eine andere Art der Erfahrung von Musikgeschichte, und zwar im performativen Bereich. Während die Musik Mozarts ständig in zahlreichen Konzerten auf der ganzen Welt lebendig, verfü- und erfahrbar gehalten wird, sind die Möglichkeiten, Presley zu erleben im Jahr 1977 mit ihm gestorben. Pop- und Rockmusik ist allgemein in ungleich höherem Maße an einen bestimmten Interpreten und Performer gebunden als die so genannte west-europäische Konzertmusik. Sie lebt neben einer starken Tendenz zur medialen Konservierung von der Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit und Präsenz des musikalisch-performativen Ereignisses, das sich aufs Engste mit dem Künstler-Performer verbindet. Und genau an diesem Punkt setzen Shows wie *Elvis* an: Sie bieten die Möglichkeit, dem vergangenen und unwiederbringlichen

29 Vgl. Roland Girtler: *Methoden der Feldforschung*, Wien 2009, zur teilnehmenden Beobachtung insbesondere S. 60-145.

Performance-Event so nahe wie möglich zu kommen, indem sie es in hoher Perfektion und Präzision chronologisch voranschreitend, von den ersten Aufnahmen im Sun-Studio bis zu den großen Live-Shows der 1970er Jahre, nachstellen und imitieren. Das Nachstellen von historischen Situationen, um sie für ein Wiedererleben zur Verfügung zu stellen, ist der Kern des historischen Reenactments als performativer Bearbeitung von Geschichte. Laut Inke Arns transformiert das Reenactment »representation into embodiment, and distanced, indirect involvement into – sometimes unpleasant – direct involvement. This process renders the passive reader or observer an active witness or participant. The witness or participants replace their existing collective knowledge of the past with direct and often also a physical experience of ›history‹.«³⁰

Mediale Repräsentationen geschichtlicher Ereignisse, die im Falle von Presley durch seine Aufnahmen, Bilder und Filme vorliegen, werden in verkörperte Repräsentationen – hier durch den Presley-Imitator Graham Patrick – umgewandelt. Die Präsenz des Performers Presley kann, wie jede Aufführung/Performance, nicht wiederholt, nicht mehr wiederhergestellt werden,³¹ aber seine Präsenz kann im Rahmen einer Re-Inszenierung der Aufführung, im Bewusstsein, dass diese nie eine exakte Kopie sein will, in der Gegenwart erlebbar gemacht werden.³² Dazu kommt, dass die Show damit werben kann, einen realen Wegbegleiter von Presley auf die Bühne zu stellen, den Sänger Ed Enoch, der als Mitglied des Gospelquartetts The Stamps in den 1970er Jahren über 1.000 Konzerte mit ihm gemeinsam bestritten hat. Durch die *Zeitzeugenschaft*, die neben dem *Erleben* ein Modus der Authentizität ist,³³ suggeriert die Inszenierung das Original und erhält den Nimbus von historischer Glaubwürdigkeit, zumal ihr Höhepunkt das Reenactment einiger Ausschnitte des Hawaii-Konzerts »Aloha from Hawaii« von 1973 bildet, bei dem Enoch tatsächlich mitgewirkt hatte, und das hier als größter Erfolg im Rahmen von Presleys Comeback seit der Show in Las Vegas von 1969 gefeiert wird.

Besonders reizvoll ist darüber hinaus an der Elvis-Show, dass simultan zu der Performance auf der Bühne quasi dokumentarisch Fotos und Filmausschnitte auf eine Leinwand projiziert werden, der »Rückbezug auf historische Quellen«³⁴ also.

30 Inke Arns: »Representation«, in: Vanessa Agnew, Jonathan Lamb und Juliane Tomann (Hg.): *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*, London 2019, S. 198-201, hier S. 200.

31 Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Einleitung«, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften* (Theatralität 6), Tübingen und Basel 2006, S. 7-26, hier S. 11.

32 Vgl. Martin Obermayr: *Reenactment als künstlerische Strategie in der gegenwärtigen Medien- und Performancekunst*, Diplomarbeit Universität Wien, 2011, S. 22f. Zur Unterscheidung von Aufführung und Inszenierung hinsichtlich ihrer Wiederholbarkeit siehe: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 318-331, hier S. 327.

33 Arendes, »Public History«, S. 17.

34 Ebd., S. 19.

Performates Reenactment und medial vermittelte Realquelle ergänzen sich dabei gegenseitig und fordern zum Vergleich heraus. Insbesondere bei der Darstellung des bereits erwähnten Hawaii-Konzerts laufen die Bilder der Fernsehübertragung, die ja ihrerseits Mediengeschichte geschrieben hatte – es war das erste via Satellit in über 40 Länder der Erde übertragene Konzert eines Solokünstlers, das Schätzungen zufolge zwischen 1 und 1,5 Milliarden Zuschauer gesehen haben –, derart parallel, dass man von einer Verdoppelung Bühne-Bildschirm sprechen kann. Sie dient dem Zuschauer für ein Spiel mit der Wahrnehmung von Distanz im Bewusstsein der Nachstellung und, indem man die Exaktheit der Imitation bemerkt, der Möglichkeit, sich vorzustellen, es wäre wirklich Presley, den man auf der Bühne sieht. Sowohl Chancen als Grenzen des Reenactments werden hier gleichzeitig deutlich und wahrnehmbar. Dramaturgisch bereitet dieses Spiel den letzten Show-Teil vor, der darin besteht, dass Patrick alias Presley durch den Zuschauerraum geht, um einer Vielzahl der Publikumsmitglieder die Hand zu schütteln, Küsschen zu geben etc. – eigentlich ein überflüssiges Unternehmen, wenn man sich klar macht, dass es sich gar nicht um den echten Star handelt, doch eine reizvolle Erweiterung des Spiels mit der Illusion des Realen, das dieses Reenactment treibt. Viele der im Publikum Auserwählten reagieren daher auch beinahe so emotional aufgeladen, wie man es sich bei Presley-Konzerten vorstellt bzw. von Bildern und Filmen kennt – beinahe, denn bei aller Aufregung steht dennoch die Gewissheit, es mit einer ›Kopie‹ zu tun zu haben, jedem ins Gesicht geschrieben. Das Publikum spielt also mit. Diese Form des Musikgeschichtstheaters ermöglicht es dem Publikum insbesondere im letzten Show-Teil als Höhepunkt des Abends, sich in die eine historische Situation immersiv bzw. sogar partizipativ hineinzusetzen, was ein klassisches Ziel eines jegliches Typs von Reenactment bildet:

»Reenactors operieren in der Hoffnung auf die gelingende Immersion in einen Ausschnitt eines Ereignisses. Für manche heißt das die Verfolgung des *Period Rush* oder *History Flash*, wie dieser quasi-epiphanäre Moment in der angloamerikanischen Szene genannt wird: Aus der gelungenen Nach-Stellung heraus entsteht ein subjektives Erlebnis der so gerade erlebten Situation als geschichtlich.«³⁵

Fazit

Auf die Frage danach, wie populäre Stücke des Musiktheaters Musikgeschichte inszenieren, kann mit Blick auf die beiden Beispiele keine einfache Antwort gegeben werden. *Mozart!* und *Elvis* verweisen auf zwei divergierende Modelle, die sich auch

35 Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater: Formen der »Living History«*. Eine Typologie, Bielefeld 2013, S. 93.

in verschiedenen Zwischenstufen mischen und abschwächen dürfen: Das Mozart-Modell würde ich als narratives Biographie-Theater bezeichnen, das seine Narration aus textlich verfassten Quellen (Briefen und biographischen Monographien) gewinnt. Hier geht es darum, dem musikhistorischen Gegenstand Mozart eine bestimmte narrative Rahmung zu verleihen, die zugleich musikwissenschaftlich verankert und dramatisch wirksam ist. Es handelt sich um ein klassisches Künstlerdrama, das den schwierigen Weg aus persönlichen und institutionellen Abhängigkeiten in die Entfaltung von individueller Freiheit in künstlerischer und biographischer Hinsicht im ausgehenden 18. Jahrhundert vorführt. Das Elvis-Modell würde ich als Reenactment-Theater bezeichnen und als solches als eine Art der Historischen Aufführungspraxis auf theatraler Grundlage kategorisieren, deren Fokus nicht im narrativen, sondern im performativen Bereich liegt. Mediendokumente und die Mitwirkung eines Zeitzeugen unterstützen die erlebnisorientierte Wiederholung musikhistorischer Situationen, um den Vorgang der immersiv-partizipierenden Aneignung, des Verortens, des Verkörperns und der vergegenwärtigenden Erfahrung mit mehr Authentizität zu versehen. Beide Modelle setzen individuelle und kollektive Prozesse der Erinnerung und Identitätskonstruktion in Gang, die je nach Rezipienten als affirmative und/oder kreative Prozesse auf die Aktualisierung, Neubefragung und Reflexion von Musikgeschichte ausgerichtet sind.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Art. »Bernhard Kurz«, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, https://de.wikipedia.org/wiki/Bernhard_Kurz (11.12.2020, abgerufen am 30.11.2020).
- Björn Becher: »Elvis-Presley-Film gestoppt: Tom Hanks und Rita Wilson mit Coronavirus infiziert«, in: *Filmstarts.de*, <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18529979.html> (12.03.2020, abgerufen: 30.11.2020).
- »Besucherzahlen von Sehenswürdigkeiten in Österreich 2014«, in: https://www.austriatourism.com/fileadmin/user_upload/Media_Library/Downloads/Tourismusforschung/2015G_Besucherzahlen_von_Sehenswuerdigkeiten_in_OE_2014_ohne_Wien.pdf (abgerufen am 06.04.2020).
- Elvis Presley. A Life in Books*, <https://vnhouten.home.xs4all.nl> (abgerufen am 30.11.2020).
- »Graceland Celebrates 20 Million Visitors«, in: *Elvis Presley Enterprises: Graceland. The Home of Elvis Presley*, <https://www.graceland.com/elvis-news/posts/graceland-celebrates-20-million-visitors> (03.05.2016, abgerufen am 06.04.2020).
- Internationale Stiftung Mozarteum: *Bibliotheca Mozartiana*, <https://bibliothek.mozarteum.at> (abgerufen am 30.11.2020).

- Burkhard Jürgens: »Gefahrenzone Vatikan«, in: Bildungswerk der Erzdiözese Köln e. V.: *domradio.de*, <https://www.domradio.de/themen/vatikan/2019-01-03/den-vatikanischen-museen-wird-der-besucherandrang-zum-risiko> (03.01.2019, abgerufen am 06.04.2020).
- Michael Kunze: E-Mail an den Verf. vom 25. März 2019.
- Michael Kunze und Sylvester Levay: *Mozart! Das Musical*, Inszenierung: Harry Kupfer, Raimund Theater 2015, DVD, Wien: HitSquad Productions 2016.
- PM: »Ein Stück Musikgeschichte auf Tour ›Elvis – Das Musical‹ in der Sparkassen-Arena«, in: *Wochenblatt. Die Zeitung für alle*, <https://www.wochenblatt.de/kultur/landshut/artikel/249715/elvis-das-musical-in-der-sparkassen-arena> (16.07.2018, abgerufen am 23.03.2020).
- Joachim Perinet: »Mozart und Schikaneder, Ein theatralisches Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadt-Theater« [1801], in: *The Opera Quarterly* 28 (2012), H. 1, S. 108-121, Digitalisat: https://books.google.at/books?id=qEouAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (abgerufen am 30.11.2020).
- Maynard Solomon: *Mozart: A Life*, New York 1995.
- The King. The Final Hours*, <https://thefinalhours.com> (abgerufen am 30.11.2020).

Literatur

- Ralf von Appen, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer: »Einführung: Populäre Musik und Popmusikforschung. Zur Konzeption«, in: dies. (Hg.): *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (Kompendien Musik 14), Laaber 2014, S. 7-14.
- Cord Arendes: »Public History und die Inszenierung von Quellen mit Mitteln des Theaters«, in: Nils Steffen und Cord Arendes (Hg.): *Geflüchtet, Unerwünscht, Abgeschoben. Osteuropäische Juden in der Republik Baden (1918-1923)*, Heidelberg 2017, S. 13-24.
- Inke Arns: »Representation«, in: Vanessa Agnew, Jonathan Lamb und Juliane Tömmann (Hg.): *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*, London 2019, S. 198-201.
- David Dean: »Theatre: A Neglected Site of Public History«, in: *The Public Historian* 34 (2012), H. 3, S. 21-39.
- Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.
- Erika Fischer-Lichte: »Einleitung«, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften* (Theatralität 6), Tübingen und Basel 2006, S. 7-26.
- Roland Girtler: *Methoden der Feldforschung*, Wien 2009.

- Matthew Head: »Myths of a Sinful Father: Maynard Solomon's ›Mozart‹«, in: *Music and Letters* 80 (1999), H. 1, S. 74-85.
- Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater: Formen der »Living History«*. Eine Typologie, Bielefeld 2013.
- Barbara Korte und Sylvia Paetschek: »Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel«, in: dies. (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres* (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 1), Bielefeld 2009, S. 9-20.
- Anna Langenbruch: »Wenn Geschichte klingt. Musikgeschichte auf der Bühne als geschichtstheoretischer Impuls«, in: dies. (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 73-98.
- Sharon Macdonald: *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, London und New York 2013.
- Burkhard Meischein: *Einführung in die historische Musikwissenschaft*, Köln 2011.
- Martin Obermayr: *Reenactment als künstlerische Strategie in der gegenwärtigen Medien- und Performancekunst*, Diplomarbeit Universität Wien, 2011.

